



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

EDNÉSIO TEIXEIRA PIMENTEL CANTO

**INVOCANDO SONS:
Cartografia de uma prática musical de *koto* na comunidade *nikkei*
de Belém.**

Belém - Pará
2016



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

EDNÉSIO TEIXEIRA PIMENTEL CANTO

INVOCANDO SONS:

Cartografia de uma prática musical de *koto* na comunidade *nikkei* de Belém.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes
como requisito para obtenção do título de mestre.

Orientadora: Prof^a Dr^a Líliam Barros.

Co-orientadora: Prof^a Dr^a Alice Lumi Satomi.

Linha de Pesquisa: Teorias e interfaces epistêmicas em artes

Belém - Pará
2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Canto, Ednésio Teixeira Pimentel, 1992-

Invocando sons: cartografia de uma prática musical
de koto na comunidade nikkei de Belém / Ednésio Teixeira
Pimentel Canto. - 2016.

Orientadora: Liliam Barros;

Coorientadora: Alice Satomi.

Dissertação (Mestrado) - Universidade
Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte,
Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2016.

1. Etnomusicologia. 2. Cultura popular. 3.
Música - Oriente. I. Título.

CDD 23. ed. 780.89



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

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e quatro (24) dias do mês de junho do ano de dois mil e dezesseis (2016), às quatorze (14) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência da orientadora professora doutora Liliam Cristina Barros Cohen ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Ednésio Teixeira Pimentel Canto, Intitulada: **Invocando Sons: Cartografia de uma Prática Musical de Koto na Comunidade Nikkei de Belém**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores **José Afonso Medeiros Souza da Universidade Federal do Pará; Paulo Murilo do Amaral da Universidade do Estado do Pará e Alice Lumi Satomi da Universidade da Paraiba**. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Liliam Cristina Barros Cohen, passou à palavra ao mestrando, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito **EXCELENTE**. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Liliam Cristina Barros Cohen agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa, 24 de Junho de 2016.

Profa. Dra. LILIAM CRISTINA BARROS COHEN

Profa. Dra. ALICE LUMI SATOMI

Prof. Dr. JOSÉ AFONSO MEDEIROS SOUZA

Prof. Dr. PAULO MURILO GUERREIRO DO AMARAL

EDNÉSIO TEIXEIRA PIMENTEL CANTO

Liliam Cristina Barros Cohen
José Afonso Medeiros Souza
Paulo Murilo do Amaral
Ednésio T. P. Canto

À minha avó: segunda mãe, incentivadora e
guerreira.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Pará, ao Programa de Pós-Graduação em Artes (corpo docente, discente e aos funcionários), por tornarem possível a concretização desta pesquisa;

À CAPES, pela bolsa concedida, que foi importante para a continuidade e desenvolvimento deste estudo;

À Dra. Líliam Barros Cohen, pela orientação e apoio nessa jornada;

À minha banca, formada pelos Prof. Dr. Afonso Medeiros, Prof. Dr. Paulo Murilo Guerreiro do Amaral, Profa. Dra. Alice Lumi Satomi;

À todas as integrantes da Associação de Koto de Belém, na pessoa de Sanae Maruoka e Kuniko Maruoka;

À professora Hiroko Yamada;

À meus colegas do mestrado, especialmente Isac Almeida e Dayse Puget;

Ao Quinteto de 9, nosso pequeno grupo de estudo e de extensão, que proporcionou inestimáveis trocas e contribuições. Ao Aníbal Pacha, Brisa Nunes, Carol Magno, Lourdes Maria, Lucas Padilha, Marcio Lins, Romana Melo e Wlad Lima;

À minha família pelo apoio e suporte;

Aos meus professores do PPGARTES, a Wânia por todo auxílio, a todos os colegas tanto do mestrado acadêmico quanto do profissional;

A todos os afetos que de alguma forma contribuíram para essa jornada. Obrigada a todxs!

Desconfio desses turistas que consideram exóticos os países visitados.
Ficam de fora, vendo o pitoresco em tudo: nas casas, nas roupas, nos costumes, nas
crenças...
E nem desconfiam que a única nota exótica desses indefesos países são precisamente
eles!

Mário Quintana.

RESUMO

CANTO, Ednésio T. P. **Invocando Sons**: Cartografia de uma prática musical de *koto* na comunidade *nikkei* de Belém. 2016. xxx fls. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

A pesquisa parte da pergunta: Como ocorre (ou o que é) a prática musical da Associação de *Koto* de Belém? Para respondê-la parto da abordagem Etnomusicológica e do método da Cartografia para abordar esta prática musical, realizando uma cartografia que visa compreender este objeto de pesquisa. Pareyson (2005) emerge na pesquisa como método de estruturação e formação da dissertação, onde há *vivências, relatos e dados de pesquisa*, e do próprio instrumento musical (o *koto*) para desenvolver as *Invocações* que constituem o corpo principal do texto. Parto da imersão enquanto membro do grupo e de autores da etnomusicologia que estudaram o instrumento musical *koto*. Entre estes conceitos que compartilho nessa pesquisa há: Transterritorialização musical (PELINSKI *apud* SATOMI, 2004), Mudança musical (NETTL, 2005; BLACKING, 1995) e energia musical (NETTL, 2005), três dos principais conceitos utilizados para dialogar com essa realidade, esse objeto de pesquisa dentro da abordagem etnomusicológica. A pesquisa mostrou diversas particularidades da prática musical em questão. No decorrer que as invocações vão sendo apresentadas, questões vão sendo levantadas de modo que possam desencadear reflexões sobre a pesquisa e a prática musical.

Palavras-chave: Associação de *Koto*. Música *Nikkei*. Mudança musical. Cartografia.

ABSTRACT

CANTO, Ednésio T. P. **Invocando Sons**: Cartografia De Uma Prática Musical De *Koto* Na Comunidade Nikkei De Belém. 2016. xxx fls. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

The research part of the question: How is (or what is) the musical practice of the Association of Koto of Belém? To answer it delivery of ethnomusicological approach and cartography method to address this musical practice, performing a mapping that aims to understand this object of research. Pareyson (2005) emerges in the survey as structuring method and training of the dissertation, where there are experiences, reports and research data, and own musical instrument (koto) to develop the *invocations* that constitute the main body text. Immersion delivery as a group member and ethnomusicology of authors who have studied the koto musical instrument. Among these concepts that I share in this research there are: musical Transterritorialization (PELINSKI *apud* SATOMI, 2004), musical Change (NETTL, 2005; BLACKING, 1995) and musical energy (NETTL, 2005), three of the main concepts used to engage with this reality, this research object within the ethnomusicological approach. Research has shown various characteristics of musical practice in question. During the invocations are being presented, questions are raised so that they can trigger reflections on research and musical practice.

Keywords: *Koto* Association. *Nikkei* Music. Musical change. Cartography.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Folha instrutiva sobre o instrumento, entregue na primeira aula, pela professora Hiroko Yamada	33
Figura 2 – Exemplo de língua do <i>koto</i> 1	34
Figura 3 – Exemplo de língua do <i>koto</i> 2	35
Figura 4 – Exemplo de língua do <i>koto</i> 3	35
Figura 5 – Exemplo de língua do <i>koto</i> 4	35
Figura 6 – Exemplo de língua do <i>koto</i> 5	36
Figura 7 – Exemplo de língua do <i>koto</i> 6	36
Figura 8 – Exemplo de língua do <i>koto</i> 7	36
Figura 9 – Sinais de alteração de Tom e Semitom na notação de <i>Koto</i>	45
Figura 10 – Afinação <i>Hirajoushi</i> .	49
Figura 11 – Afinação <i>Gakujoushi</i>	49
Figura 12 – Afinação <i>Nogijoushi</i> .	49
Figura 13 – Exemplos de quadro indicativo de afinação nas obras para <i>Koto</i>	50
Figura 14 – Notação da melodia <i>Sakura sakura</i> ,	58
Figura 15 – <i>Sakura sakura</i> contendo uma introdução, exposição do tema e uma variação	59
Figura 16 – Diagrama de movimentos do D.D.E	63
Figura 17 – Diagrama espaço-conceitos	67
Figura 18 – Professora Hiroko Yamada	82
Figura 19 – Imagem-Força	86

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Tabela de facilitação para leitura da notação de Koto	37
Tabela 2 – Afições de <i>Koto</i> representadas em cifra, conforme utilizado na AKB	47

GLOSSÁRIO DE SIGLAS

AKB	- Associação de <i>Koto</i> de Belém
APANB	- Associação Pan-Amazônia Nipo-Brasileira
D.D.E.	- Dispositivo Dilatador Elementar
GPMIA	- Grupo de Pesquisa Música e Identidade da Amazônia
JICA	- Japan International Cooperation Agency
LABETNO	- Laboratório de Etnomusicologia
PPGARTES	- Programa de Pós-graduação em Artes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
(D)O estado das coisas	14
(D)A imagem-força	20
PREMISSAS: QUANDO SE CHEGA AO EXTREMO, O LIMITE VIRA PONTE	22
(D)O que é a pesquisa	22
(D)O que é “NIKKEI”?	27
(D)Os Princípios Da Pesquisa	28
(D)A Escrita da Pesquisa em Si	29
1. Invocação 1ª Constituição do instrumento e notação	31
2. Invocação 2ª Mnemônicos e posturas	40
3. Invocação 3ª Estrutura da aula: Técnicas de execução	42
4. Invocação 4ª Recursos sonoros	47
5. Invocação 5ª Imigração na Amazônia	52
6. Invocação 6ª Aprendizagem de sakura: mitologia e cultura	57
7. Invocação 7ª D.D.E.	62
8. Invocação 8ª Transterritorialização, mudança musical e energia musical	69
9. Invocação 9ª Composição da prática repertorial	76
10. Invocação 10ª Entrevistas e questionários	80
11. Invocação 11ª Yamada-sensei	82
12. Invocação 12ª Território e criação: Repertório livre	85
13. Invocação 13ª Aspectos da composição	86
(D)A PONTE – CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	91
APÊNDICES	96

INTRODUÇÃO

Minha trajetória dentro da perspectiva dessa pesquisa começa em agosto de 2012, quando iniciei aula particular do instrumento com a professora Hiroko Yamada. No final de junho ou início de julho eu tomava aulas de japonês na escola de japonês da NIPO, e um dia ao sair da aula me deparei com o anúncio das aulas particulares que seriam ministradas por essa professora que viria como bolsista do *Jica*.

Espontaneamente fui adentrando a prática da Associação de *Koto* de Belém. Primeiramente as pessoas que realizavam aulas particulares participavam casualmente dos ensaios, normalmente em ensaios extras em relação a prática regular da AKB. Depois de algum tempo, além dos ensaios extras, também passei a fazer parte dos ensaios regulares, passando a ter os direitos e deveres que cabem as membras.

Após 2 anos de participação com o grupo, após a Professora Yamada ter retornado ao Japão, ingressei no PPGArtes, visando realizar esta pesquisa. Uma vez que meu olhar partiu da simplória perspectiva de um aprendiz de *kotoista* para a de um participante do grupo, desenvolvi a seguinte questão: **Como ocorre a prática de musical *Koto* na AKB?** Esse acabou se tornando o objetivo dessa pesquisa.

Muito da minha trajetória dentro do mestrado também está expressa na dissertação. Principalmente em relação a concepções de pesquisa. Essa dissertação, resultado do curso de mestrado, carrega motivações obtidas durante toda minha trajetória musical, assim como o motor iniciado ao estudar o instrumento musical em foco nesta pesquisa e ainda o trajeto de mestrado enquanto elemento de agenciamento da pesquisa. Entre tais motivações encontra-se:

Produzir materiais em Português sobre o tema, tanto sobre os conteúdos técnico-musicais, quanto sobre os conteúdos étnico-culturais e quanto o debate estético-político sobre a música (e, de forma geral, das artes) japonesas;

Inquietação gerada a partir do ensino musical ao qual fui submetido, que trata a prática musical chamada erudita ocidental como superior e mais sofisticada, medindo as demais práticas musicais de acordo com seus parâmetros processuais, e acabando por subjugar tais práticas como primitivas, exóticas ou mesmo explicitamente de inferiores;

A partir do espontâneo início do contato com o instrumento que desencadeou a integração ao grupo de *Koto*, Associação de *Koto* de Belém, aos poucos foi despertando em mim uma necessidade de provocar o registro dessa prática musical, uma vez que pouco

material pode ser encontrado sobre o grupo, e o material existente fica quase que restrito a descendentes japoneses ou pessoas desse meio.

Para desenvolver a dissertação trago elementos do objeto de pesquisa para constituir a pesquisa. Essa busca se baseia nos conceito de Pareyson (2015) de **forma formante**, como o processo de pesquisa dando forma ao conteúdo. Esse processo, a priori, teve mais relação com a espontaneidade que meu envolvimento com o objeto de pesquisa se deu, do que com uma busca por estruturar a pesquisa.

Os conceitos que embasam a pesquisa vem sendo apresentados desde o título do trabalho: **Invocando Sons: cartografia de uma prática musical de koto na comunidade nikkei de Belém**. Invocando Sons: Parte da relação com a tradição musical do instrumento (e o processo de ensino-aprendizagem desenvolvido na AKB) com os 3P's (Princípios, Processos e Produtos) partindo de Pareyson (2015), a partir da **Imagem-força**. A cartografia: que implementa ideias do habitar territórios, da prática como norteadora da pesquisa, da pesquisa enquanto atitude de intervenção, entre outros. A Prática musical: sendo entendida como rotina de ensaios, características do repertório, *modus operandi* do grupo, alguns aspectos de ensino-aprendizagem do instrumento, uma atitude engajamento.

A premissa dessa pesquisa é caracterizar-se como **uma cartografia** dentro da **abordagem Etnomusicológica**. Utilizando um conceito de Nettl sobre Etnomusicologia sendo **o estudo de música na cultura** e a cartografia, na qual entendo como um levanta uma questão metodológica ao mesmo tempo que pressupõe uma condução metodológica (um *hódos-metá*). A dissertação é vista como produto da pesquisa, não como a pesquisa em Si, sendo estes elementos norteadores de sua forma. **A dissertação como forma de comunicar a pesquisa**.

Esse encontro de forma que essa dissertação se estrutura foi fruto direto do programa de mestrado. Outros elementos também podem ser encontrados advindos do trajeto junto ao PPGARTES, refletindo de forma mais direta na apresentação do Dispositivo Dilatador Elemental. Assim como o vínculo ao GPMIA e ao LABETNO. Vínculo esse que desencadeou diversas atitudes de pesquisa junto ao grupo e junto a Sanae Maruoka, umas das integrantes da AKB.

Um fator desencadeado durante a pesquisa consiste da produção de uma obra musical, desencadeada pelas observações em campo e pela metodologia empregada. A obra se coaduna com demais singularidades observadas na AKB e tenta ligar a intervenção com a prática do grupo.

(D)O ESTADO DAS COISAS

Oito e meia da manhã do dia 22 de setembro de 1929, as 42 famílias, 189 pessoas ao todo, chegam ao cais da Colônia Acará (atual município de Tomé-Açu), onde foi lançada, na selva inexplorada, a primeira machadada simbólica de colonização japonesa (TAKAKI, 2012, p. 66).

É por volta de nove e meia da manhã, numa cotidiana manhã de segunda-feira. A certa distância já se pode avistar o grande portão vermelho da APANB, o *Torii* (鳥居). Um aceno de cabeça, quando mais contido, ou um curvar o corpo, quando mais expressivo. *Ohayougozaimasu*. Retomada dos passos. Comportamentos sempre quase cerimoniais. Corredores e mais cumprimentos. Outra porta. Mais cumprimentos. Rasas conversas. A curtos passos, integrantes da Associação de *Koto* de Belém já começam a preparar seus instrumentos para o ensaio que está para começar.

Pequenos bancos acompanham os grandes e sonoros corpos de madeira, tensionados com espessos fios de nylon, que se apoiam em dois suportes de madeira, um em cada extremidade do instrumento. Outro momento quase cerimonial se inicia. Olhares tangenciam atenção entre afinadores eletrônicos e peças de marfins sendo ajustadas ao instrumento. Sintonia. A estante de partitura contém o repertório e a indicação da afinação adequada. Os dedos, a mão, o corpo, a mente, o ouvido. É o princípio de outro movimento. Habitar o instrumento. Sons. Inicia-se outro momento quase cerimonial. A sala permanece imóvel aos movimentos produzidos pelo *koto*.

À direita, ao lado da porta, ficam acomodados instrumentos para quem mais chegar. Na grande mesa à frente da porta encontram-se os pertences de algumas das integrantes, onde ao lado já se encontra ligada a pequena máquina que esquentará a água para o chá que será preparado logo após o ensaio. Olhos atentos, ouvidos. Uma indicação de andamento feita por um gesto do corpo. Segue duas horas e meia de ouvidos, mãos, *tsume*¹, *koto*, *nihongo*², em atenção.

Na saída, após guardar os materiais, despedidas. *Mata, né. Sayonara*. Mais cumprimentos compostos por um curvar o corpo e insipiência de contato físico. Despedidas que se estendem até a próxima segunda-feira. Atravessando os corredores, descendo as

¹ Literalmente “unha” no idioma japonês, também é o nome dado aos plectros utilizados nas pontas dos dedos polegar, indicador e médio, que são utilizados para tocar o *koto*.

² Termo que designa o idioma japonês no próprio idioma.

escadas, passando por entre o *torii*, constantes trânsitos habitam o espaço, atravessam e são atravessados por pessoas as mais diversas.

Muitas dessas pessoas também parecem ser atravessadas por uma outra dimensão cultural que se dilui no espaço nipo-brasileiro: a cultura japonesa. Essa, carregada de símbolos, mitos, contos, danças, canções,... Segundo a mitologia da criação japonesa, *Amaterasu Omikami* (o Grande Espírito Majestoso que ilumina o céu), a deusa-mãe, é aquela que teria dado origem a toda a linhagem do povo japonês, que descende diretamente desse tronco divino. Uma das tantas divindades que se pode encontrar na constituição de uma mítica do japonês. Nas costuras deveras diversificadas que podem ser encontradas na cultura japonesa, tanto sobre sua origem como em relação aos menores “porquês” de atos corriqueiros, há em sua grande maioria uma ligação forte com o lado espiritual, com a presença dos *Kami* e uma grande ligação com a natureza. A ligação com o espiritual parece fazer parte do ser japonês. De diferentes formas, ainda habitam o mundo dessa maneira.

O termo japonês *Kami* (神), utilizado para designar esses *deuses*, pode ser entendido como espíritos, deuses ou divindades, mas a tradução para qualquer um desses termos só pode ser feita em parte, não alcançando o real significado que essa palavra possui. Os próprios se diferem dos deuses ocidentais, pois não são imortais, e sim mortais. Mortais e separados da terra apenas pelo fato de *Izanagi*, um dos deuses que deu origem a terra, ter fechado a entrada do reino das trevas, onde habitam os mortos, fazendo com que a livre passagem entre esses espaços fosse impedida (SAKURAI, 2013; CAMPBELL, 2008).

Já os próprios deuses vivos podem ser comunicados, alcançados, saldados, **Invocados**. Nesse quadro de símbolos, mitos e demais tramas que compõe o povo japonês, os antigos acreditavam que o *koto*, instrumento musical tradicional japonês, emitia sons que eram considerados palavras de deus (dos deuses), ou mesmo que os sons do instrumento tem o poder de se comunicar com os deuses (SATOMI, 2004; Informação colida com as integrantes da Associação de *koto*).

Dessa forma, cruzar o *Torii* (portal que está presente na entrada de todos os templos xintoístas no Japão e na entrada de muitos lugares nipo-brasileiros no Brasil), se assemelha a cruzar uma fronteira, transitar por espaços, onde esses “descendentes de deuses” e de outras terras se articulam e se relacionam de uma maneira diferente do resto do mundo. Onde o corpo tem um outro modo de estar no mundo, ou mesmo um outro modo do mundo estar no corpo. Um lugar em que a música é canal com os deuses.

A prática de música feita por instrumentos tradicionais japoneses é recorrente em várias comunidades nipo-brasileiras, seja pelo *koto*, o *taiko*, o *shamisen* ou mesmo o

shakuhachi. Alice Satomi, uma das poucas pesquisadoras que realizou estudo sobre o tema, e tratou da relação entre “a ação musical das escolas de *koto* e suas implicações sócio-culturais” (2004, p. 01). A pesquisa de Satomi figura aqui o único trabalho brasileiro encontrado que foi feito sobre a prática musical de *koto* nas comunidades *Nikkei* no Brasil.

Os estudos e pesquisas sobre os imigrantes e descendentes japoneses contribuíram para valorizar e compreender diversas características e conceitos contidos no dia-a-dia e na cultura destes. Tratadas como temas de pesquisas, as características culturais dos *nipo-brasileiros* foram, e ainda estão sendo, mais exploradas e valorizadas, mesmo que nesse quadro de temáticas ainda existem poucas pesquisas que tratam da música feita por instrumentos “tradicionais” japoneses nas comunidades *Nikkei* do Brasil.

Ainda em relação a Satomi, é possível encontrar nas suas pesquisas um atrelamento entre aspectos musicais e socioculturais em diversos de seus trabalhos (SATOMI, 1998; 2004a; 2004b; 2006; 2007; 2013). Ressaltando o artigo de 2006 (SATOMI), em que a mesma revisita seu estado da arte (2004) e acrescenta diversos trabalhos que tratam sobre a música *Nikkei*, ainda apontando velhos e novos focos de pesquisa. Em Fuchigami (2010), também relacionando os saberes musicais às dimensões socioculturais, é relatada a prática do *shakuhachi*, flauta de bambu presente nas práticas musicais “tradicionais” japonesas, incluindo nas comunidades de imigrantes japoneses no Brasil.

É significativo, nesta perspectiva, observar produções que dialoguem com a contemporaneidade (ou na contemporaneidade), como em Richards (2008), que traça e dialoga alguns aspectos da prática musical com suas “confabulações” intra e interculturais; e Hosokawa (2012), que trata tanto de aspectos da música tradicional japonesa quanto da música pop que se produz no Japão, e tenta discutir alguns caminhos para essas pesquisas que pretendem ter tais assuntos como objeto de estudo; ou mesmo no texto de Kishibe (1971) no qual estes mesmo aspectos da prática musical japonesa são vistos por um ponto de preservação das práticas musicais entendidas como tradicional.

May (1983) apresenta um capítulo de seu livro para tratar sobre aspectos gerais das práticas musicais tradicionais japonesas, num texto não muito extenso e que permite uma leitura inicial sobre o tema. Mais acessível para leitura está o livro de Candé (2001), muito conhecido entre músicos de tradições europeias. Este apresenta alguns aspectos, menos aprofundado que em May (1983), que ocupam algumas folhas em um capítulo e que na verdade servem mais para causar inquietações, por seu caráter reducionista e vago, do que de esclarecer pontos.

Contraponto a este caráter vago é possível encontrar nos textos de Adriaansz (1973) e Malm (1959) muita coisa a respeito da música tradicional japonesa e principalmente da música para *koto*, principalmente neste primeiro autor. Ambos são referências importantes nesse trabalho e apresentam alguns outros textos sobre a música no Japão. Carecem de atualização para acompanhar as mudanças ocorridas desde as épocas em que seus trabalhos foram realizados e o atual cenário, algo que em Wade (2005; 2014) é possível encontrar, além da possibilidade de levantar outros pontos que a autora torna mais evidentes, como a questão da composição musical e a atual interação entre “música ocidental” e música japonesa tradicional no próprio território japonês.

Voltando para trabalhos do Brasil, textos pontuais, mas significativos, são os de Tomita (2004), Yamada (2010) e Pye (2011) que tratam sobre a religião *Nikkei* na nova terra vivida. O de Yamada (2010) é significativo principalmente por tratar de uma religião que possui uma certa prevalência no Pará e que além disso agrega a prática musical tradicional japonesa em sua prática de louvor a deus. Tendo esta religião influenciado de certa maneira na formação da comunidade *Nikkei* em Belém, e mesmo a prática musical da Associação de *Koto* de Belém.

Quando já envolvemos para o espaço da Amazônia, podemos encontrar em Benchimol (2009) uma pequena parte de seu texto destinada a enfatizar o papel do povo japonês na formação social deste espaço, ou mesmo no livro “80 anos da imigração japonesa na Amazônia” (TAKAKI, 2012) é possível encontrar dados comuns, com a diferença que este último enfoca a questão do modo de vida e história do povo japonês, esclarecendo menos sua relação com o restante do povo brasileiro. Podemos encontrar ainda outros enfoques, como o que trabalha a mudança do imigrante japonês do campo para a cidade, e como essa identidade *Nikkei* se consolida, se cria, se forma (SILVA NETO, 2003); ou mesmo um enfoque que estabelece a relação entre a formação e a história da comunidade *Nikkei* e o ensino do idioma materno, o idioma japonês, passando por períodos marcantes para os imigrantes, como a segunda guerra mundial, até posturas pedagógicas do idioma nos dias mais atuais (MORIWAKE, 2008).

Kubota (2008), Mizumura (2011) e Wawzyniak (2008; 2010) ressaltam impressões e comportamentos dos imigrantes logo após a chegada e durante a fase de implicação e participação na sociedade brasileira. Podendo ser encontrada até como outras práticas artísticas, como o *haikai*, foram mantidas e “recriadas” (SOUSA, 2007).

Das poucas fontes que podem ser encontradas sobre a Associação de *Koto* de Belém está o JORNAL SÃO PAULO SHIMBUN, publicação online em japonês, que apresenta

alguns artigos sobre a cultura *Nikkei* no Pará, e entre estas alguns artigos específicos sobre a associação. Dentro dessa tendência prevalece uma cultura de fortalecimento da cultura *Nikkei*, que em grande parte se dá pela compreensão da cultura materna. Dessa forma é possível identificar trabalhos que tratam com abrangência e extensivamente da cultura japonesa, como o livro de Sakurai (2013), que mesmo deixando de fora grandes aspectos das artes, e principalmente da música, torna visível algumas particularidades japonesas e origens destas. Assuntos estes que acabam sendo transversalizados ao relacionar a prática musical e a cultura.

Em origens da cultura e do povo japonês é possível encontrar também em Yamashiro (1964), Campbell (2008) e Kato (2012) uma boa base disso, onde, cada qual a seu modo e a partir da sua área, dialoga com transversalidades da cultura japonesa. Yamashiro (1964) traz uma perspectiva focada na história, articulando informações que traçam um panorama direcional do povo japonês. Campbell (2008) abordando a visão mitológica que recai sobre a mentalidade japonesa, e a própria concepção antiga que os mesmos tinham sobre sua formação e origem. Em Kato (2012), importantes formas de ver a mentalidade japonesa se articulam nas visões de tempo e espaço, e assim se coadunam para descrever um retrato do povo japonês, refletindo em comportamento.

Nakagawa (2008) fala do comportamento do povo japonês, a diferença de modo de ver deste para o povo ocidental, partindo de abordagem comparativa, no que ele chama de antropologia recíproca, entrando na sociedade e na mentalidade. Em Okakura (2008) a cerimônia do chá e seus diversos aspectos também é apresentada e retratada de forma que fica claro observar a articulação dos ideais do chá como um lugar comum dos japoneses, e como essa dimensão estética permeia o povo japonês, como mesmo em Medeiros (2014) é possível observar e até mesmo segmentar de forma que seja possível compreender diferenças chaves dessa estética.

A Associação de *Koto* de Belém, conforme uma matéria encontrada no já citado site do Jornal São Paulo *Shimbun*, comemorou 25 anos de fundação em 2011, tendo iniciada com as aulas da professora de *Koto* Nobuko Kumada em 1982 (JORNAL SÃO PAULO SHINBUN). Entretanto, o material a respeito do grupo é muito escasso. Na maioria das festividades da comunidade *Nikkei* de Belém o grupo se apresenta, normalmente sendo o primeiro grupo que a se apresentar, dos muitos outros que compõe uma festividade nipo-brasileira. Entretanto, mesmo no livro comemorativo de 80 anos da Imigração japonesa na Amazônia nada aparece a respeito do grupo, de suas práticas ou mesmo do instrumento.

Em Belém o cenário em que essa prática musical permanece é bastante reduzido em comparação ao descrito na pesquisa de Satomi (2004), em São Paulo, onde a institucionalização desse tipo de fazer musical é mais forte e mais numerosa. As circunstâncias nas qual esse fazer musical existe e persiste em Belém podem ser desdobradas em diversos problemas que justificam a realização de uma pesquisa acerca da Associação de *Koto* de Belém.

Tal motivo já justifica, em certo grau, a importância desta pesquisa também para os estudos etnomusicológicos. A relação da música com a cultura, segundo os principais teóricos da disciplina como Nettl, Blacking, Seeger e Merriam, é vista neste contexto da música de imigrantes e de minorias, e é vista por via de alguns aspectos conceituais desses teóricos, tais quais as relações entre mudança musical (NETTL, 2005; BLACKING, 1995), e mesmo a importância de se realizar uma ainda inexistente etnografia musical desta prática, “apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos” (SEEGER, 2008, p.239).

Outro ponto de destaque para justificar a pesquisa consiste no fato da expressão cultural e do ensino de *Koto* ser disseminada de modo marginal, quase “sufocada”, tendo tido uma “alavancada” com a vinda da professora Hiroko Yamada (山田裕子), que atuou como bolsista do *Japan International Cooperation Agency* – JICA durante dois anos (2º semestre de 2012 até o fim do 1º semestre de 2014) no Estado do Pará. E nesse fato está implicada a importância de se verificar o fazer musical e os processos de ensino-aprendizagem da Associação de *Koto* de Belém e dos atravessamentos dessa mesma.

Estudar um fazer musical tão significativo e que ao mesmo tempo é tão negligenciado pelos meios acadêmicos e afins vem somar a sedimentação de uma etnomusicologia na Amazônia que pretende não reforçar estereótipos, ou seja, valer a variedade amazônica como o todo diversificado que é, sendo capaz de produzir conhecimento acerca de si mesmo e sobre sua diversidade, somando também para o Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA, o Programa de Pós-graduação em Artes - PPGArtes e consequentemente para a Universidade Federal do Pará - UFPA, uma vez que tal temática é pouco estudada em todo o território nacional.

Como principal motivação pessoal para a realização dessa pesquisa, coloco ainda, o que seria fruto de uma inquietação em relação ao ensino de música no qual tive contato. Um ensino que sem contar com o constante e habitual descredenciamento de saberes musicais “populares” e/ou “tradicionais”, ainda persiste na reprodução constante de preconceitos acerca

de outras culturas e os rótulos dualistas e dominantes como o “exotismo”, o próprio ensino de teoria na música me fez querer estudar e conhecer mais sobre este “outro”. O pré-conceito impregnado nos conceitos de Oriental, do “outro”, torna-se uma ferramenta taxativa do tipo “exótico”, e esclarecer tais aspectos, de forma mais reduzida que seja já torna relevante abordar tal tema.

É assim, no entanto, que ao mesmo tempo a motivação/justificativa de pesquisa se estabelece como afirmadoras de uma posição, ela dá contornos ao problema dessa pesquisa. Se se pretende afirmar uma postura antirreducionista em relação a esta prática musical e seus aspectos o que se pergunta aqui é: Como é/ocorre a prática musical do Koto na Associação de Koto de Belém?

(D)IMAGEM-FORÇA – PROCEDIMENTO DE PESQUISA

A(s) própria(s) imagem do instrumento musical aqui cartografado se reveste em imagem-força da pesquisa (Figura 1). Desdobra-se a partir de Pareyson (2005) e da Rangel (2015), onde a forma é derivada do próprio conteúdo. Essa, também aqui, uma busca de coerência entre o objeto e seu dispositivo de ação e de comunicação, a dissertação.

O primeiro desdobramento da imagem-força da pesquisa enquanto imagem do *Koto* é aquela que a atravessa, de forma similar ao conceito de Nettl sobre Etnomusicologia (2005), a relação do fazer musical com a cultura que a deriva.

Sendo assim, o instrumento enquanto meio de comunicação com o divino dentro da cultura japonesa (seja como um instrumento musical que produza sons dos deuses ou quanto instrumento musical cujos sons servem para manter um contato espiritual com esses), toma conta do eixo central de formação do material da dissertação, tomando a estrutura. A primeira instância onde isso se reflete é no título, onde esta ideia se revela em forma de *invocação*, e dá o tom do início do pensamento da imagem-força.

O precedente já parte da imagem material do instrumento, onde cada uma de suas cordas (13, ao total), cada uma ao seu *tom*, se torna um ponto de partida para a organização do trabalho. Esse desdobra-se em 13 invocações, como apresentadas no sumário. Cada uma delas pretende tratar aspectos tanto da prática da Associação de *Koto* de Belém quanto dos aspectos do instrumento musical em si. Nesse momento a imagem física do instrumento alcança de formas diferenciadas cada uma das 13 invocações, associada com uma visão mítica do dragão, que também é a grande imagem-força do instrumento. Ainda ai há o emparelhamento de

outras imagens-força. Isso se torna característica do que vem a ser cada uma das invocações, cada uma delas trazendo sua própria imagem-força, no decorrer do processo de escrita.

Para reger cada invocação, primeiramente, o instrumento ainda se projeta sobre a imagem da bandeira, tornando cada parte do instrumento/do Dragão um tema motor para dialogar vários aspectos da prática musical do *Koto* e da Associação de *Koto* de Belém.

QUANDO SE CHEGA AO EXTREMO, O LIMITE VIRA PONTE³

(D)O QUE É A PESQUISA?

Qual a finalidade de pesquisar música em contextos culturais ou mesmo produzir conhecimento sobre algo tão transitório e volúvel quanto à música? Em que dimensão o conhecimento que a *minha pesquisa* cria tem alguma utilidade? Creio serem estas, entre tantas outras, perguntas que todos, enquanto pesquisadores em arte/música deveríamos nos fazer. Partindo daí que comecei a articular, tramar, o corpo dessa pesquisa. Pensando em para que e em que se faz essa, se constitui o conhecimento aqui sintetizado.

Essa pesquisa em particular pode ser considerada como pesquisa sobre artes e ao mesmo tempo como pesquisa em artes (FORTIN, 2014), gerando conhecimentos teóricos específicos “a cerca de” e “dentro de”. Situando a pesquisa destas duas formas é difícil não tender a ressaltar os valores socioculturais (“acerca de”) em detrimento dos valores artísticos que entrecruzam a essa produção, acabando por cair no automatismo da pesquisa que desvencilha o “conhecer o objeto” do “vivenciar o objeto”. Entretanto não é possível dissociar estas duas formas de pesquisa na arte que aqui se consolida como uma. A música entendida como indissociável de seu contexto, sem menosprezar o valor artístico que pode ser degradado quando há demasiado referencialismo de valores e predominante ressaltar dos aspectos socioculturais.

A Etnomusicologia tem por premissa básica essa relação da música com a cultura. Nettl (2005a, p 22-23) coloca quatro definições comuns do que pode ser considerada Etnomusicologia, sendo elas: 1) O estudo da música na cultura; 2) o estudo da música do mundo a partir de perspectivas comparativas e relativistas; 3) estudo com o uso de trabalho/pesquisa de campo; e, 4) o estudo de toda/[qualquer] manifestação musical de uma sociedade. É possível entender a primeira definição como a que atravessa as três demais, de forma que estas parecem se configurar em desdobramento da primeira, apontando direções como métodos ou posturas de coleta/análise de dados.

Essas quatro definições comuns colocadas por Nettl podem ser vista de maneira diferente em outros pesquisadores da Etnomusicologia, que também tem ligação com o paradigma de pesquisa utilizado, à exemplo de Merriam (1980), que coloca como possíveis definições e visões metodológicas para a sua “Antropologia da música” vários pontos que

³ GREINER, 2011, p. 7.

vinculam sua dimensão pragmática ao Behaviorismo e a outros métodos mais “tradicionais” das ciências humanas. Ainda é possível encontrar outras formas epistemológicas de se pensar a Etnomusicologia, como em publicação mais recente, em BARZ (2008) onde se vê um fortalecimento do pensamento de métodos, utilização assumida de paradigmas da fenomenologia, e/ou mesmo uma forte presença da etnografia como método nas pesquisas etnomusicológicas (BARZ, 2008; SEEGER, 2008). Entre outros casos, é possível identificar que o desenvolvimento das pesquisas em Etnomusicologia vem sendo cada vez mais expandidos em seu caráter epistêmico, provocando reconfigurações muitas vezes sutis, mas constantes na área.

Apesar dessas e de outras diferentes visões e formas de desenvolver pesquisas em Etnomusicologia, alguns pontos, relacionados com as origens da disciplina, permanecem “unânicos” ou mesmo são desenvolvimentos de anteriores embriões da imbricação entre musicologia histórica e a antropologia. Menezes Bastos (2013) faz, nesse sentido, algumas contribuições que são de extrema importância para estabelecer uma clareza na relação entre a prática da pesquisa Etnomusicológica e sua construção epistêmica. Para ele:

O que se pode, assim, verificar como tendência central da área é que a busca de equacionamento da problemática da interface contextual da música tem sido feita, em todos esses anos, em termos, eles mesmos, contextuais. Paralelamente a isso, tem-se cedido lugar, na grande maioria das vezes, à negação de qualquer semanticidade à música, que, assim, é decretada como se nada “enviasse”. [...] O que esta faz? Diabolicamente, congela a linguagem musical (minimizada ao “som”) na sensorialidade pura, desapropriando-a de toda inteligibilidade – até mesmo sensível –, o que também procede com o próprio etnomusicólogo (sem homem), metáfora, desta forma, do “músico” (instrumentista), executante do sentido que não “compõe”. Tudo isso se constitui um absurdo que, no máximo, o que tem podido construir são tautologias, o que bem evidencia que não se pode erigir uma ciência simplesmente por paradoxo (inversão) com relação a um senso comum (ALTHUSSER, 1974). Superar este paradoxo – uma vitória de Pirro do entendedor sobre o sentidor – significa superar duas dobras: a de sinal positivo, constituída pelo senso comum das normas conscientes e *ad hoc* de contextualização; tanto quanto a de negativo, a da paralisia quanto a descoberta das correspondentes regras inconscientes” (MENEZES BASTOS, 2013, p. 34-35).

Esse paradigma então, se constitui de uma processualidade. Faz decalque, em sentido bipolar, condenando a uma visão, gerando apenas duas dobras. Há aí diversas pistas, que se conectam e se justapõem, pelo fato de terem sido geradas a partir de modelos a-contextualizados – relacionando com o dilema etnomusicológico (MERRIAM *apud* MENEZES BASTOS, 2013, p 32) –, valorizando uma conduta de “purificação” dos objetos em relação ao mundo. Valorização de uma visão distanciada do objeto de pesquisa em si e distanciamento do objeto em si com seu ambiente.

Isso se coaduna com a pesquisa que desvencilha o conhecer o objeto do vivenciar o objeto. Dualismo tão bem originário do discipulado sectarismo da bifurcação razão e emoção.

Na ruptura dessa perspectiva é fundamentalmente necessário o vivenciar o objeto, o imergir no campo, a dissolução do ponto de vista do observador (PASSOS, 2009, p 109).

A primeira definição de Nettl, que coloca o estudo da música na cultura, estabelece então uma definição ampla, mas ao mesmo tempo diferenciando das demais disciplinas “irmãs” da Etnomusicologia, aquelas na qual Menezes Bastos (2013) denomina “musicologias enquanto subcampos epistêmicos da Música, das Ciências Humanas e da Filosofia” (Sendo elas: musicologia histórica e etnomusicologia, da primeira; Psicologia e Sociologia da Música, da segunda; e a Estética Musical, da terceira.).

Essa definição não só quebra com essa “purificação” do objeto, mas também produz meios necessários para a dissolução do *paradigma etnomusicológico*. Proporciona um mergulho no campo de forças que estabelecem e constitui o objeto, um imersão de “contaminação” desses objetos, um vislumbre da música como uma multiplicidade, que engloba não só o as dimensões de som e cultura, mas que também podem (e envolvem) diversas outras linhas de constituição.

Sendo isso uma característica dessa pesquisa, que institucionalmente realizada entre agosto de 2014 e maio de 2016 junto ao PPGArtes/UFPa, teve seu real início em campo em agosto de 2012, com a chegada da professora Hiroko Yamada na condição de bolsista do JICA, com o intuito de ministrar aulas de *Koto*. Dessa forma, o próprio processo de pesquisa foi tomando corpo no ato de pesquisar. A própria tomada de caminho pela Etnomusicologia emergiu como uma demanda para melhor estudar o objeto de pesquisa. Assim como a própria cartografia já se encontrava enquanto método da pesquisa.

Acredito assim que engajamento no campo de pesquisa, o acompanhamento de processos (práticas) e criação de problemas sejam umas das principais características da pesquisa e da relação de imersão no objeto. A transversalidade parece ter se tornado um fator bastante comum nessa.

Toda Cartografia é uma prática! Um mergulho no território de trabalho!

A prática da cartografia é entendida como um processo não pré-fixado, não consiste em um método fechado. Em termos sucintos se trata de realizar o *hódos-metá*, em contrapartida do *metá-hódos* (PASSOS, 2012a). Dentro desta “o método vai se fazendo no acompanhamento dos movimentos das subjetividades e dos territórios” (PASSOS, 2012a, p. 77). Sendo assim, “O método da cartografia entende o conhecimento como invenção e considera que a pesquisa é sempre intervenção” (p. 2004); Considerando a criação que atravessa e é atravessada pelas subjetividades do pesquisador e

O viés subjetivo do pesquisador seria, então, o responsável pelas características observadas nos [...] outros. Não seríamos capazes de ter algum grau de liberdade em relação ao nosso próprio ponto de vista, de modo que tudo o que observamos estaria sempre enviesado, seria sempre a “nossa” interpretação subjetiva. Ao formularmos o problema desse modo, esquecemos, no entanto, que não há “eu” sem o “outro”. [...] as características “subjetivas” que encontramos no comportamento animal não são necessariamente uma ilusão ou mal-entendido. Elas são parte da experiência a ser pesquisada, que comporta tanto subjetividade quanto objetividade, sem separação nem primazia entre esses aspectos da experiência (PASSOS, 2014, 185-186).

Emerge assim a relação sujeito e objeto, assim como questão principal a relação do “problema”, surgindo da relação sujeito+objeto, sendo criado pelo pesquisador que ao inventar o objeto formula o problema. Nessa pesquisa fica implicado essa criação do S+O como uma prática na qual eu mesmo faço parte, já há mais de 3 anos. A cartografia então trabalha com a criação de problemas, muito mais do que com a delimitação do objeto, sendo este último uma manifestação da pergunta/problema. A primeira pergunta dessa pesquisa é: Como ocorre a prática musical da Associação de *koto* de Belém?

Essa pergunta/problema encontra e fornece respaldo para agenciamentos da cartografia na busca de formular outros problemas para esta pesquisa e contribui na criação de conhecimento. Aqui passa a existir a possibilidade de alterar o “erigir por paradoxo”, do qual fala Menezes Bastos (2013, p. 35), a “construir realidades por implicação-intervenção”, havendo uma convergente acuidade para o devir da subjetividade, integrando características uno, partindo de uma atitude n-1 (DELEUZE; GUATARRI, 1995, 13-14), entendida como crescimento de criação em contrapartida a universalização e generalização de conhecimentos.

No plano comum, aquele em que ocorrem os atravessamentos, os agenciamento, toda a multiplicidade, é que se encontra a validação da pesquisa. Diferente de um pensamento que realiza a representação do objeto em uma forma dissertativa, a cartografia realiza aqui a diretriz rizomática, na qual a construção/criação do conhecimento passa pelo viés das relações de subjetivação sujeito-objeto e se torna outro corpo, que por sua vez “(re)age com”. Não se trata de realizar uma representação da prática musical aqui estudada, e sim de produzir um dispositivo que funciona “com” a prática musical estudada.

Dessa forma se dissolve a dicotomia entre o sujeito (pesquisador) x objeto (pesquisado). Esses dois elementos se constituem numa multiplicidade de atravessamentos, que de forma uno geram conhecimento sobre o objeto estudado. Ainda dentro de campo, como elementos que redimensiona o objeto de pesquisa, também há a produção de novos dados, novos atravessamentos e agenciamentos. Nesse sentido, há também dentro desta pesquisa a atenção de se olhar para essa outra produção, a intervenção, seja enquanto

consequência, seja enquanto proposta de pesquisa. Isso em nada muda o valor dos dados gerados. No entanto esses dados se diferem de uma maneira cartesiana de se entender os dados de pesquisa. Aqui se torna necessário entender: O que é o dado cartográfico?

O dado cartográfico pode ser entendido através dos elementos já citados da constituição da cartografia. Esse “dado” não se ausenta enquanto dimensão quantificada, ao mesmo tempo em que não descarta a dimensão qualificada. Esses dados são atravessados de forma singular pelos atravessamentos e multiplicidades do objeto de pesquisa.

Seguindo uma tendência processual de trabalhar com pesquisa de campo, houve um direcionamento para uma oposição entre quantificar e qualificar. Embora a busca para o modo qualitativo fosse perseguido, o modo quantitativo se tornava necessário. “Mas o inverso é também verdadeiro, é uma questão de método: *é preciso sempre projetar o decalque sobre o mapa*” (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p 22). Uma atitude de encontrar onde esses dados são gerados e também por onde eles atravessam e são atravessados.

Projetar, reconhecer e também criar. A cartografia, enquanto construção rizomática, não se configura em imersão sistêmica dos processos, das processualidade inerentes ao objeto. Compreende-se todo objeto como algo processual. Um ponto cartografado em linha, sendo “como elemento singular, o ponto se localiza, mas, ao instituir um traçado, seu lugar cede passo a seu deslocamento, sua figura cede lugar a um gesto” (MENEZES, 2013, p 36). Dessa forma “o quantitativo se refere ao próprio movimento de constituição do real” (2014, p. 157). “Dizendo de outro modo, trata-se de distinguir sem separar o plano intensivo da experiência – o plano coletivo das forças, plano movente da realidade, que se expressa por sua dimensão extensiva – e o plano das formas, plano de organização” (2014, p. 157).

Nesses movimentos entre cartografia e/com Etnomusicologia outros autores convocados para auxiliar nos trânsitos são: Cucho (1999), que trata das definições de cultura, e principalmente sobre suas colocações nas definições de “cultura de imigrante”, entre outras; Canclíni (2008) e Hall (2006) são convocados para “borrar” essas relações entre culturas, entendendo os conceitos de culturas híbridas e as relações entre o local e o global; e ainda Le Goff (2013) abordando temas do ponto de vista da construção da história, memória, e outros pontos que permitem realizar um trânsito munido entre as ideias, atentando para as relevantes desconstruções entre dicotomias fundantes de muitos conceitos.

Tornar um objeto uma potencia de atravessamentos antigos e atravessamentos novos, transterritorializar.

Ainda falando de trânsitos e transitividades, a permanência do conceito de Transterritorialização (PELINSKI *apud* SATOMI, 2004) está ilustrada em toda a pesquisa, não dissociada, principalmente, de Nettl (2005), Blacking (1995), Canclíni (2008) e Hall (2006). Esse conceito estipulado por Satomi é referente ao(s) estado(s) do *Nikkei* em condição de imigração. Uma outra condição que segundo a própria autora é:

Similar a "desterritorialização", o termo "transplante" seria mais aplicável quando uma população se move em condições forjadas ou quando um repertório inteiro se desloca para um novo ambiente. No caso dos japoneses, cujo movimento emigratório foi "voluntário" - embora não sejam ignorados os problemas de superpopulação, desemprego, altas tributações, guerras e outras vicissitudes da natureza que acabam forjando o movimento migratório - e parcial, considero mais apropriado empregar o termo "transterritorialização" (2004, p.5).

Esse conceito é usado aqui como um dos principais para se compreender a prática musical estudada nesta pesquisa, desenvolvendo-o como um processo composto por atravessamentos e das demais multiplicidades do objeto de pesquisa. O conceito da transterritorialização atravessa toda a pesquisa, mesmo sendo este conceito nem sempre explicitado no texto. Sua presença é uma das dimensões principais dessa pesquisa.

(D)O QUE É "NIKKEI"?

O termo *Nikkei* tem significados múltiplos e bem variados, dependendo de cada situação, da área geográfica, e do ambiente. A palavra *Nikkei* também inclui pessoas de descendência racial mista que se identificam como *Nikkei*. Os japoneses nativos também usam o termo *Nikkei* para se referirem aos emigrantes e seus descendentes que retornaram ao Japão. Muitos destes *Nikkei* vivem em comunidades unidas e mantêm identidades culturais distintas daquela dos japoneses natos. No presente, existem entre 2.6 e 3 milhões de pessoas de descendência japonesa vivendo fora do Japão. A maioria destas pessoas vive nas Américas, onde formaram famílias e comunidades; um processo que transformou tanto eles próprios como as sociedades onde se estabeleceram. **A identidade Nikkei não é estática.** É um conceito simbólico, social, histórico e político. Ela envolve um processo dinâmico de seleção, reinterpretação e síntese de elementos culturais, os quais fazem parte de contextos fluidos e mutáveis de realidades e relacionamentos contemporâneos. Estes relacionamentos possuem uma longa história que tem sido intensificada pelo contexto atual do capitalismo global. Ao passo que comunidades *Nikkei* vão sendo criadas no Japão e em todo o mundo, o processo de formação comunitária revela a contínua fluidez das populações *Nikkei*, a natureza evasiva da identidade *Nikkei*, e as dimensões transnacionais na formação de comunidades e da identidade *Nikkei*.⁴

Esse conceito de *Nikkei*, em resumo, parece dialogar com o conceito rizomático, alcançando por definição sensível um encontro da representação conceitual do rizoma numa dimensão ontológica de autoconstrução de si. O conceito parece encontrar, da mesma forma que o conceito de rizoma e da cartografia, um encontro com a compreensão e busca das singularidades, evitando generalizações desenfreadas e estereotípicas. Ao mesmo tempo em

⁴ <http://www.discovernikkei.org/pt/about/what-is-nikkei> acessado em: 12/07/2016

que simplifica o significado de ser *Nikkei* também o torna extremamente complexo, por evidenciar que diversas singularidades compõe o *conceito Nikkei*, apontando para *modos* diferentes de se apresentar enquanto esta identidade.

Em relação à identidade e a relação do imigrante com o país de permanência, entendo com Canclíni, ao tratar das “Culturas Híbridas”, de tal forma que a complexidade presente nas relações precisa ser entendida além de formulações generalizantes. Uma identidade que vai além do dualismo de uma permanência ou reconstrução de identidade. Ou ainda com Menezes Bastos quando diz:

Superar esse paradoxo⁵ [...] significa superar suas duas dobras: a de sinal positivo, constituída pelo senso comum das normas conscientes e *ad hoc* de contextualização; tanto quanto a de negativo, a da paralisia quanto à descoberta das correspondentes regras inconscientes (2013, p. 35).

Tratar assim, a semanticidade ou a ontologia desta prática musical enquanto prática, em sentido deleuziano, do *Nikkei*. Fazendo pares com os autores, Canclíni que para justificar o uso do termo hibridação, diz que este “aparece mais dúctil para nomear não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos e pós-modernos” (2013, p. XXIX). Essa perspectiva das “Culturas Híbridas” pode ser identificada nos trajetos dos *nipo-brasileiros*, e uma forma para compreender essa relação identitária da transterritorialização e consolidação de uma visão do “eu”. Ou como vejo no caso dos *nipo-brasileiros* uma descrição que permanece em perfeito encaixe no texto de Stuart Hall:

De acordo com essas ‘metanarrativas’ da modernidade, os apegos irracionais ao local e ao particular, à tradição e às raízes, aos mitos nacionais e às ‘comunidades imaginadas’, seriam gradualmente substituídas por identidades mais racionais e universalistas. Entretanto, a globalização não parece estar produzindo nem o triunfo do ‘global’ nem a persistência, em sua velha forma nacionalista, do ‘local’. Os deslocamentos ou os desvios da globalização mostram-se, afinal, mais variados e mais contraditórios do que sugerem seus protagonistas ou seus oponentes (Hall, 2006, p. 97).

Tratar assim, a semanticidade ou a ontologia desta prática musical enquanto prática, em sentido deleuziano, para assim imergir nas multiplicidades que permeiam essa prática e esse fazer musical.

(D)OS PRINCIPIOS DA PESQUISA

⁵ Tal paradoxo para o autor seria o inversão de uma abordagem etnomusicológica que contextualiza o “som” ao invés de inter-relacioná-lo na cultura. Dito de acordo com o autor, a superação desse paradoxo levaria a entender e buscar a semântica musical nas abordagens etnomusicológicas.

Partindo de Pareyson (2005) e seu conceito de forma-formante, algumas tríades vão sendo apresentadas. A primeira é a que sintetiza a metodologia que se buscou desenvolver nessa pesquisa, a tríade dos três P's: Princípios, Processos e Produtos.

Alguns princípios emergem da própria imersão no campo de pesquisa, sendo cada um trabalhado a partir de três pontos de pesquisa.

PRINCIPIOS
Da Trajetividade (relação entre o engajamento em campo e a observação dos fatos utilizados)	Interação	Estranhamento	Adequação
Da Cartografia Invocativa	Reconhecimento	Projeção	Criação
Da Espacialidade (KATO, 2012)	Da sala de Chá	Horizontalidade	Estético da Assimetria
Da Prática Musical (I.8)	Energia Musical	Mudança Musical	Transterritorialização
Do Instrumento Musical (I.9)	Dobras	Movimento	Elementos

Os três princípios de partida são aqueles apresentados por Pareyson (2005) que tratam do conceito de forma-formante onde os movimentos (as articulações de conteúdos) dão a forma ao objeto. Essa tríade de partida gera, ou aliam, a outras três tríades. Partindo daí aparecem Princípios Triádicos que saltam logo no Subtítulo deste trabalho: *Cartografia De Uma Prática Musical De Koto Na Comunidade Nikkei De Belém*. Sendo aqui nomeada Cartografia Invocativa, da Prática Musical (Associação de *Koto de Belém*) e do Instrumento Musical (*Koto*), como componentes/elementos desses princípios. Essas tríades se manifestam em cada uma das invocações na forma de Reconhecimento, Projeção e Criação. **Invocação** traz aspectos da imersão na AKB (Reconhecer), da utilização e seleção do material teórico(Projetar) e presença de uma questão relacionada a prática musical (Criar).

(D)A PESQUISA ESCRITA EM SI

Toda dissertação, toda pesquisa acadêmica como a concebemos hoje, pressupõe um processo de escrita. A imagem-força também é uma forma de trazer essa escrita enquanto componente da processualidade da pesquisa, e não apenas a escrita como representação e registro de resultados de pesquisa. A escrita realiza um *Movimento criador*. No âmbito da academia o “resultado” desse processo – a dissertação – concentra o peso avaliativo de todo o

processo de pesquisa. Mesmo em pesquisas em artes há esse júbilo que recai e reverbera todo o processo de pesquisa em um corte de avaliação no material escrito.

Os modos de escrita da pesquisa colocam uma prática, um posicionamento, que assume uma forma na medida em que seus elementos – normas que dissimulam suas convenções – são instituídos no corpo do texto. Dessa maneira, penso que essas escritas constituem-se em *performatividades* de escrita, seja na utilização da pessoa verbal (Eu, Nós, Eles); seja na utilização de linguagem técnica, formal ou coloquial, entre outras. Isso impõe nessa pesquisa um pressuposto, seja ele: a escrita induz uma *performatividade*.

Nesse sentido “a performance rejeita a ilusão, ela é precisamente ‘o resultado final de uma longa batalha para liberar as artes do ilusionismo e do artificialismo’ (GLUSBERG, 2003, p.46)” (KLINGER, 2008 ,p.25), buscando a “literatura como *performance*, isto é, como uma prática inserida num contexto sociocultural mais amplo, no qual a figura do autor interfere na leitura do texto” (KLINGER, 2008, p.26). O que se quer dizer é que não há separação entre a ilusão e real, assim é que a Arte é um produto e ao mesmo tempo parte do real, um produto do contexto na qual é produzida, sendo produzida na criação deste conhecimento uma *performatividade* que é gerada no momento de criação desse produto, sendo literatura ou quaisquer outras das Artes.

É assim que para o desenvolvimento escrito dessa pesquisa proponho a utilização do jogo que vise travessias de escrita. Travessias do “Eu”, do “Nós”, da “Conto”, da “Fabulação”, do que está “*inscrito na escrita*”. Sem esquecer, dessa forma, que a cartografia não visa representar objetos, na qual a pesquisa não visa à representação do objeto, uma vez que a realidade não se constitui de algo instituído.

Essa escrita prevê essa implicação de pensamento e utiliza o jogo de travessias de escrita como procedimento. Sem descartar a objetividade que a pesquisa pressupõe. o que interessa é: “Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU” (DELEUZE; GUATARRI, p. 10), por que o Eu ou o Nós figura aqui apenas como um procedimento de escrita, mas baseado no desenvolvimento cartográfico. Baseado nos pressupostos da pesquisa como pesquisa-intervenção, da pesquisa como acompanhamento de processos, da pesquisa como dissolução do ponto de vista do observador (postura de participação-observante), da pesquisa como acesso ao plano de forças, da pesquisa como habitação do território de pesquisa.

INVOCAÇÃO 1ª

A prática musical japonesa é constituída, genericamente, por duas grandes vertentes: a prática da Música Ocidental e a prática da “música tradicional” (MALM, 1959). Esta última denominada como *Hougaku*, sendo que esta prática é a menos difundida. Dentre esta prática musical, que envolve diversas e múltiplas outras formas específicas, tanto em contexto histórico-social quanto em relação “idiomática” ou “estilística”, há a presença de diversos instrumentos musicais que contribuem e contribuíram para a manutenção desta. Dentre estes encontra-se o *koto*, sendo um:

Cordofone da família das cítaras longas, tocado com três dedais *tsume* que envolvem a ponta do polegar, indicador e médio da mão direita. Usualmente possui treze cordas, estendidas sobre uma caixa de ressonância medindo 1,80 x 0,26 x 0,08 m, afinadas através de cavaletes móveis. O *koto* é classificado em 4 tipos de acordo com o repertório: *gagaku-sou* no *Gagaku*; *tsukushi-sō* no *Tsukushi-goto*, *zokusou* na *Yatsushashi-ryu*, *Ikuta-ryu* e *Yamada-ryu*; e *shinsou*, gênero moderno ou ocidentalizado (SATOMI, 2004: p. xviii).

Em Belém, na Associação de *Koto* de Belém, grupo constituído majoritariamente por senhoras, *Nikkei* (em sua maioria *Issei*), e que vivem no estado do Pará há mais de três décadas, mantem a tradição musical do *koto* e participam dos eventos culturais da comunidade japonesa. Mantém uma rotina regular de ensaios na qual a quase totalidade dos eventos que ocorrem no decorrer do ano é abrangida. Para algumas delas o *koto* é elemento presente em sua vida diária, como no caso da presidenta da associação (*Kuniko Maruoka*) e de sua nora (*Sanae Maruoka*). Ambas dão aulas de japonês e aula de instrumento, apresentam um hábito quase diário de prática instrumental.

Minha experiência de pesquisa teve seu primeiro momento em agosto de 2012. Meu primeiro contato com o instrumento e com o grupo. Na época realizava curso de férias de japonês na Escola de japonês da Associação Nikkei de Belém, localizada nos fundos do prédio da Associação Pan-Amazônica Nipo-brasileira. Num desses dias, após terminar a aula, vi num dos murais da escola um pequeno cartaz que anunciava aulas particulares a partir de agosto para o instrumento musical *Koto*. O cartaz informava que a responsável pelas aulas se chamava Hiroko Yamada, que viria para Belém como bolsista Sênior do JICA. Dessa forma que em agosto do mesmo ano iniciei o estudo do instrumento.

A ideia de conhecer e poder tocar aquele instrumento, até então inacessível, acabou me motivando a pesquisar sobre a música japonesa e conhecer os instrumentos e as práticas musicais que relacionam esses instrumentos musicais *tradicionalmente* japoneses (*Koto*,

Shamisen e *Shakuhachi*, por exemplo; e o *Hougaku* de forma geral). Dessa maneira, a pesquisa sobre a música japonesa iniciou antes mesmo da primeira aula do instrumento.

Desse ponto já iniciava um predecessor do que Mantle Hood (1960) chamou de “*Desafio da Bi-musicalidade*”. Sendo a bi-musicalidade uma meta a ser alcançado por mim, mesmo inicialmente sem ter pretensões de pesquisa, mas já com a intenção de me “apropriar” daqueles códigos musicais. Esse desafio, no entanto, ocorre de forma bem complexa uma vez que a hibridização de elementos musicais japoneses e ocidentais amplia a discussão sobre tal questão da “*Bi-musicalidade*”. Seletivamente e adaptável é o uso de elementos da Música Ocidental na prática musical da AKB. Mais adiante esse ponto será mais bem explorado.

A primeira aula com a professora Hiroko Yamada ocorreu bem mais tranquilamente do que eu esperava, já que levava em conta a minha pouca experiência em diálogos reais em japonês. Acostumado com um ensino mais formalizante em música e após ler pesquisas sobre o instrumento (que também traziam os conteúdos sobre práticas de *koto* numa perspectiva bastante formal), tendi a pensar que as aulas seriam cheias de teoria, termos técnicos e formalizações em geral. No entanto tudo foi se desenvolvendo de maneira fluente, mesmo que estruturadamente. Uma breve apresentação do instrumento, algo sobre a forma de pressionar os plectros sobre as cordas, afinação do instrumento e a numeração de suas cordas, e a leitura da notação do instrumento. Depois disso foi iniciada a prática.

Os demais elementos iam sendo inseridos no decorrer do aprendizado de cada etapa de uma obra. Nesse ponto é importante ressaltar como inicialmente minha instrução teórica e instrumental nos padrões de Música Ocidental foi um facilitador para desenvolver habilidades necessárias para ter uma boa execução instrumental, leitura e execução simultânea e inserção rápida no grupo (AKB), mesmo que em contrapartida os fatores socioculturais (como questões de gênero e de etnicidade) não o tenham sido. Em arremate: os fatores musicais, ou desenvolvimento de habilidades musicais, superaram um obstáculo anteriormente decisivo para a inserção nessa comunidade, a *etnicidade*.

1.1 Sobre a constituição do instrumento, suas partes:

Como já havia dito anteriormente, o instrumento musical *Koto* é um instrumento de cordas, no qual essas são tocadas com os dedos, ou em forma de *pizzicato* – tanto da mão esquerda quanto da direita, comumente com o dedo anelar - ou tocados com plectros de marfim utilizados nas pontas dos dedos polegar, indicador e médio da mão direita. Esses plectros são nomeados *tsume*, que em japonês significa *unha*. É dessa forma que as 13 cordas

do instrumento são tocadas. As cordas com afinações agudas são sempre as que ficam na lateral próxima ao corpo do instrumentista, à medida em que se afastam do instrumentista as cordas vão ganhando afinações mais graves.

O *koto* apresenta algumas imagens, que comumente são vinculadas às possíveis origens do instrumento, gerando algumas representações estruturais e/ou simbólicas deste. Durante a primeira aula do instrumento, sejam as aulas individuais ou as oficinas que ocorrem todo ano na semana do Japão, os iniciantes recebem uma folha, semelhante à mostrada abaixo, que consta as principais partes do instrumento, suas cordas (a escritura das mesmas) e esses dois aspectos da simbologia do instrumento: O *koto* enquanto imagem de um dragão e seu som enquanto palavras de deus.

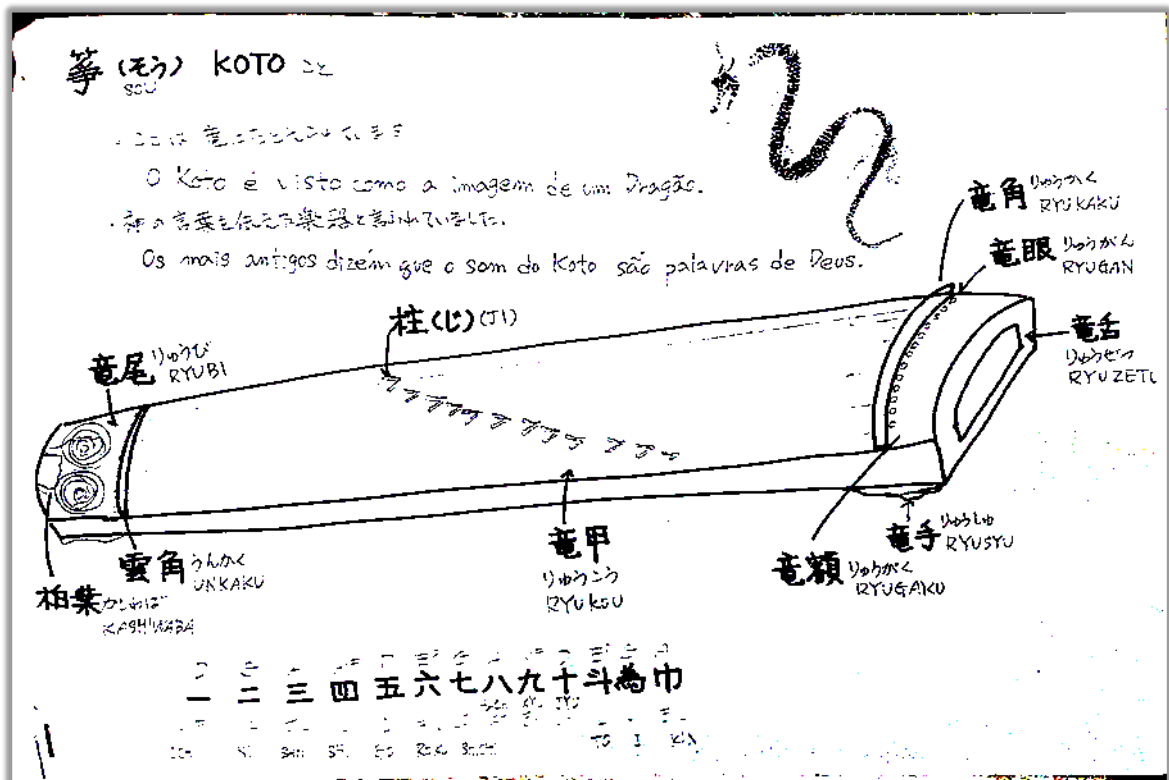


Figura 1– Folha instrutiva sobre o instrumento, entregue na primeira aula, pela professora *Hiroko Yamada*.

Enquanto representação da imagem do dragão toda a estrutura do instrumento é nomeada conforme as partes do mesmo, como pés, boca, língua, olhos, testa e cauda. Essa é uma das relações mais fortes e marcantes do instrumento com elementos da cultura japonesa e parece ter uma forte relação com o tipo de *Sonoridade* que se visa produzir ao tocar o instrumento.

1.2 Imagens na Língua do instrumento;

Numa das pontas do *koto*, a que fica ao lado direito do executante, há a presença de uma cavidade do instrumento, esta denominada *Língua* (竜舌). Normalmente a *Língua* apresenta a característica de possuir ou uma protuberante e larga ponta de madeira (no que realmente seria um formato de língua), ou possui a superfície plana, composta por desenhos, gravuras (algumas vezes inseridas diretamente na madeira do instrumento, e outras vezes em uma madeira ou marfim colocado no local).

As figuras de 2 a 7 são exemplos de como a *Língua* do instrumento apresenta algumas configurações distintas. Nas figuras 2 e 3 há a presença de uma peça arranjada em marfim inserida na cavidade. Nas figuras 4 e 5 os exemplos apresentam uma cavidade com a superfície reta lateralmente e plana. Nas figuras 6 e 7 a *Língua* apresenta a estrutura pontiaguda, com as construídas na madeira. Nas figuras 7 e 8, uma atenção para os *Pés do Dragão*, que é característico da construção de alguns instrumentos, podendo estar presente ou não. Na *AKB* é possível encontrar todos estes tipos de configurações. Nos ensaios regulares a maioria dos instrumentos do grupo permanece com uma espécie de tampa de papelão ou algum material similar, recoberto por pano que apresenta algum estampa normalmente bordado.



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8

Os instrumentos da AKB são em sua maioria adquiridos pelas próprias integrantes como instrumento de uso pessoal, mas existem alguns poucos que são de pertença do grupo em si. Alguns dos instrumentos utilizados são de origem japonesa e outros são de um construtor de São Paulo⁶, e são considerados instrumentos “para estudo”, por apresentarem padrões menos refinados que os de construção japonesa. Por exemplo, nesses instrumentos de construção nacional não há imagens no local da Língua, apresentando apenas o corte como nas figuras 5 e 6, sem mais nenhum detalhe adicional; outro ponto seria o tipo de madeira utilizada e demais elementos de acabamento instrumentais.

1.3 Notação musical do instrumento, modo de leitura da notação;

A notação para o *koto* é específica, podendo ser considerada uma tablatura, pois trabalha com números para representar e indicar as cordas do instrumento. Pode variar em alguns aspectos a partir das escolas ou sub-escolas do instrumento. Apresenta elementos semelhantes à notação ocidental do pentagrama, ou pauta. Um dos mais perceptíveis é a divisão de tempo que ocorre através de segmentação de colunas em partes, formando retângulos e quadrados menores, de modo a conseguir apresentar uma divisão de acordo com a indicação de tempo. Por exemplo: o que equivaleria um tempo 4/4, cada compasso formado por um retângulo, esse sendo subdividido em 4 quadrados iguais equivalendo as semínimas, e cada um desses quadrados subdivididos em dois retângulos menores, equivalente a duas colcheias. Satomi detalha alguns aspectos desta notação da seguinte maneira:

“Sua leitura musical procede do mesmo modo que a literária, ou seja, no sentido vertical descendente e da direita para esquerda. Cada unidade ou box da grade representa a unidade de tempo. Os valores positivos e as pausas são dispostos nesses boxes em um arranjo lógico, que dispensa signos abstratos adicionais.. Um traço horizontal incompleto divide o box, tornando clara a noção de subdivisão. Portanto, cada box pode conter: um signo de altura, que equivaleria à semínima; dois signos, equivalentes às colcheias; e quatro signos, equivalendo a semicolcheias. Para os valores maiores como a mínima, usa-se o signo em um box, seguindo de um círculo com o ponto no próximo box, a semibreve seguida por três círculos e assim por diante. No valor pontuado, a segunda nota que se segue é menor e um pouco deslocada para a direita”(SATOMI, 2004, p. 54).

Em alguns livros encontra-se diferenciação entre alguns elementos da notação mais antiga para os modelos de notação usuais atualmente, nos quais elementos da notação da Música Ocidental passam a ser inseridos. Esse fato decorre das transformações sofridas no

⁶ Aparentemente iniciou a prática de construir tais instrumentos para atender estas demandas (*Nikkei* e de escolas de *Hougaku* de São Paulo) tendo relativamente pouco tempo de prática, mas careço de mais informação sobre.

contexto sociocultural do Japão, quando a Música Ocidental é inserida no país e passa a ser um elemento deste, como afirma Malm (1959) e Wade (2005; 2014). A Música Ocidental adentra o território japonês e acaba por alterar todo o panorama musical do país. As composições musicais passam a envolver tanto formações mistas (instrumentos musicais ocidentais e tradicionais japoneses), quanto formações exclusivas de instrumentos tradicionais japoneses com concepções de Música Ocidental. É dessa forma que alguns elementos da notação europeia passam a ser introduzidos na notação do *koto* e de outros instrumentos do *hougaku*.

Algumas técnicas que eram presentes ou correspondentes passaram a ser grafadas com sinais da notação europeia, passando a ser nomeadas pelo nome desta, e outras mesmo sendo grafadas desta mesma forma, não deixaram de ser chamadas como antes eram. O *pizzicato* é um exemplo. Passou a ser utilizado na notação do *koto*, variando de acordo com as escolas quanto a nomenclatura e a utilização da grafia *pizz.*, enquanto em algumas edições, com notação ainda voltadas à estilos mais tradicionais utilizam " " para dizer que aquelas cordas devem ser tocadas com o dedo anelar, realizando um *pizzicato*, e ao lado os símbolos 右 (direita) e 左(esquerda) para indicar com qual lado executar. Muitos desses elementos variam de acordo com a edição da notação e de qual estilo essas se enquadram, por exemplo, em relação a apresentação das colunas: Colunas verticais são utilizadas na *Ikuta-ryuu* (生田流); e colunas horizontais na *Yamada-ryuu* (山田流).

Nas edições utilizadas pela AKB é possível encontrar muitas variações, exceto em relação à disposição das colunas (todas as edições utilizadas são apresentam as colunas na vertical, de acordo com a *Ikuta-ryuu*), o que atesta uma das características do grupo, em relação ao repertório livre.

O repertório da AKB é exclusivamente instrumental, contendo peças estritamente compostas para o *koto* e outras com arranjo instrumental, como canções ou mesmo obras de compositores de Música Ocidental para piano.

A única vez em que presenciei a execução de uma obra para *Koto* e voz foi na apresentação de despedida da professora *Hiroko Yamada*, em 17 de junho de 2014, pouco antes do término de sua bolsa do *JICA* e seu retorno para o Japão. Na ocasião quem cantou foi *Chiaki*⁷ *Okuyama* (*Tomura*), que na época integrava o grupo, acompanhada por *Sanae Maruoka*

⁷ *Chiaki* é japonesa com formação em canto lírico no Japão. Viveu alguns anos em Belém por conta do trabalho de seu marido, também japonês, junto a Câmara de Comercio e Industria Nipo Brasileira do Pará, e atualmente reside nos EUA. ()

no *Koto* de 17 cordas e *Kuniko Maruoka* e *Hiroko Yamada*, ambas tocando *Koto* de 13 cordas. Não tive acesso à notação dessa obra, contudo Adriaansz (1973, p) diz que em composições para voz e *koto*, na notação tradicional contém apenas o texto, e não possui a melodia.

Ideograma	Leitura em <i>hiragana</i>	Leitura em <i>roman-ji</i>	Corda corresponde nte (Numeral)
一	いち	<i>Ichi</i>	1
二	に	<i>Ni</i>	2
三	さん	<i>San</i>	3
四	よん/し	<i>Yon/Shi</i>	4
五	ご	<i>Go</i>	5
六	ろく	<i>Roku</i>	6
七	しち/なな	<i>Shishi/Nana</i>	7
八	はち	<i>Hachi</i>	8
九	きゅう	<i>Kyuu</i>	9
十	じゅう	<i>Jyuu</i>	10
斗	と	<i>To</i>	11
為	い	<i>I</i>	12
巾	きん	<i>Kin</i>	13

Tabela 1 – Tabela de facilitação para leitura da notação de *Koto*.

Essa tabela sintetiza a leitura básica relacionada para executar o instrumento e também se constitui dos elementos essenciais da notação para o instrumento. O conhecimento desses ideogramas pode ser considerado como o básico para entender qualquer notação para *Koto* (independente de escola ou estilo do repertório).

INVOCAÇÃO 2ª

2.1 A presença de mnemônicos;

Durante as aulas e nos ensaios da AKB são muito utilizados os recursos mnemônicos como suporte para a leitura e execução musical. Muitas referências, como Satomi (2004), Adriaansz (1959), Malm (1979) e Wade, citam a utilização de mnemônicos na prática de *Koto*. Essa presença de sons vocais, onomatopéias e outros, são bem comuns e até característicos do próprio idioma japonês. Certas técnicas “gerais” do *koto* possuem padrões específicos: *sararin*, *kororin*, *sha-sha-ten*, por exemplo. Sendo assim, também existem técnicas específicas de um estilo com mnemônicos específicos (o padrão *kakezume* no *kumiuta*), e assim como outros padrões são usados em diferentes escolas/estilos.

Se pensarmos no conceito de “escritura musical” como a processualidade que acompanha a composição/criação de uma obra e conseqüentemente de sua posterior execução, acho correto afirmar que os mnemônicos são elementos essencialmente presentes nesta (processualidade)

No processo de aprendizagem o comum é que o professor toque a parte e o aluno repita, e que normalmente nesse processo de repetição o aluno receba um “reforço” que vem tanto da execução simultânea professor-aluno, quanto da vocalização dos sons (notar a diferença sutil entre tratar dos termos “sons, melodias e/ou ainda tons”) através dos mnemônicos. Adriaansz (1959) diz que esse processo permite que a retenção e recepção - do repertório e de padrões técnicos - acabem sendo mais desenvolvidas, facilitando a memorização, isso é chamado de *shoufu* (ADRIAANSZ, 1973, p. 41).

2.2 Postura ao executar o instrumento;

Na AKB a maneira de se portar ao instrumento ocorre sempre da mesma forma, independente da apresentação, ensaio ou aula, tipo de vestimenta, ou mesmo repertório trabalhado. Sentadas obliquamente ao instrumento em bancos de madeira, com os joelhos abaixo do *Koto*, que se posiciona sobre os cavaletes de madeira que o sustentam um pouco acima do nível do banco.

Adriaansz (1959) fala das várias posturas corporais adotadas ao se tocar o instrumento. Essas incluem se sentar no chão com as pernas cruzadas, sobre os dois joelhos e sobre um joelho enquanto o outro permanece erguido. Cada uma dessas formas correspondendo a uma

diferente tradição de *Koto*, correspondendo respectivamente a: *gagaku*, *kyougaku*; *Ikuta* e *Yamada ryuu*; e, *Tsukushi-goto*. *Ikuta ryuu* apresenta uma leve variação em relação a *Yamada ryuu*, sendo característico o instrumentista sentar-se de sobre os dois joelhos obliquamente ao instrumento. Essa posição de fato proporciona uma maior mobilidade para a execução de técnicas da mão esquerda.

Sendo a AKB detentora do estilo *Ikuta* esse quesito de postura permanece válido no grupo, mesmo que não seja estritamente cobrado. Pode-se maleabilizar esse parâmetro da postura de acordo com a necessidade do executante e a relação com o material de suporte para o instrumento, como no meu caso em que as pernas são impossibilitadas de permanecer bem encaixadas por conta do tamanho das pernas não ser compatível com o tamanho do suporte, se tornando comum que vez ou outra eu necessite alterar ligeiramente da postura padrão.

Também nas oficinas mostrou-se presente essa mesma relação de maleabilidade em relação à postura ao executar o instrumento. Inicialmente as informações eram passadas para os alunos, mas a atenção recaía mais na postura e no posicionamento do braço e mão direita, ou seja, a atenção estava mais direcionada à produção de som obtida através da postura adequada. Como nos primeiros contatos com o instrumento a utilização de técnicas da mão esquerda não ocorre (ou ocorre esporadicamente), a necessidade do posicionamento obliquo ao instrumento não é tão cobrada.

Dessa forma, é característica do ensino de *Koto* na AKB a aprendizagem progressiva dos elementos de forma conjugada, como a leitura de ritmos simples na notação conjuntamente com o aperfeiçoamento da utilização do dedo polegar. A postura é designada para que o instrumentista permaneça de forma elegante junto ao instrumento, mas sua principal função é permitir uma melhor execução técnica, por isso a exigência com a permanência da postura (sempre de forma obliqua ao instrumento) é relativa à capacidade e as especificidades de cada pessoa.

INVOCAÇÃO 3ª

As aulas individuais de instrumento com a *Hiroko Yamada* sempre ocorriam por meio de quatro etapas básicas: apreciação; primeira leitura; aperfeiçoamento de leitura e execução da obra; e execução completa da obra. Neste esquema de instrução uma obra é tida como o centro do desenvolvimento de certas habilidades a serem desenvolvidas ao instrumento, iniciando com um grau zero de autonomia por parte de quem apreende, e gradualmente chegando ao estado máximo de autonomia, finalizando um ciclo e assim passando para outra obra, com demandas de execução e de técnicas mais aprimoradas, e a reincidência deste mesmo ciclo.

Apreciação: Partia de um princípio simples no qual a professora solicitava que eu ouvisse atentamente e acompanhasse pela notação e olhando sua execução. A etapa de apreciação focava na especificidade trabalhada, por exemplo, uma obra escrita para duo de *koto* era submetida a apreciação somente a parte que deveria ser desenvolvida, no caso a parte do “*koto 1*”.

Primeira Leitura: Nesta etapa consistia a leitura acompanhada da professora *Hiroko*, na qual ocorriam pausas em algumas passagens que necessitavam de alguma explicação de técnica instrumental, normalmente na inserção de um novo movimento técnico, uma variação de um movimento já visto ou algumas vezes de outra forma de notação de uma técnica vista anteriormente. Normalmente esta etapa tinha a configuração blocada, seccionando a obra em diversas partes de acordo com a densidade técnica de cada secção.

Aperfeiçoamento de leitura e execução da obra: Consistia da leitura e execução completa da obra, do início ao fim da parte estudada, simultaneamente com a professora *Hiroko*, executando a mesma parte instrumental e auxiliando na leitura e na clareza técnica. Diferente das duas primeiras etapas que ocorriam numa única aula, esta podia durar até quatro aulas, dependendo do desenvolvimento de cada um.

Execução completa da obra: Nessa etapa era dada a autonomia de execução da obra. Enquanto eu executava a parte que foi extensivamente estudada a professora *Hiroko* executava a outra parte. A execução da obra em duo ocorria mais algumas vezes, até ficar claro que havia sido desenvolvido um grau de domínio da obra. Após o término do ciclo outra obra passava a ser estudada, cumprindo o mesmo ciclo. A obra apreendida anteriormente normalmente era executada por toda a AKB (nesse caso uma obra para dois instrumentistas se desdobrava em um “arranjo” para o grupo, normalmente com duas vozes, ou vozes

intermediárias, o que na verdade seriam adaptações de uma das linhas para criar mais vozes) ou em subgrupos de quatro ou cinco pessoas em alguma das apresentações posteriores.

3.1 As Técnicas De Execução Instrumental;

Adriaansz (1973) e Malm (1959) falam que as técnicas do *zokusou* tiveram a sua origem na do *gakusou* e, gradualmente, desenvolvido em direção a mais complexidade na *Tsukushi*, *Yatsunashi*, *Ikuta*, e *Yamada-ryuu*. O contato com a música ocidental desde a era *Meiji*, eventualmente, forçou os músicos de *koto* a adaptar suas técnicas instrumentais para a música em rápida mutação e desenvolver especialmente as técnicas para mão esquerda. Sendo assim é válido ressaltar que muitas das técnicas continuam sendo modificadas até os dias de hoje, ressaltando a constante processualidade que a prática, de maneira abrangente, carrega e consequentemente permite. Dessa maneira, ainda é possível encontrar certas diferenciações técnicas encontradas em determinados repertórios e em outros não, mas sendo essa divisão diluída no decorrer de que novas mudanças vão acontecendo em nível técnico e estético das práticas musicais que podem ser consideradas pertencentes aos fazeres musicais relacionados ao *Koto*.

As técnicas apontadas a seguir foram reunidas das apresentações feitas por Adriaansz (1973), Malm (1959), Satomi (2004) e no *Traditional Music Digital Library*⁸ da *Senzoku Gakuen College of Music*. Nessas fontes é possível encontrar a referencia de outras técnicas, porém as que são apresentadas aqui estão intimamente ligadas à prática da AKB, sendo recursivamente encontradas no repertório do grupo. A maneira de descrever e/ou explicar essas técnicas também é mesclado entre as fontes bibliográficas, mas em muito sua real aquisição é proveniente da própria experiência com o grupo, tanto nas aulas individuais quanto nos ensaios frequentes com o grupo.

Em termos gerais as técnicas podem ser categorizadas por sua utilização efetiva à direita do *kotoji* e a esquerda do mesmo, ou seja, técnicas de mão direita e técnicas de mão esquerda.

Técnicas de Mão direita:

⁸ www.senzoku-online.jp/TMDL/e/01-koto.html

Sukuizume スクイ爪 – Consiste em tocar uma mesma corda com o plectro do dedo polegar, utilizando tanto a parte posterior do *tsume*. Em outras palavras: após realizar o movimento descendente (natural) da execução do *Koto*, ocorre um movimento ascendente com o mesmo plectro, utilizando a parte traseira do dedal.

Awase 合(わ)せ – Consiste em executar duas cordas simultaneamente, com o *tsume* do dedo polegar e do dedo médio, e/ou o *tsume* do dedo polegar e do dedo indicador. O mnemônico utilizado para se referir a essa e algumas outras técnicas que produzem intervalos Harmônicos é “*shan*”.

Kakizume ou Kakite かき爪/かき手 – Consiste em executar um “Golpe” com o dedo indicador ou médio em duas cordas simultâneas, em uma rápida sucessão, criando um único som.

Oshiwase 押し合せ – Essa técnica consiste na união de duas técnicas, *oshide* e *kakite*, onde esta última é executada e logo em seguida executa-se o *oshide* (pressiona-se a corda com a mão esquerda, à esquerda dos *kotoji*, elevando a afinação) na corda mais grave até soar uníssono.

Nagashizume 流し爪 ながしつめ – Consiste na execução de um glissando descendente com o plectro do dedo polegar, onde o modo de tocar as cordas mais graves e as mais agudas são distintas.

Hikiren 引き連—ひきれん – Consiste em executar um glissando ascendente com o *tsume* do dedo médio, abrangendo todas as cordas do instrumento, sendo as duas ou três últimas cordas do instrumento sendo tocadas de maneiras distintas.

Uraren 裏連—うられん – É o resultado de basicamente três etapas de execução: 1) Consiste na execução de um tremolo: onde os dedos polegar e indicador se encostam, e a ponta lateral do *tsume* do dedo indicador executa o tremolo na nota mais aguda; logo após executa-se um 2) glissando descendente com a parte posterior do *tsume* utilizando os dedos indicador e médio; e finalizando com um 3) glissando descendente com o *tsume* do dedo polegar. Resumindo: a técnica consiste na execução de um tremolo na nota de partida da técnica, seguindo para um glissando descendente utilizando os plectros dos dedos indicador e médio, e concluindo num glissando com *tsume* do polegar.

Chirashizume 散し爪—ちらしつめ – Consiste em “raspar” uma corda com a lateral do *tsume* do dedo médio, desferindo um golpe que vai ao sentido direita-esquerda. Há

também a variação com a execução em duas cordas simultaneamente, utilizando o dedo médio e indicador.

Warizume 割り爪—わりつめ—しゃしゃてん – Também conhecido pelo mnemônico “*Sha-Sha-Ten*”, pois esta técnica consiste em executar dois padrões harmônicos *kakite* com os dedos médio e indicador, e finalizando com uma nota oitava acima tocada com o polegar.

Técnicas de mão esquerda:

Oshide 押し手—おしで – Enquanto a mão direita executa uma corda, a mão esquerda pressiona a mesma corda do lado esquerdo dos cavaletes móveis, elevando a afinação. Essa variação pode ser grafada em meio tom ou um tom dentro do repertório da AKB, mas algumas fontes indicam que essa variação pode ser de até um tom e meio, sendo realizada com bastante esforço. Os sinais para identificar a alteração de meio tom e um tom são ヲ e オ, respectivamente. Sendo assim:

九→Bb ヲ九→B(H)
オ九→C

Figura 9– Se a nona corda (九) esta afinada em Si bemol e no decorrer da obra aparece ao lado da corda o sinal de alteração ヲ, através do *oshide* a afinação alcança na corda passa a ser Si, e da mesma forma a afinação será alterada para Dó caso apareça ao lado o sinal オ.

Atooshi 後押し – Glissando ascendente pressionando a corda após ser tocada com o plectro da mão direita. A notação ocorre com os mesmos sinais encontrados em *oshide*, mas é notacionado após a corda que foi executada e será alterada, e não ao lado como no caso do *oshide*.

Oshi Hanashi 押し放し—おしはなし – Essa técnica consiste no inverso do que acontece em *atooshi*. A técnica inicia com a corda já pressionada pela mão esquerda, e após ser executada com o *tsume* da mão direita a corda é solta, executando um glissando descendente.

Tsuki Iro 突き色—つきいろ – Pressionar e soltar a corda. Essa técnica é o resultado da execução da *atooshi* e da *oshihanashi* em uma só técnica. Após executar uma corda com o *tsume*, rapidamente a mesma corda é pressionada e liberada, de forma rápida. Nessa técnica normalmente não há indicação de variação de altura, sendo comumente alcançados intervalos menos do que meio tom.

YuriIro 揺り色—ゆりいろ – Consiste de um tremolo realizado com o dedos polegar, indicador e médio, pressionando a corda a esquerda do cavaletes. É resultado da união entre as técnicas *oshihanashi* mais a técnica *atooshi*, iniciando a execução da corda pelo plectro direito já com a corda sendo pressionada pela mão esquerda, soltando a corda e depois a pressionando novamente.

HikiIro 引き色—ひきいろ – Consiste de um glissando descendente puxando a corda, normalmente executado pelos dedos polegar e indicador, e por vezes também com o dedo médio. A técnica é executada após a corda ser executada pelo plectro da mão direita, e não simultaneamente.

INVOCAÇÃO 4ª

4.1 Repertórios e Recursos sonoros;

A **textura** apresenta-se como elemento focal de algumas peças executadas pela AKB, principalmente aquelas que pertencem ao *zokusou* e ao *shinsou*. De certa forma o elemento textura é também um desdobramento da grande evidenciação que o timbre parece tomar no lugar da escuta musical do grupo, onde os recursos sonoros e até mesmo as alturas parecem ser um elemento componente do timbre, ou da sonoridade produzida. Essa característica parece concatenar com observações sobre algumas propriedades do *hougaku*, que são percepções de como o japonês entende tal escuta musical, apontadas por Kato:

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

O que fica claro é o fato da valorização do timbre ser bem mais latente, de forma a haver uma atenção para a escuta deste aspecto sonoro e conseqüentemente da produção/execução dessa música. Assim como um músico acostumado com o sistema de notação ocidental, o pentagrama, consegue ler uma partitura e “construir” a sonoridade grafada mentalmente, também a notação para *Koto* também permite desenvolver o mesmo efeito, principalmente a partir do conhecimento prévio de padrões técnicos, melódicos e dos efeitos timbrístico característicos do instrumento.

As técnicas de execução instrumental parecem se relacionar com esse princípio. Além dos evidentes recursos sonoros timbrísticos que são obtidos das técnicas de execução do instrumento anteriormente mostradas, há aqueles recursos sonoros que são resultados de outras ações e/ou derivações das técnicas postas.

O *Sukuizume* pode gerar uma sonoridade totalmente nova, muito usada na música moderna composta para *koto*, característica do *shinsou*, ao retirar o *koto-ji* da corda que será tocada, gerando a execução de um som de altura “não pré-definida” (uma vez que as cordas de um *Koto* sem *Ji* podem gerar diferentes tons e sonoridades, dependendo de vários fatores como a construção do instrumento, a tensão e o tempo de uso das cordas, por exemplo). Igualmente aos instrumentos de cordas ocidentais, o *koto* tem sua sonoridade alterada dependendo da região que se toca com os *tsume*, podendo gerar tipos de sonoridades com característica mais “aveludado” ou “metálico”.

Além das “regiões” que tem relação de proximidade e/ou afastamento da crista (som mais “aveludado” ou mais “metálico”), há a relação de região a partir dos cavaletes móveis: a direita dos *kotoji*, sons pré-definidos; a esquerda dos *kotoji*, sons não definidos não-pré-definidos. Até o período do *zokusou* a região a esquerda do *kotoji* só era utilizada para executar técnicas como *oshide*, não sendo utilizado como produção de som, e sim como forma de alterar ou criar efeitos na afinação dos sons retirados com a execução de técnicas à direita do cavalete. No repertório *shinshou* esse aspecto já se expande, passando a existir como forma de produção de sons dentro de uma obra, expandindo o material sonoro. Esses e outros tipos de recursos sonoros são encontrados na prática musical da AKB, mesmo que a execução de peças do *shinsou* não seja a maior parte do contingente repertorial do grupo.

O instrumento possui algumas afinações *standards* e a extensão dessas contribui para o resultado timbrístico final que cada música apresenta. Como o instrumento não permite grandes mudanças de afinação no decorrer da obra (*obras com mudança no seu decorrer são raras, e quando ocorre alteração na afinação normalmente se trata de alguma alteração de semitom de uma ou duas cordas, algumas vezes acompanhadas de alterações de suas respectivas oitavas, e sempre previamente preparadas pelo instrumentista no instrumento, comumente com marcações nas cordas*), a utilização de um ou outro padrão de afinação normalmente é regida por opções estéticas do compositor e uma relação **semântica musical** daquela afinação específica (*Muitas vezes a escolha de tal ou qual afinação usada é justificada pela atribuição de valores estéticos, como pode ser conferido em algumas obras de Tadao Sawai*).

4.2 Afinações recorrentes, gamas de sons;

Por apresentar um repertório bastante variado, a AKB costuma utilizar diversas afinações numa mesma apresentação do grupo, por exemplo, dependendo do número de peças que serão executadas numa apresentação a afinação pode ser alterada de uma a três vezes durante a apresentação. A utilização de afinadores digitais é parte da rotina de preparação do *Koto* para marcar a afinação nas cordas antes de uma apresentação. Como as cordas são de nylon é possível marcar a posição que cada *kotoji* ocupará para alcançar a altura desejada, e com um lápis de cera a posição é marcada. Uma vez isso feito, na hora da apresentação basta mover os cavaletes para trocar a afinação. Após cada apresentação, usando um pedaço de barbante enrolado na corda de nylon, as marcações são apagadas de cada uma das cordas.

Algumas das afinações utilizadas no repertório da AKB incluem tanto padrões de escalas ocidentais (como por exemplo, escalas de Dó, de Fá, de Lá bemol), quanto alguns padrões tradicionais já estabelecidos do instrumento, como o *Hirajoushi*, o padrão mais utilizado nas composições executadas pelo grupo.

Entre os padrões tradicionais para *Koto*, os mais utilizados na AKB estão o *Hirajoushi* 平調子, *Gakujoushi* 楽調子 e *Nogijoushi* 乃木調子.

	一	二	三	四	五	六	七	八	九	十	斗	為	巾
<i>Hirajoushi</i> 平調子	D	G	A	Bb	D	Eb	G	A	Bb	D	Eb	G	A
<i>Gakujoushi</i> 楽調子	D	G	A	C	D	E	G	A	C	D	E	G	A
<i>Nogijoushi</i> 乃木調子	D	G	A	B	D	E	G	A	B	D	E	G	A

Tabela 2 – Afinações de *Koto* representadas em cifra, conforme utilizado na AKB.



Figura 10 – Afinação *Hirajoushi*.



Figura 11 – Afinação *Gakujoushi*.



Figura 12 – Afinação *Nogijoushi*.

Os padrões não caracterizam os tons propriamente, mas sim a estrutura intervalar de cada padrão. Na AKB utilizamos sempre os padrões partindo do D (Ré) na primeira corda, seguindo especificação que vem na notação de cada peça, como nos exemplos abaixo:

才一第 才二第 樂調子より (一は五の乙) (D)		17 絃 一 C 二 D 三 E 四 F# 五 G 六 A 七 B 八 C 九 D 十 E 十一 F# 十二 G 十三 A 十四 B 十五 C 十六 D 十七 E	2 箏 一 G 二 A 三 B 四 C 五 D 六 E 七 F# 八 G 九 A 十 B 十一 C 十二 D 十三 E 十四 F# 十五 G 十六 A 十七 B	1 箏 一 二 三 四 五 六 七 八 九 十 十一 十二 十三 十四 十五 十六 十七
---------------------------------	--	--	---	---

Figura 13 – Exemplos de quadro indicativo de afinação nas obras para *Koto*: à esquerda: afinação *Gakujoushi*, indicando que as cordas 1 e 5 devem estar afinadas na altura de Ré; à direita: sistema utilizado em obras que incluem o *Koto* de 17 cordas no repertório *shinsou*, utilizando a escala de Sol Maior.

Como as figuras 10, 11 e 12 mostram, o exemplo da esquerda na figura 13, dá a indicação de que as cordas 1 e 5 (一は五の乙) soem em uníssono em Ré (D), porém, na AKB a primeira corda é utilizada uma oitava abaixo do indicado. Poucas vezes essa indicação é seguida a risca. Provavelmente a ampliação de tessitura da gama de sons de cada composição deve ser uma opção esteticamente mais aceita dentro do grupo. Se dentro dos parênteses existisse a indicação de outra nota, por exemplo (E), todo o padrão intervalar entre as demais notas permaneceria, acontecendo uma espécie de transposição.

Já no exemplo da direita a altura de cada corda é estipulada, mostrando a gama sonora da escala de Sol Maior. Esse exemplo mostra mais claramente elementos da Música Ocidental sendo parte deste repertório: a formação de trio onde dois *Koto* de 13 corda e um de 17 cordas compõe o arranjo instrumental, o *Koto* de 13 cordas mais agudo está afinado na escala de Sol Maior, partindo da nota Ré, e o segundo *Koto* de 13 cordas afinado em Sol Maior partindo da tônica, um quinta abaixo da nota mais grave do *Koto* mais agudo. O *Koto* de 17 cordas sempre apresenta afinação por graus conjuntos, com a primeira corda partindo de Dó, e dependendo da escala que compõe a obra as outras cordas seriam alteradas (Exemplo: Na figura 13 a escala utilizada é de Sol Maior, sendo assim as cordas 四 e 1 estão em F#. Caso a escala

utilizada fosse Fá Maior, as cordas 四 e 1 estariam em F, e as cordas 七 e 4 estariam em Bb, mas ainda sim a gama começaria com a corda mais grave partindo de C).

Nas afinações com padrões tradicionais a tessitura abarcada pelo *koto* de 13 cordas é de duas oitavas e meia até três oitavas. Já nas afinações tonais, que se desenvolvem por graus conjuntos, a tessitura abarcada é menor que duas oitavas. Nas afinações utilizadas no *Koto* de 17 cordas a tessitura abarcada é de mais de duas oitavas.

INVOCAÇÃO 5ª

5.1 Comunidade Nikkei, imigração japonesa;

Em 1929 a imigração japonesa à Amazônia iniciou. Nesse quadro esse longo processo entre Amazônia e Japão:

Iniciou-se pelo Pará [...] Iniciando com plantações de hortaliças, passaram depois a se dedicar à plantação de pimenta-do-reino, cujas sementes trazidas de Singapura pelo Sr. Makinosuka Usui, foram aclimatadas em Tomé-Açu, com a ajuda de Enji Saito e Tomu Kato (BENCHIMOL, 2009, p. 467).

Os japoneses que chegavam, traziam consigo suas esperanças, seus costumes, seus ideais, seus planos, etc. Alguns vinham apenas com o intuito de passar alguns anos e juntar dinheiro suficiente para voltar ao Japão e melhorar sua condição de vida.

No livro de comemoração dos oitenta anos da imigração japonesa na Amazônia está relatada a chegada dos pioneiros desse processo:

Oito e meia da manhã do dia 22 de setembro de 1929, as 42 famílias, 189 pessoas ao todo, chegam ao cais da Colônia Acará (atual município de Tomé-Açu), onde foi lançada, na selva inexplorada, a primeira machada simbólica de colonização japonesa (EDITORA JORNALISTICA UNIAO NIKKEI Ltda, 2012, p. 66).

Outros navios vieram após este primeiro, e outros navios vieram antes, só que para outras localidades do Brasil que não a Amazônia. Desde 1908 o Brasil vinha recebendo os navios que traziam japoneses com a finalidade de trabalhar nos cafezais e demais atividades agrícolas. Nos primórdios dessa imigração o Brasil ainda carregava as particularidades do escravagismo pelo lado dos donos de terras, o que fez com que os japoneses fossem destratados, acarretando no abandono de muitas fazendas por parte dos imigrantes (MORIWAKE, 2012).

Na Amazônia outros fatores também fizeram com que os japoneses abandonassem as terras cedidas a eles, tais como surtos de malária e outras doenças encontradas na região, falta de conhecimento em como tratar o solo e manter o cultivo dos alimentos, etc. Apesar de todos os casos de abandono muitos permaneceram e criaram vínculos e laços.

A permanência dos imigrantes japoneses se deu de forma mais extensa e mais duradoura do que a pretendida na época. Em todo o Brasil existem diversos resquícios das antigas colônias nas quais hoje encontramos polos e cidades com grandes quantidades de imigrantes japoneses e seus descendentes. Nesse processo de permanência surge o termo *Nikkei* para designar o japonês imigrante e seus descendentes. No entanto o que é ser *Nikkei*?

O termo *Nikkei* (日系) deriva do japonês *Nikkeijin* (日系人) e faz referência aos japoneses que emigraram do Japão e seus descendentes, assim como no Brasil. Dentro dessa nomenclatura também há a divisão a partir das gerações. Desta forma teremos: *Issei*, ‘primeira geração’ de imigrantes japoneses para o Brasil; *nisei*, filhos do *issei*, ou ainda, segunda geração; *sansei*, netos dos *issei*, terceira geração; *yonsei*, bisnetos dos *issei*, quarta geração; e assim atualmente encontramos a denominação *gosei*, que são os tataranetos dos *issei*, e a atual geração predominante que nasce no Brasil.

Dessa maneira podemos ver o que mesmo que, a identidade *Nikkei* ser algo que não é estático, a denominação *Nikkei* induz: uma pessoa originária do Japão, mesmo que tenha nascido em terras brasileiras, mas ainda assim de uma forma bastante acentuada este se vê ligado ao Japão.

Mesmo que muitos *Nikkei* nunca tenham ido ao Japão, vemos os elos de herança e da tradição cultural se miscigenarem com as tradições regionais concomitantes as adaptações à nova terra em que habitam. Nessa transformação da realidade que o povo imigrado sofre e sofreu, a permanência de tradições e costumes sofrem adaptações, transformações, assimilações e até reinvenções.

A manutenção dos traços culturais, segundo SAITO (1961:210), estão relacionadas ao que o autor denomina de ‘bagagem cultural’, ou seja, uma ‘miniatura’ da herança cultural da sociedade materna à qual o indivíduo ou o grupo se acha ligado. Assim sendo, tal patrimônio constitui, por assim dizer, a matéria-prima com que o imigrado entra no processo de ajustamento sócio-econômico ao novo meio. Por sua vez, os emigrados tentam, na medida do possível, restabelecer sua vida comunitária em termos de sua ‘bagagem cultural’. É natural e óbvio que essa reconstituição não implica em reprodução pura e simples da cultura original; pelo contrário, tal fenômeno é acompanhado da reformulação, conseqüente à reorganização social, porque vai-se processar dentro de novo contexto sócio-econômico (ibidem) (SILVA NETO, 2003, p.27).

O Brasil apresenta no total de sua população um valor mínimo de 1% constituída por ‘*nipo-brasileiros*’, sendo que o Estado do Pará apresenta para mais de 50 mil dos mesmos (SATOMI, 2014). Devido a grande concentração de integrantes da comunidade *Nikkei* no Pará, muitas das suas manifestações culturais ocupam bastante destaque e alcançam grandes proporções dentro do território regional. Nesse contexto diversos eventos ocorrem, congregando e disseminando a cultura japonesa, além de fortalecer a cultura nipo-brasileira.

Expressões culturais agem na marginalidade para servirem de mostras nos festivais culturais e tradicionais nipo-japoneses. Dentro dessas tradições podemos encontrar a presença de elementos que estruturam e compõe as festas, cerimônias e eventos de tradição japonesa.

As apresentações, ensaios e a prática geral da AKB se enquadra como um destes elementos, e que “sobrevive” apenas com esse intuito.

Historicamente está presente em diversas expressões culturais da sociedade japonesa, passando por vários gêneros musicais e/ou artísticos, sendo alguns desses gêneros exclusivamente relacionados ao *Koto* ou mesmo desse com outros instrumentos tradicionais do Japão, como no caso do *sankyoku*⁹, entre outros.

Durante o período em que a professora de *Koto*, Hiroko Yamada, veio à Belém onde permaneceu durante dois anos, ministrou aulas de *Koto* e administrou os ensaios e os demais perfazeres que necessitava a AKB. Tendo retornado ao Japão devido ao término da bolsa de voluntariado, os laços não foram rompidos, uma vez que o contato ainda existe e devido a mesma ter se colocado a inteira disposição de responder quaisquer dúvidas em relação a esta pesquisa¹⁰.

A AKB cuida da parte musico-educacional do instrumento musical *Koto*, e é responsável por difundir o fazer musical do instrumento dentro e fora da capital do estado. É um dos poucos grupos do gênero no Brasil, e principalmente do Norte. Nesse contexto o *Koto* se insere dentro das festividades nipo-brasileiras junto com outros elementos culturais originários do Japão e permanece como parte da maioria das festividades ocorridas na APANB, e nas demais festividades de cunho nipo-brasileiro.

Na atual situação da AKB podemos ver que as integrantes, em sua maioria, são senhoras, *Issei*, que em sua maioria não compreendem o português além do nível de comunicação no cotidiano. No entanto é válido observar de que forma, através do fazer musical no *Koto* resgatam e/ou mantêm, em certo grau, a vivência cultural de sua terra natal.

Alguns jovens *Nikkei* que constituíram a AKB contribuem com o tempo que dispõe para estudar o instrumento e de certo modo já levam o peso da continuidade da tradição do instrumento e da mentalidade cultural que o envolve. Porém a permanente transformação da energia musical do grupo pode ser tida como um fator que necessita de atenção por si só. Atualmente o grupo conta com frequência com um músico que acompanha ao piano elétrico algumas obras, normalmente aquelas que estão ligadas diretamente à imigração japonesa para o Brasil, como o arranjo de canções populares e outros arranjos instrumentais que marcaram

⁹ Definido por Satomi (2004) como: “conjunto dos ‘três instrumentos’ *koto*, *shakuhachi* e *shamisen* para acompanhar o repertório *sokyoku* chamado *jiuta*. Até o final da era Edo, o *kokyū* era utilizado no lugar do *shakuhachi*.”(p.xx). Sobre os outros instrumentos musicais e termos da música japonesa cf.SATOMI, 2004, Glossário, p.xv-xxii.

¹⁰ Meu contato com o objeto da pesquisa e com a Professora Hiroko Yamada se estende além da relação da pesquisador/pesquisa, uma vez que iniciei as aulas de *koto* em agosto de 2012, ao mesmo tempo em que passei a participar dos ensaios e apresentações da Associação de *Koto* de Belém.

esses anos. A inserção do músico, que também não tem descendência nipônica, não parece interferir na dinâmica do grupo, mas uma opção das mesmas que não pareceu ser extremamente destoante do objetivo do grupo. Como a realidade do grupo é dinâmica, muitas nuances foram sendo encontradas no meio da cartografia vivenciada. Algumas permaneceram estáveis, outras foram mudando a cada alteração de integrantes, repertório apresentações, etc.

Questão que também se faz passível de pesquisa e reflexão é referente ao fato do fazer musical da comunidade *Nikkei* ser constituído em sua maioria pelo gênero feminino de idade elevada, e tal fato encontra-se de forma evidente na *performance* mas não se vê claramente seu motivo.

Como já dito anteriormente, visto em outras cidades do Brasil, como em São Paulo, o instrumento está presente mesmo em menor ou maior grau em vários polos regionais pelo país. Em São Paulo encontramos a tradição de escolas tradicionais de *Koto*¹¹ e outras tradições musicais japonesas, o que torna as peculiaridades do fazer musical dessas comunidades *Nikkei* mais latentes, e faz com que a situação ocorrente em Belém seja sensível e singularmente mais enriquecida.

A AKB permanece com a prática de *Koto* por cerca de 30 anos. No entanto se verifica que tal prática musical, ao menos a primeira vista, nos quase quatro anos de permanência com o grupo, a renovação de seus praticantes foi escassa e que as medidas realizadas pela associação não são efetivas quando se diz respeito à permanência de jovens na prática musical de *Koto*, até por questões de horários e incompatibilidade de rotina de ensaio.

A adaptação linguística do imigrante no seu local de permanência permite que o mesmo interaja com os outros habitantes de forma eficiente, no entanto nem sempre proficiente. A língua é um diferencial quando se pretende perceber o grau de interação do imigrante com o lugar onde este permanece, ou mesmo como esse lugar se configura.

Por mais que a chegada dos imigrantes para fins de colonização tenham oficialmente se encerrado há vários anos, o movimento de migração entre o Japão e o Brasil ainda existe em larga escala. A partir da vivência em campo é possível observar como esses fluxos são comuns, tanto no caso das bolsas de estudo e aperfeiçoamento para que alguns *Nikkei* possam ir ao Japão e retornar, ou os trabalhadores temporários (*dekassegi*) que migram para o Japão; quanto os japoneses que, como bolsista ou não, chegam e vão constantemente.

Na Associação de *Koto* de Belém há o caso da Chiaki Okuyama, que tem formação de canto lírico no Japão e participa de um grupo de cantores eruditos japoneses, mesmo não

¹¹ Como apontado por Satomi (2004).

estando morando no Japão. A mesma estava no Brasil desde aproximadamente 2009, e veio por conta do emprego de seu esposo, e em outubro de 2014 a mesma teve que se mudar para os Estados Unidos, devido ao trabalho de seu esposo necessitar. Entre outros casos, esse demonstra como ainda hoje há uma relação não só entre o Japão e as colônias *Nikkei*, mas também uma relação direta entre as colônias.

Essa herança migratória que se estabeleceu com a chegada dos primeiros imigrantes proporciona não só uma constante renovação de bens e valores culturais advindos do outro lado do mundo, mas também permite que as “tradições” presentes na comunidade *Nikkei* acompanhem os passos seguidos no Japão.

INVOCAÇÃO 6^a

6.1 Um tema musical: SAKURA SAKURA, o início da aprendizagem;

Sakura Sakura é a primeira melodia ensinada ao aluno para ser executada ao instrumento. Ela acompanha toda a parte introdutória de iniciação ao *Koto*. No primeiro momento, onde se aprende o posicionamento do pulso, a maneira correta de pressionar as cordas com o *Tsume*, a forma e a fluência de tocar cordas trocando o dedo de apoio de posição, etc., se utiliza apenas o dedo polegar. Nesse momento a melodia é apresentada da forma mais simples para que o aluno possa ir desenvolvendo a pericia e habilidade necessária (Parte em preto da figura 14).

A partir do ganho de certo grau de desenvoltura utilizando apenas o polegar, a melodia muda sua configuração, passando a ter mais elementos e exigindo a utilização do dedo indicador e/ou do dedo médio (parte em vermelho da figura 14). Esse processo prossegue de acordo com o desenvolvimento de cada aluno.

A iniciação através desse tema não está ligado somente ao desenvolvimento motor na execução do instrumento, mas também à leitura da notação musical. Na iniciação pelo tema *Sakura sakura* não há a utilização de mnemônicos, mesmo que às vezes a melodia seja cantada simultaneamente com a execução, mas a atenção está voltada para o suporte da notação. Algumas vezes a melodia vem escrita com o apoio da numeração alfanumérica, com o intuito de auxiliar quem não está acostumado aos *Kanji*, e às vezes também vêm escrito introduções e/ou variações da melodia, compondo uma espécie de pequena obra contemplando esses elementos (figura 15).

雲角

	十	五	五	七	七		
	斗	四	四	七	七	SA	さくら
	巾	五	五	八	八	KU	
	為	六	六	〇	〇	RA	
	斗	六	六	〇	〇		
	十	五	五	七	七	SA	さくら
〇	斗	四	四	七	七	KU	
〇	五	五	八	八	八	RA	
〇	三	三	〇	〇	〇		
	七	七	七	七	七		日本古謡 △
	七	七	八	八	八		
	八	八	九	九	九		
	〇	〇	〇	〇	〇		
	七	七	七	七	七		
	七	七	八	八	八		
	七	七	七	七	七		
	七	七	八	八	八		
	八	八	八	八	八		
	八	八	八	八	八		

一 D
二 G
三 A
四 A#
五 D
六 Eb
七 G
八 A
九 A#
十 D
斗 Eb
為 G

さくら

日本古謡
△

Figura 14 – Notação da melodia *Sakura sakura*, contendo o nome e a afinação utilizada (à direita na imagem), a melodia escrita de forma simples (em preto) e uma variação da melodia, que necessita maior apreço técnico na execução (em vermelho).

十 ¹⁰	十 ¹⁰	十 ¹⁰	七 ⁷	十 ¹⁰	五 ⁵	五 ⁵	七 ^{二7}	巾 ¹³
		斗 ¹¹					四	為 ¹²
斗 ¹¹	斗 ¹¹	為 ¹²	七 ⁷	斗 ¹¹	四 ⁴	四 ⁴	七 ^{五7}	斗 ¹¹
		巾 ¹³					四	十 ¹⁰
巾 ¹³	十 ¹⁰	十 ¹⁰	八 ⁸	巾 ¹³	五 ⁵	五 ⁵	八 ^{三8}	九 ^{為9}
為 ¹²		斗 ¹¹	十 ¹⁰	為 ¹²			六	斗
斗 ¹¹	九 ⁹	為 ¹²	九 ⁹	斗 ¹¹	六 ⁶	六 ⁶	〇 ^五	〇 ^十
		巾 ¹³	八 ⁸				六	九
十 ¹⁰	十 ¹⁰	為 ¹²	七 ⁷	十 ¹⁰	五 ⁵	五 ⁵	七 ^{二7}	斗 ¹¹
	九 ⁹	斗 ¹¹		九 ⁹			四	十 ¹⁰
〇	八 ⁸	十 ¹⁰	七 ⁷	〇 ⁸	五 ⁵	五 ⁵	七 ^{五7}	九 ⁹
	七 ⁷	九 ⁹		七 ⁷	四 ⁴	四 ⁴	四	八 ⁸
〇	六 ⁶	八 ⁸	八 ⁸	〇 ¹⁰	三 ³	三 ³	八 ^{三8}	七 ^{十7}
	五 ⁵	七 ⁷	十 ¹⁰	九 ⁹			六	九
〇	四 ⁴	六 ⁶	九 ⁹	〇 ⁸	〇	〇	〇 ^七	〇 ^八
	三 ³	五 ⁵	八 ⁸	五			八	七
—	七 ⁷	為 ¹²	為 ¹²		七 ^{二7}	七 ⁷	七 ⁷	一 ¹
					四			
—	七 ⁷	斗 ¹¹	斗 ¹¹		七 ^{五7}	八 ⁸	八 ⁸	二 ²
					六			
—	八 ⁸	十 ¹⁰	十 ¹⁰		八 ^{三8}	九 ⁹	九 ⁹	三 ³
	十 ¹⁰				六			
—	九 ⁹	斗 ¹¹	斗 ¹¹		〇 ^五	八 ⁸	八 ⁸	四 ⁴
	八 ⁸				六			
—	七 ⁷	為 ¹²	為 ¹²		七 ^{二7}	七 ⁷	七 ⁷	十 ¹⁰
		斗 ¹¹	斗 ¹¹		四			
—	七 ⁷	十 ¹⁰	十 ¹⁰		七 ^{五7}	八 ⁸	八 ⁸	九 ⁹
		九 ⁹	九 ⁹		六	七 ⁷	七 ⁷	
—	八 ⁸	八 ⁸	八 ⁸		八 ^{三8}	六 ⁶	六 ⁶	八 ⁸
	十 ¹⁰	七 ⁷	七 ⁷		六			
—	九 ⁹	六 ⁶	六 ⁶		〇 ^七	〇	〇	十 ¹⁰
	八 ⁸	五 ⁵	五 ⁵		八			

Figura 15 – *Sakura sakura* contendo uma introdução, exposição do tema e uma variação. Ao lado de cada *kanji* que representa a corda que deve ser tocada, há numerais para facilitar o aprendizado daquelas pessoas que não estão familiarizados com os ideogramas.

6.2 Elementos mitológicos da constituição japonesa;

No Japão história e mitologia se confundem... Ou melhor dizendo, não se separam. A presença da visão mitológica do surgimento do povo japonês foi carregada fortemente até o fim da segunda guerra, quando o imperador anuncia publicamente a derrota do Japão (Kato). O choque causado ao povo veio através de muito custo pela voz do próprio imperador, quando a guerra já havia intensificado as perdas, mas como o sentimento de lealdade e obediência que permeava o espírito japonês (como sendo característico do que é ser japonês) foi consenso geral da população acatar a derrota sofrida e declarada.

Nesse contexto é indispensável pensar no que se destaca como sendo o espírito japonês. Ele vem, principalmente, da origem mitológica. Podem ser encontradas nos escritos da *nihon shoki* e do *kojiki*. Referente ao início dessa mitologia (já de unificação do país) na “Era dos *Kami*”, esses escritos contam que desde o nascimento dos três primeiros espíritos a partir da separação do Céu e da Terra, sucedidos pelo nascimento de diversos outros pares de espíritos que culminam na designação, por meio desses espíritos celestiais, da criação do Japão como tarefa deste último par de espíritos, denominados *Izanagi* (espírito macho) e *Izanami* (espírito fêmeo). Uma vez que estes criaram o Japão partiram para a concepção de seus filhos.

Eles conceberam, deram a luz e nomearam as oito ilhas do Japão. Depois, conceberam, deram a luz e nomearam os trinta espíritos majestosos da terra, do mar e das estações, ventos, das árvores, das montanhas, dos pântanos e do fogo. O último, entretanto, o Espírito Masculino Rápido-Fogo-Abrasador, chamou as majestosas partes femininas de sua mãe quando o pariu e Sua Majestade a Fêmea que Convida [*Izanami*] ficou doente e abatida”(CAMPBELL, 1994, p 366).

Após a morte de *Izanami*, *Izanagi* resolve passar o domínio dos céus, do reino da noite e do mar para seus filhos *Amaterasu*, *Tsuki no Kami* e *Susano*, respectivamente. “Na narrativa dos registros [*Kojiki*], *Amaterasu* é uma linda jovem, de cujo corpo saem raios luminosos.” (SAKURAI, 2013, p. 51).

Amaterasu então será a responsável por povoar o Japão. Nesses relatos o imperador é tido como descendente direto, mais próximo, dos deuses, mesmo que os demais japoneses descendam dos mesmos deuses. A história completa, seja a encontrada no *kojiki* ou a encontrada no *Nihon Shoki*, contém mais detalhes e apresenta mais elementos da cultura japonesa e da constituição do espírito japonês, mas em si é importante por que como afirma Sakurai:

O mito não explica apenas a origem dos japoneses e seu território, mas esclarece muitas outras questões – por exemplo, a hierarquia entre os sexos como base da ordem social, a dependência humana dos frutos da terra, a separação entre vivos e mortos, o motivo de haver tantas mortes seguidas de tantos nascimentos, o relevo do país, os astros, os desastres naturais, a vaidade das mulheres –, como podemos ver pelo relato que se segue (2013, p. 49).

Sendo esses fatos extremamente relevantes, por responderem varias questões do universo nipônico, podendo ser vistos como a base do pensamento japonês, do xintoísmo e da relação que a religião ocupa dentro desse sistêmico complexo cultural, e consequente com as demais práticas cotidianas, e/ou mesmo as práticas musicais no sentido em que o próprio *Koto* é visto como um ser mitológico, um Dragão, e ter em si atribuído, por conta disso, um elemento de comunicação com o divino, com os deuses.

Essas questões devem ser bastante problematizadas para serem bem articuladas e desenvolvidas, por conta disso apenas levanto esse breve ponto a fim de coadunar com a discussão da bimusicalidade, que será mais bem desenvolvida adiante. No entanto, disciplinarmente enquanto Etnomusicologia se torna imprescindível ter em vista que se a música tem uma relação ontológica com a cultura, se mostrando singular a partir de cada sistema cultural em que for observado, é apropriado afirmar que esses elementos mitológicos estão de alguma maneira contidos e/ou representados nos conceitos de música, apreciação musical, e demais conceitos que interferem nestas práticas musicais.

Dessa forma é levantada a questão de aprender música tratando-a isoladamente, como um complexo isolado e descontextualizado, parecendo recair novamente, desta vez como resposta a essa questão, sobre o principal conceito que utilizo aqui sobre Etnomusicologia: O estudo da música na cultura.

INVOCACÃO 7

Nessa etapa entra outro princípio-tríade, desenvolvido a partir Dispositivo Dilatador Elemental – **D.D.E**¹². Essa ferramenta gera um processo metodológico como propulsor de dobras, movimentos e atravessamentos elementares como articulador de componentes, conceitos e observações da pesquisa.

Surgem assim *Dobras*: características do *Origami* (em que o objeto dobra-se em si para formar-se), e do *Kirigami* (que com cortes em si mesmo projeta-se e transformar-se, permeando uma outra faceta da dobra). Sendo assim dobras Internas e Externas, que funcionam por um sistema de *retroalimentação*. Dessa forma é que todo o pensamento gerado dentro da pesquisa tende a ser *retroalimentativo*. Sendo deste pensamento que surge o(s) círculo(s) como material micro da construção do diagrama de energias do meu **D.D.E**.

As dobras internas partem, em primeridade de Pareyson (2005), como apresentado anteriormente, quando traz a *forma-formante* como um conceito no qual o objeto baseia sua forma em si própria. A forma retirada do conteúdo.

Alinhando o conceito de Pareyson (2005) ao de Passos (2012; 2014), trabalho as dobras internas que elucidam os movimentos extensivamente tratados nessa pesquisa, pensando sempre em trabalhar as transversalidades e a imersão no espaço da AKB e como essas ajudam a construir os conhecimentos expostos nessa pesquisa.

O **D.D.E** gera, além de movimentos *micros* (aqueles que são ocorrentes dentro de cada dobra interna, de cada elemento) e movimentos *macro* (aqueles que são ocorrentes dentro/entre das/as dobras externas), os movimentos *Inter*, que são os que se articulam entre as dobras *micro-micro* e *macro-macro*, sendo movimentos contínuos e descontínuos que se mostram como a pincelada na caligrafia japonesa assim como no diagrama ao lado (ideograma da palavra *sou*, abreviação de *Sou no Koto*, uma forma de nomear o instrumento, escrito pelo compositor e instrumentista de *koto*, *Tadao Sawai* – nome do autor escrito em ideogramas menores, abaixo do ideograma principal). Nesse *diagrama*, onde 11



書：沢井忠夫

¹² Ferramenta metodológica desenvolvida e aplica junto com outros colegas do PPGArtes, durante uma das disciplinas do programa.

traços compõe o ideograma, está reproduzido o conceito dos movimentos contínuos e descontínuos: cada um dos onze traços possui tanto a característica do contínuo quanto a característica do descontínuo, sendo indissociável qualquer uma dessas características de qualquer um dos traços.

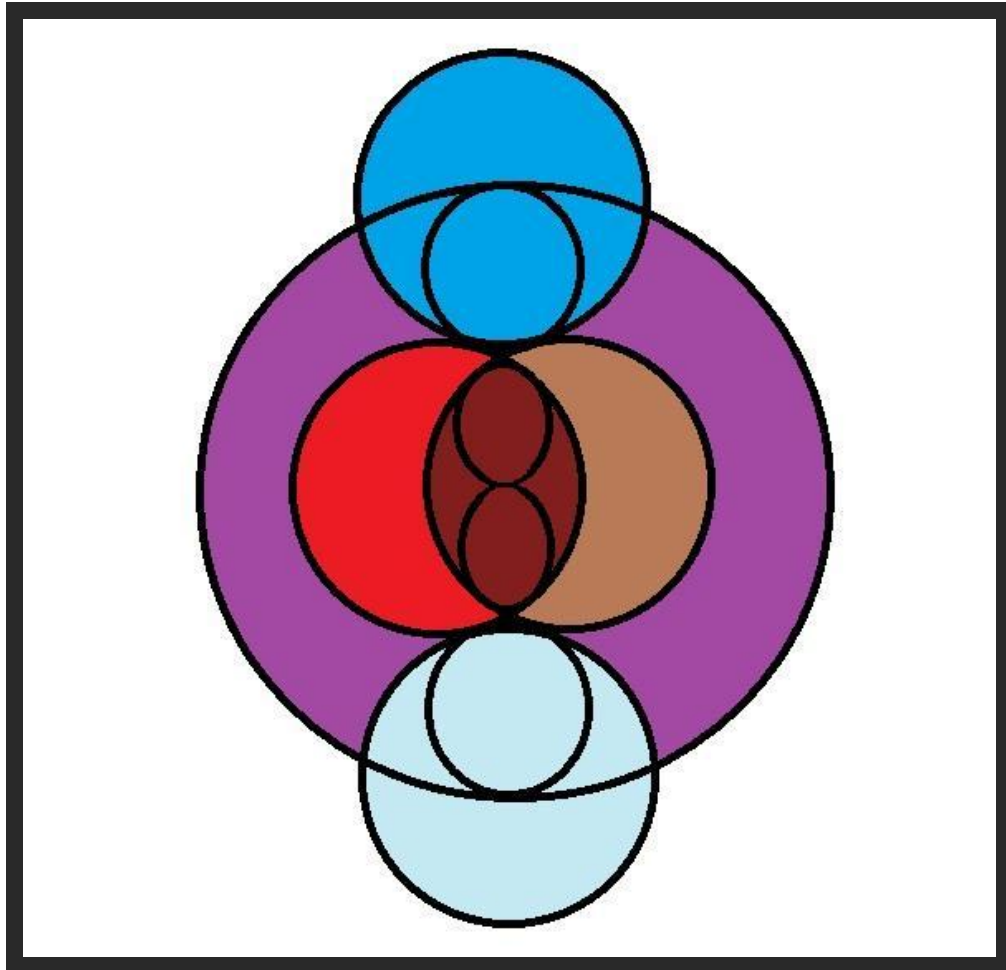


Figura 16 – Diagrama de movimentos do D.D.E

DAS DOBRAS DO DISPOSITIVO DILATADOR ELEMENTAL

Vislumbrando alargar as percepções do objeto de pesquisa, o **D.D.E.** surgiu brandindo as linhas constituintes da pesquisa e por vezes amarrando-as, buscando e criando (outras) conexões. Partindo de cinco conceitos elementares (Fogo, Terra, Água, Ar e Éter) foi proposto buscar dentro de cada elemento sua interação com o objeto de pesquisa, buscando estabelecer em cada um dos elementos: seus **encontros epistemológicos, movimentos** (Fogo, Terra, Água, Ar e Éter) da pesquisa, as **dinâmicas de movimento** do elemento na pesquisa, **Verbos de ação, Palavras-chave** e o **referencial teórico**. Esse é o processo que veio por

gerar (ou explicitar) as dobras que aqui se apresentam e que de alguma são pertinentes por todo o trabalho de escrita e de pesquisa.

Fogo => Instrumento musical *Koto*

O elemento *Fogo* representa o diagrama do instrumento musical que coloco no cerne da prática musical, o objeto de pesquisa em questão. Tendo como dinâmicas desse movimento o próprio ato de tocar, estudar e praticar esse objeto de pesquisa. Enquanto prática *stricto sensu* há atitudes que desenham essa prática, como a própria escolha do instrumento em questão (divergindo da escolha de qualquer outro instrumento musical de práticas populares ou eurocêntricas, por exemplo), ou como a atitude de escuta perante a prática do instrumento por pessoas outras e pela prática em grupo, que necessita desta escuta.

Enquanto **Encontros Epistemológicos** da pesquisa, apresento a teoria musical do instrumento (uma Musico-lógica também em sentido *stricto sensu*), que dialoga intimamente com o campo da Etnomusicologia (trazendo um escape ao campo da Musicologia, esta enquanto vinculada a ideais universais, e a anterior enquanto uma busca do particular, do n-1 do universo do *koto*, com seus agenciamentos com a cultura) e a literatura que contempla o aparecimento do instrumento musical em questão na cultura japonesa, descrito na obra literária *Gengi Monogatari*.

Sendo as **palavras-chave** *Hougaku* (termo utilizado para designar música *clássica* japonesa ou música *tradicional* japonesa) e o próprio instrumento musical, *Koto*, o **Referencial Teórico** caminha no mesmo sentido, trazendo alguns autores como: *The Kumiuta and Danmono: Traditions of Japanese Koto Music*, de Adriaansz (1973); *Japanese music and musical instruments*, de Malm (1959); *Music Of Many Cultures: An Introduction*, de May (1983); Kishibe (1971); *Composing Japanese Musical Modernity* e *Music in Japan*, de Wade (2005; 2014).

Terra => Comunidade *Nikkei*

Nesse elemento, mais do que nos outros, os **Encontros Epistemológicos** tratam do encontro desses que encontraram formas e construíram caminhos de serem brasileiros e permanecerem japoneses, apresentando o principio dos *movimentos contínuos e descontínuos*, achando assim, mesmo que exploratória e retalhadamente na *Geografia-Histórica* (ou nas *Geografias*) dessa grande e “móvel” comunidade, ratando também das Epistemologias *Política e Ética*.

Como **verbo de ação** sobressai o *verbo-conceito* **Transterritorializar**, que alinhado com as **dinâmicas do movimento**, apresentam um princípio de organização geográfica dessa comunidade, amarrado em três níveis: o nível de princípio (Organizar-se); o nível de *atitude* (Colaboração); e o nível de realização (Associação). Refletindo nas escolhas das palavras-chave: nível de princípio (“Pessoa” – Kanji 人); o nível de *atitude* (Comunidade); e o nível de realização (Força).

Referencial Teórico: *Amazônia - Formação Social e Cultural*, de Benchimol (2009); vários trabalhos da Alice Satomi (1998; 2004a; 2006; 2007; 2013) sendo um dos mais recorrentes e influentes nesta pesquisa a sua tese de doutorado *Dragão Confabulando: Etnicidade, Ideologia e Herança Cultural através da música para koto no Brasil* (2004); *A formação da identidade Nikkei no Pará-Brasil*, de Silva Neto (2003); *Amazônia: 80 anos de imigração japonesa na Amazônia*, editado por Takaki (2012).

Água => Japão – Imigração Japonesa na Amazônia

Para os **Encontros Epistemológicos** do elemento água recorro novamente a busca pela *Geografia-Histórica* e pela *Política* do povo japonês, trazendo como **Dinâmica do Movimento** deste elemento o ato de *Imigrar*, que proporcionou e ainda proporciona um fecundo território para o desencadeamento dos *agenciamentos* recorrentes entre os *Nikkei* e o Japão, se *retroalimentando*.

Enquanto trajeto de imigração nipo-brasileira, os **Verbos de Ação**, enquanto um trajeto permeado de *diluições* (Diluir), *transformações* (Aguar) e de (Nascer/Nascente), também constituem fragmentos-pistas deste percursos. Já as **Palavras-chave** trazem o *Olho-d'água* como aquele que aparenta ser uma fonte *uno*, mas que na verdade se encontra como um ponto num longo caminho, permeados pela *Energia (Musical)* e pela *Mudança(Musical)*.

No **Referencial Teórico** há autores que falam dessa processualidade do movimento desse elemento: “*The Study of Musical Change*”, In: *Music, Culture & experience. Selected Papers of John Blacking*, de Blacking (1995); *The study of Ethnomusicology: thitr-one issues and concepts*, de Nettl (2005); *Shakuhachi: de arma de combate e ferramenta religiosa a instrumento musical*, de Fuchigami.

Ar => Japão – Contato atual; Movimentos políticos, familiares, profissionais, etc.

O elemento Ar da pesquisa vem permear diretamente o sentido fluido e o fluxo atual entre *Nikkei* e Japão, como um fluxo aéreo que carrega entre Brasil e Japão e Brasil mais do

que pessoas, mas sim novos *agenciamentos*. Enquanto **Encontros Epistemológicos** há a busca pelo caráter territorial do elemento, buscando na *Geografia* carregar os movimentos de linhas que o constituam, da *Estética* permeada na cultura japonesa em sentido *stricto sensu*, e novamente na *Política*, que constitui as relações entre os dois focos territoriais desse elemento.

As **Dinâmicas do movimento** Ar na pesquisa trazem as relações presentes dos nipo-brasileiros como Visitar, Buscar, Arejar, Retornar, sendo entendidos como parte desse movimento, que possui vários caracteres, como *etnicidade*, *profissional*, de *resgate*, ou mesmo outro alheio a estes. Enquanto **Palavras-chave** se assemelham as do elemento *Água*, como *Energia (Musical)* e *Mudança (Musical)*.

Como **Referencial Teórico** emerge as relações de música e/ou cultura que emerge do território Japão, seguindo o vislumbre de se ater ao que se *respira* ao pisar nesse território e o que se *expira* ao voltar a Comunidade *Nikkei*. Alguns deles são: *Ongaku, Onkyō / Music, Sound*, de Hosokawa (----); *Tempo e espaço na cultura japonesa*, de Kato (2012); *Music of Japan today*, de Richards; Tanosaki (2008).

Éter => Religião, Mitologia, Deuses, Espíritos...

Esse é o elemento que de fato nomeia a pesquisa, por se fazer presente, de alguma forma que seja, em todas as demais dobras *micro*, sendo transmutada aqui em **Invocação**. Essa palavra que se torna uma *palavra-conceito* na prática musical da Associação de *Koto* de Belém – **AKB** e que no **D.D.E.** também concerne a **palavra-chave** do elemento *Éter*. E esse elemento na pesquisa é carregado do nível de *atitude* que está presente no elemento Terra, na **comunidade Nikkei**, sendo uma síntese de um conglomerado de complexidades nessa cultura, mas *transversalizando* aqui, enquanto **invocação**, exatamente com o elemento fogo, com o instrumento musical e sua prática. Esse *fogo* que em suas dobras internas apresenta a imagem do dragão, e coloca o instrumento como um meio de comunicação e/ou elevação ao *divino/espiritual*, possui princípio constantemente presente na **AKB**, ou pelo menos pela maior partes das pessoas que a integra.

Os **Encontros Epistemológicos** desse elemento são constituídos pela *Mitologia* e pela *Teologia* que se apresenta na cultura japonesa, o que atravessa essas atitudes *Espirituais*. Pode ser identificada, em determinado nível, o próprio ato de tocar o instrumento, mas alcança a amplitude total do **movimento** quando este tocar vincula-se ao *participar do grupo*. Quando essa **invocação** passa do nível individual para o coletivo, do *Fogo* para o *Fogo e Terra*, onde se encontra a **AKB**.

O **Referencial Teórico** deste elemento traz consigo quem fala da *filosofia* do povo japonês, com alto teor de realização prática, como introduzido através do *zen budista*, e a extrema fidelidade da ideologia de *um* povo, uma unidade. Entre estes autores tenho comigo alguns como: *O livro do chá*, de Okakura (2008); *Os Japoneses*, de Sakurai (2013); e *As máscaras de Deus: mitologia oriental*, de Campbell (2008).

OS MOVIMENTOS E SEUS ALINHAMENTOS COM OS CONCEITOS

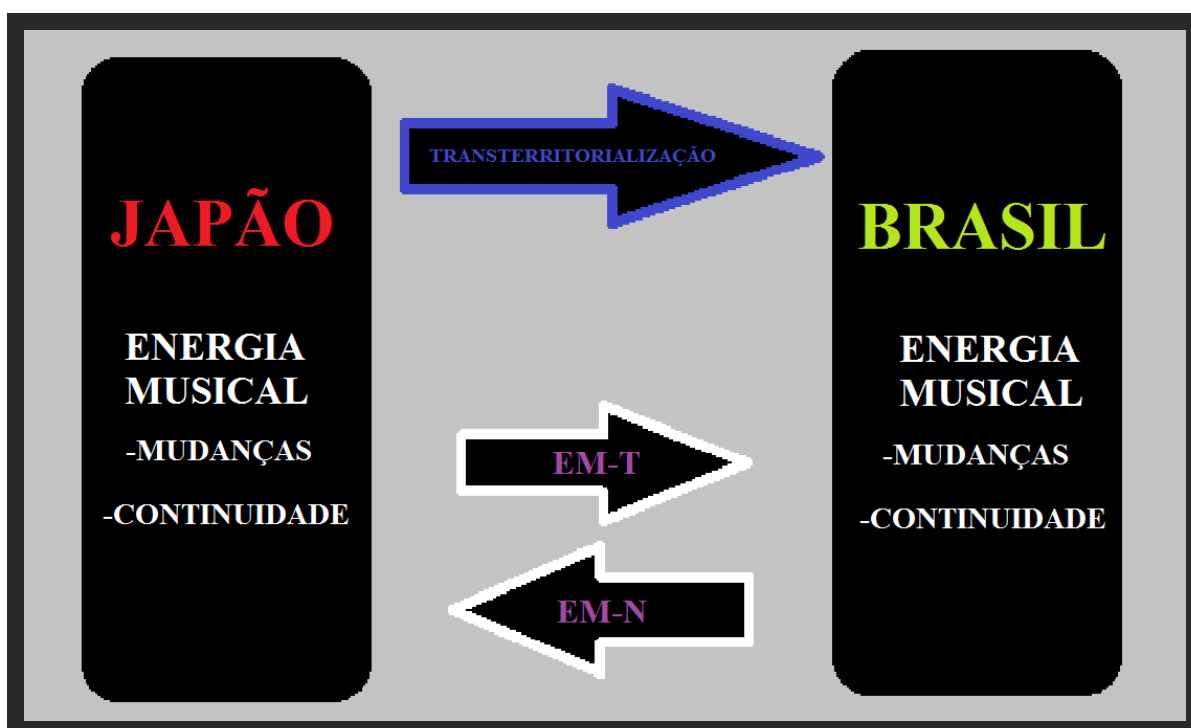


Figura 17 – Diagrama espaço-conceitos.

Os principais *conceitos* que permeiam o diagrama dos elementos são mostrados no diagrama acima de outra forma, como um objeto olhado de outra perspectiva. Balizando o diagrama a 3 conceitos: *Transterritorialização* (PELINSKI *apud* SATOMI, 2004); *Energia Musical e Mudança Musical* (BLACKING; NETTL); o grande retângulo que cerca a figura é referente ao campo, à própria **prática musical do Koto**, onde destaco os dois territórios chaves no conceito de *transterritorialização*, cada um contendo sua própria *energia musical*, que pelo princípio de *movimentos contínuos e descontínuos* apresenta *mudanças e continuidades*, esse representando ainda no nível das dobras *micro*. Pelo processo de *Transterritorialização* as *energias musicais* (EM-T e EM-N), em movimentos *Inter*, são as vias de influência deste processo.

Seguindo a *processualidade* imposta pelo *diagrama dos elementos*, esse *diagrama dos três conceitos* se somam e geram a ideia do espiral que trazem para a pesquisa *aquilo que fica na escrita, o que se inscreve nessa escrita*.

COMPONDO O OBJETO DE PESQUISA: O ESPIRAL CIRCUNSCRITO NA IMAGEM-FORÇA

No decorrer desta dissertação, que é acompanhada também pelo trajeto de pesquisa e aprendizagem do mestrado, surge o Dispositivo Dilatador Elementar - **D.D.E.** como resultado de uma disciplina que buscava instigar o encontro de metodologias mais eficientes para cada pesquisa realizada junto ao PPG-Artes¹³. Sendo assim, ainda por meio dos diagramas que aqui apresento, no desenvolvimento do **D.D.E.** encontro a ideia de um espiral, que “sincroniza” o diagrama dos elementos com o diagrama dos 3 conceitos.

Esse espiral que de fato é trazido para a pesquisa induz a visão de que os aspectos tratados na pesquisa tendem a não tentarem ser *gerais (ou generalizantes)*, trazendo ainda um comportamento estrutural que não obedece a uma linearidade, mas visa traçar, delimitar, o território e o objeto de pesquisa, imergindo no que dialoga com as dobras e os cortes gerados no objeto de pesquisa, em seus níveis *micro, inter e macro*, com suas dobras *internas e externas*, e com seus movimentos *contínuos e descontínuos*.

¹³ Disciplina *Movimento Criador no Ato Teórico*, ministrada pela Professora Wladilene Lima e Ivone Xavier.

INVOCÇÃO 8ª

8.1 Transterritorialização e Mudança musical;

Pelo tema da música *Nikkei* tratar de migração, a prática musical realizada ganha uma forma de estudo além do aspecto local. Para estudar tal prática utilizo a formulação do conceito de música transterritorializada apresentado por Satomi (2004).

Os dois termos de destaque – Transterritorialização musical e Mudança musical, como mostrado na figura 17 – presentes são correlatos aos dos lugares/espços nos quais a pesquisa pretende atuar, sendo o termo transterritorialização o termo chave que guia a abordagem. Já o termo “mudança musical” pode ser considerado como “habitante” dos dois espços, porém, sendo tratado como tal apenas dentro do primeiro espço (o espço emigrado, Japão), uma vez que entendo a mudança musical do segundo como constituinte da transterritorialização (espço-coletivo AKB, Belém).

Estudar a música e a cultura de povos distintos necessita a utilização de outros pontos de vista além dos que estão, para nós, culturalmente estabelecidos. O hábito de estudar a música, seus conceitos, formas, práticas e teorias, esteve por muito consolidada em pensar tais aspectos a partir da cultura eurocêntrica. A Etnomusicologia, ainda como musicologia comparada, também atuava de tal forma em suas práticas de pesquisa.

O estudo da música de outros povos era tratado como estudo de música primitiva e por este motivo o direcionamento dado a esses estudos tratava o fazer musical destes povos como atrasado, menos “capaz” de se desenvolver a um modo civilizado. Nesse âmbito a música era vista como algo puro, imutável, estático, dentro dessas ditas “sociedades primitivas”. A mudança só era aceita como presente na música eurocêntrica, onde essa mudança significava a evolução deste fazer musical, em detrimento das outras “músicas primitivas” que não evoluíam, e por tal motivo também não mudavam.

Era ela [a musicologia histórica] que se concentrava na observação desta mudança, normalmente descrita como ‘inovação’, dando maior atenção às formas mais radicais de mudança, enquanto denegria os períodos, nações, escolas e compositores que não participavam das mudanças de estilo musical. A dicotomia entre “dinâmico” e “estático” se encontrava muito difundida (NETTL, 2005, p.14).

Quando a alteração começa a ocorrer, com relação à visão da música e da cultura dos distintos povos, há a inversão deste quadro, e a Etnomusicologia que “era o estudo das

músicas estáticas, que não mudavam, a não ser se induzidas por forças externas, e os resultados da mudança deveriam ser ignorados” (NETTL, 2005, p.13), passa a ter seu foco na mudança.

A mudança pode ser vista então como algo presente e pertencente à cultura(s) e a música(s). Segundo Laraia (2001, p.96) “existem dois tipos de mudança cultural: uma que é interna, resultante da dinâmica do próprio sistema cultural, e uma segunda que é o resultado do contato de um sistema cultural com um outro”. Essa relação é bem forte e me parece bem evidente

A relação entre a música e os demais domínios da cultura é legítima. No entanto há de se ter cuidado em tratar toda mudança musical como diretamente relacionada com demais mudanças na cultura, e vice-versa, assim como afirma Blacking:

Music is a social fact; but it is not necessarily like any other set of social fact. [...] On the other hand, the operation of purely ‘musical’ socio-cultural process could not be expected to explain completely the various activities and products that musicologists and people in many different societies describe as ‘musical’ or ‘music’ because of their association with special uses of rhythm, tonality, melody, and timbre of sound as symbols in communication. [...] Many analyses of so-called musical change are really about social change and minor variation in music style, if viewed in terms of the system affected (1995, p.149).

Sendo essa relação, entre música e sociedade, variante de acordo com os povos e as situações estudadas, as generalizações devem ser postas de lado. Ainda esclarecendo este ponto Blacking coloca: “*The study of musical change must be concerned ultimately with significant innovations in music sound, but innovations in music sound are not necessarily evidence of musical change*” (1995, p. 150). As pesquisas devem ser desenvolvidas tendo como convicção a particularidades de cada caso, momento, pesquisador, e demais agentes que fazem parte da pesquisa. E a própria prática da AKB deve levar em conta agentes diversos que envolvem e contribuem para esta prática musical.

Essa relação de transterritorialização implica principalmente no fato de a permanência de algumas tradições que tinham um determinado significado na terra mãe poderem ganhar uma nova significância, assim como outras práticas ocorrentes no país de origem podem ser abolidas das “novas” práticas no local de permanência. Não se trata, no entanto, de encontrar simples correspondências entre o musical e o cultural, mas sim de tentar esclarecer uma Semântica Musical (MENEZES BASTOS, 2013) que é construída a partir dessa identidade nipo-brasileira.

No caso da AKB, muitas das integrantes só começam a aprender a tocar o instrumento após a chegada ao Brasil, tendo o envolvimento com o instrumento já ligado à imigração, não como uma prática adquirida em sua terra-mãe, mas uma que faz referência a ela. Também podendo adquirir um sentido de tradição, mas apresentando outro complexo semântico musical daquele apresentado no Japão.

Essas tradições, “reinvenções”, transterritorializações, etc. podem ser vistas como transpassadas por algo comum, que controla o fluxo de mudanças e permanências musicais dentro de uma cultura. A partir de Nettl, esse algo pode ser visto como:

“Energia musical”, [...] uma constante dentro da qual mudanças e continuidades de estilo, repertório, tecnologia e aspectos dos componentes sociais da música são manipuladas por uma sociedade, a fim de acomodar as necessidades tanto de mudança quanto de continuidade (NETTL, p.16).

As práticas musicais externas entram no Japão e acabam por dividir espaço junto com as demais práticas musicais japonesas (MALM, 1959). Uma das mudanças mais evidentes do instrumento musical *Koto* é a criação de variações do mesmo. Dessa forma, passa a existir, além do *Koto* tradicional de 13 cordas, o *Koto* baixo (também com 13 cordas, sendo que o mesmo possui cordas mais espessas e estrutura adaptada para que o instrumento funcione com afinações mais baixas), e o *Koto* de 17 cordas. Essas e outras mudanças podem ser consideradas influências do contato com a música eurocêntrica, assim como o mesmo assumindo papéis semelhantes e correspondentes dessa cultura.

More drastic Westernization was accomplished by the koto musician Miyagi Michio: this included composition of chamber music for Japanese instruments, orchestral use of Japanese instruments, combination of Japanese and Western instruments and invention of new instruments, notably the 17-string basskoto (jūshichigen). Miyagi's influence and historical importance were, and continue to be, very strong (ADRIAANSZ/HUGUES).

Devido este fato, não podemos descartar as influências que estas práticas musicais exercem uma na outra no Japão. No caso do papel do *Koto* enquanto social, uma das mudanças pode ser vista dessa forma:

Since then, it has maintained a position in Japan somewhat analogous to that of the parlor piano in America. It is a sign of an attempt at good breeding in the home. For the upper- or middle-class Japanese girl, playing the koto is a valuable premarital asset. Today, perhaps the most important function of the koto is as a bastion for the defense of an artistic Japanese home life. It stands together with the Western piano in the battle of homespun art against ready-made entertainments. In both East and West, the best one can hope for in this struggle is some kind of truce. At present, however, our concern is not with the battle but with the description of Japan's main defending champion, the koto (MALM, 1959).

Nessa perspectiva está clara a função que esta prática musical adquiriu em contraposição as influências externas e a uma mudança também no modo de vida. Essa função pode ser dita como uma forma de resistência a uma desapropriação do que o nativo japonês entendia como elemento de sua cultura.

Se o fazer musical do *Koto* passa de uma prática comum, expressa como elemento constituinte de tradições e identidades, para uma prática de resistência à uma outra prática musical e cultural, nesse caso a prática musical eurocêntrica, a resistência musical passa a ser o principal motivo de preservação e continuidade desta prática musical.

8.2 Manutenção Do Fazer Musical De *Koto* No Japão;

Durante um ensaio da Associação de *Koto* de Belém a professora Hiroko Yamada chegou a comentar que por mais que a AKB tenha poucas integrantes, no Japão há ainda menos pessoas que tocam o instrumento. Este comentário me levou a refletir sobre a questão da difusão sobre tal fazer musical e a real situação desta prática dentro, e a partir, da visão dos japoneses.

A bibliografia gerada por volta da segunda metade do século 20 acerca da prática musical do *Koto* geralmente recai sobre o estudo desta como estática, descrevendo sua prática como ocorria no início do século 20, antes das influências externas se intensificarem. Mesmo os autores que evidenciam as mudanças ocorridas após o contato com os países europeus e após as duas grandes guerras (ITO, 2011) tratam musicalmente o instrumento como se a prática fosse aquela “purista” anterior ao contato externo.

Na prática musical o *Koto* sobrevive migrando entre as duas formas de fazer musical presentes no Japão: “*Western music and traditional music*” (MALM, 1959). Wade em *Composing Japanese Music* (2014) fala de composições que incluem tanto instrumentos japoneses quanto instrumentos da Música Ocidental, como no caso da compositora *Sachie Murao*. Após a década de 1970 intensificou-se o resgate de alguns aspectos da cultura tradicional japonesa. Entre estas, ainda Wade (2014) diz sobre o resgate ou renovação de um gênero de música de corte antigo realizado por instrumentos tradicionais:

New Works for gagaku instruments received the bulk of the commissions. One can think of multiple reasons for that. It is the only large ensemble practice in Japanese traditional music, a large ensemble would potentially be of interest to composers and audiences alike. Also, the variety of instruments in the ensemble presents a corresponding variety of creative possibilities. And because the National Theatre is

a governmental institution, inclusion of particular attention to the imperial ensemble would not be unexpected (WADE, 2014).

Lande (2007) coloca em sua pesquisa “*Innovating Musical Tradition in Japan: Negotiating Transmission, Identity and Creativity in the Sawai Koto School*” os aspectos que a mesma observou e que fazem da *Sawai Koto School* um dos principais nomes da manutenção do fazer musical do *Koto*. O diferencial dessa instituição é que a mesma atua no sentido de inovação da música japonesa através do instrumento, e não atua como uma forma de preservação da música feita no século anterior por tal instrumento musical.

Tal perspectiva já se assemelha mais a atuação da AKB, onde me parece que o mais valioso é a prática do instrumento e não a preservação de um modo antigo de fazer musical do mesmo. Talvez possa se verificar tal relação associando a professora *Hiroko Yamada* com o músico e compositor de *Koto*, *Tadao Sawai*. Esta associação é indireta, entretanto muito pertinente. O fato é que a professora da Hiroko Yamada foi a musicista Nishi Yoko. Esta última tendo estudado *Koto* tanto com *Tadao Sawai*, quanto com a sua esposa, *Kazue Sawai*.

8.3 Mudança musical e Transterritorialização musical na AKB.

Se a transterritorialização de uma prática musical ocorre com a migração parcial de japoneses a partir de uma atitude de “voluntariado” (SATOMI, 2004, p.5), há de se pensar a relação que esses povos emigrados mantêm com a pátria mãe após se estabelecerem em outro local. Os nipo-brasileiros mantêm acentuadas as relações com o Japão, e o trânsito entre pessoas, bens materiais e bens culturais, ocorre em grande e constante fluxo.

A influência que esse contato detém sobre a prática da AKB pode ser entendida como uma constante aquisição da “energia musical” (NETTL, 2005) do Japão, somada com a mesma energia dos imigrantes. Seria esclarecedor se pudéssemos comparar os motivos da permanência e da manutenção musical na AKB e de outros residentes do Japão. No entanto esses dados podem ser inexistentes, tanto por que o(s) motivo(s) podem não ser generalizados/uniformizados.

A prática musical da AKB pode ser entendida como uma prática amadora na medida em que as integrantes da mesma não atuam profissionalmente (tanto no sentido financeiro quanto na finalidade do grupo) e a prática do instrumento é guiada mais a partir da execução do que da teoria. A finalidade, entretanto, não é que a AKB seja um grupo com fins comerciais, mas sim que ela seja um grupo de prática e continuidade do fazer musical do *koto* e da cultura japonesa.

Os espaços em que a AKB atua são, principalmente, de eventos de/para *Nikkei*. Em eventos tradicionais da Associação Pan Amazônica Nipo-brasileira ela está sempre presente, participando das apresentações. Em minhas observações-participantes em campo verifiquei que as apresentações em outros ambientes podem ocorrer por meio de solicitações informais ou oficiais, por meio de memorando ou outro. Para decidir sobre as apresentações e o repertório que será executado/estudado há reuniões onde a Presidente da AKB dirige as decisões, a partir da opinião e do voto de todas as integrantes do grupo.

Segundo Hughes “The emphasis is on exact imitation of one’s teacher; deviation can best be achieved by starting one’s own ‘school’”, está presente na prática/ensino do *koto* no Japão. Na AKB o mesmo processo pode ser verificado, com a diferença de que não há uma clara definição se a prática nesta é regida por alguma corrente musical de *koto* (*ikuta-ryu*; *yamada-ryu*).

A execução do repertório não ocorre de maneira fiel à notação. Algumas partes podem não ser executadas ou mesmo adaptadas para a formação, o número de integrantes, o grau de dificuldade, etc.. Aparentemente não parece haver nada que amarre o repertório a um gênero, época, escola ou outra característica presentes no repertório.

A rotina de ensaio ocorre de forma regular e ininterrupta. Todas as segundas-feiras ocorrem ensaios. Quando há necessidade de outros ensaios por conta de alguma apresentação que se aproxima, etc. são marcados horários a partir da disponibilidade da maioria. Normalmente os ensaios são encabeçados ou dirigidos pela presidente ou pela senhora mais antiga/habilidosa na prática de *koto*. Sendo sempre uma rotina que permite interrupções para resoluções de problemas internos e externos do grupo, mesmo que essas interrupções não aconteçam com frequência.

Em comparação ao que expus sobre a prática e a mudança musical do *Koto* no Japão e a transformação da prática de *Koto* como forma de resistência, a prática da AKB talvez se aproxime desta mesma ideia. No entanto essa resistência na AKB pode ser vista mais como no sentido de permanência, afirmação ou mesmo “manutenção” de uma prática que remete à identidade do *Nikkei*, mas até que ponto isso ocorre ou é verídico ainda não pode ser verificado por mim.

Os conceitos de mudança musical (NETTL, 2005; BLACKING, 1995) e energia musical (NETTL, 2005) se reiteram por meio dessa prática musical e seu constante e atual panorama que acaba por proporcionar uma extrema gama de hibridações, nesse caso principalmente em transterritorializações, mas também em outros níveis, como os festivais de cultura japonesa, onde as apresentações do grupo de *koto* são acompanhadas por crianças

brasileiras e *Nikkei* brincando em frente ao palco, num contexto bem diferente de um recital de música como normalmente ocorre; ou mesmo precedidas da apresentação de algum cantor local que apresenta um repertório totalmente diversificado e sem óbvia conexão com os elementos da prática musical de *koto*. Nesse contexto a notação tradicional de *koto* pode ser entendida como uma ferramenta onde está inerente o conceito de energia musical.

INVOCAÇÃO 9ª

9.1 Música Ocidental e música clássica japonesa na AKB;

Os jovens líderes do governo *Meiji* (1868-1912) tinham como meta claramente definida “um país rico e militarmente forte”. Como meios para se alcançar essas metas, estavam conscientes das necessidades de “modernização”, que tinha como modelo as técnicas e os modelos ocidentais. Rapidamente, agiram de modo planejado e, depois de derrubar o xogunato e dominar o poder político, em menos de cinco anos centralizaram o poder político; enviaram grandes delegações e estudantes japoneses a nações avançadas para coletar informações; introduziram o serviço militar para a modernização das forças armadas; planejaram o sistema escolar e educacional nacional sob orientação do Estado; e garantiram o alicerce financeiro pela reforma tributária. Ou seja, ao mesmo tempo que eles desenvolveram o respeito ao imperador – contido no lema “Respeito ao imperador e expulsão dos estrangeiros” e estabelecido para tomar à força o poder do xogunato –, adotaram uma política de “ocidentalização”, exatamente oposta à “expulsão dos estrangeiros” (KATO, 2012, p 132-133).

Como se pode aferir (SATOMI, 2004; WADE, 2005, 2014; NAKAGAWA, 2008; KATO, 2012; MALM, 1959), essa alta tolerância à cultura estrangeira muda drasticamente com a implantação da *mentalidade pós-guerra* (SATOMI, 2004). Esse ultranacionalismo, como assim chama Nakagawa (2008), aumenta (ou retorna) o fluxo das ditas “artes ‘tradicionais’ japonesas”. Na segunda metade do século 20, com incentivo do governo japonês e atitudes como as da NHK (WADE, 2014) – como criação de espaços para divulgação e manutenção de práticas tradicionais japonesas –, a Música Ocidental já convivía com a prática de *hougaku* (邦楽). As artes japonesas já habitavam o Japão tanto quanto as práticas Ocidentais, sem no entanto, empobrecer as artes japonesas.

Na AKB o mesmo ocorre. O repertório para uma apresentação pode conter pode conter um arranjo de uma obra de Beethoven para grupo de *Koto*, uma versão instrumental de uma canção tradicional japonesa, uma versão instrumental de uma canção popular da marcante para os imigrantes e uma peça clássica para *Koto*. Nas oficinas e nas apresentações de encerramento das mesmas também é comum haver a execução de canções brasileiras, como “atirei o pau no gato”.

O repertório é tão diversificado quanto o grupo achar que pode ou deve ser. As mesmas não produzem os arranjos e nem composições próprias, mas se obtiverem material adequado, pronto para a execução, não há restrição de inclusão na prática do grupo.

9.2 Trânsitos entre as artes e entre os elementos da cultura japonesa e *Nikkei*;

Os dados estéticos e formais do *haiku*, por exemplo, induzem a apreciação em de uma forma que é necessário ir além das palavras que compõem o poema. A essência aberta da obra também é uma característica da arte japonesa. Ideais esses que segundo Okakura (2008) são herança da influência taoísta no Japão. O emaranhado complexo das artes japonesas e o enorme fluxo de influências entre estas, faz com que a riqueza compreendida desde o menor sistema organizado necessite de um conhecimento profundo e abrangente das transversalidades.

Cada arte é portanto uma combinação de diferentes práticas artísticas, poesia, canto, incenso... Essas diferentes práticas são sistemas organizados em si, que só conseguem expressar-se completamente em parceria com outra prática artística. [...] nem na música nem na arte do incenso, um elemento que faça parte do conjunto nunca se julga senhor absoluto dos outros. Todos coexistem pacificamente e cada um quer colaborar com o outro, a fim de contribuir para a manutenção e enriquecimento do conjunto. Já na Europa, um elemento artístico sempre quis fazer prevalecer sua superioridade sobre os outros. Se foi por essa atitude que os europeus conseguiram criar grandes obras de arte perfeitamente estruturadas, cabe indagar se será essa a única forma de expressão artística do gênero humano (NAKAGAWA, 2008, p 109-110)

Dentre as questões que Nakagawa levanta no trecho acima destaco as seguintes: 1) Singularidade na forma de expressão artística do gênero humano; 2) Simultaneidade nas relações artísticas japonesas; e 3) A necessidade das artes nipônicas de expressarem-se muitas das vezes em “parceria” com outras práticas artísticas.

Quanto ao primeiro questionamento, podemos entender como uma forma de despertar para a produção artística das diversas culturas e países um olhar mais analítico do que aquele que vulgarmente se lança para as outras produções artísticas ocidentais mundialmente reconhecidas. É evidente que a produção mundial, tanto das ditas “grandes obras” quanto das “pequenas obras”, não é singular. Particularidades e discrepâncias podem ser encontradas em todas as produções.

O segundo ponto reflete uma característica que também pode ser relacionada em alguns casos na arte chinesa, uma vez que essa também teve uma grande influência sobre a formação cultural nipônica. Uma característica dos países do extremo oriente é também essa intensa troca de influências, principalmente do Japão com a Coreia e a China (KATO, 2012; NAKAGAWA, 2008; OKAKURA, 2008; WADE, 2014, 2005). Na música, até um elemento básico e sem aparente valoração simbólica na cultura eurocêntrica, como a escala musical, adquire uma vasta gama de conexões.

O coerentíssimo sistema musical dos chineses apresenta-se, em geral, sob uma forma bastante complicada, devido a numerosas relações com ideias morais e cosmogônicas. Como na maior parte das tradições orientais (ROLAND DE CANDÉ, 2001, p.110).

Inicialmente para o terceiro ponto, Medeiros alerta que:

Ao tratar desses assuntos, não se pode perder de vista as muitas armadilhas da generalização indiscriminada; o ocidente europeu não é uma cultura homogênea: pelos menos duas grandes tradições esbarram-se e misturam-se até hoje, a latina e a anglo-saxônica, não só em termos políticos, mas também linguísticos, filosóficos, artísticos e religiosos (MEDEIROS, 2014, p).

Dessa forma, a generalização idem com relação às expressões artísticas nipônicas deve ser evitada, e quando usada, tratada com cautela. As culturas de modo geral são heterogêneas e homogêneas em níveis e formas diferentes. Nem todas as expressões artísticas japonesas podem ser consideradas interdependentes das outras para atingir seu potencial máximo, mas ainda assim as mesmas, frequentemente, mantêm correlações.

O apego à forma não está ausente na cultura e na arte japonesa. É verdade que, se não todas, muitas delas apresentam relação com outros domínios da cultura e outras expressões artísticas, mas tratar todas como multi-dependentes seria retirar a autonomia que estas possuem. Retomando o fator determinante da maioria das artes nipônicas: seu caráter transcendente (e não imanente), sua transparência (DANTO, 2014), seu caráter de obra aberta (MEDEIROS, 2014).

Nas apresentações da AKB a vestimenta está intimamente ligada ao repertório que será executado, e este por sua vez, também é direcionado pelo tipo de evento, festival ou recital que constará a participação do grupo. As novas religiões japonesas (TOMITA, 2004; YAMADA, 2010; PYE, 2011), o ensino de língua japonesa e as manifestações culturais que congregam a cultura tradicional com a cultura pop atual (principalmente em Belém nos *Matsuri*) influenciam numa construção instrumental de difusão da identidade nipo-brasileira, seguindo um ideal que não está a um estereótipo estático de “cultura japonesa”, mas sim vinculado a uma identidade alcançada pelo progresso local, assimilando a cultura ao redor, e ao mesmo tempo acompanhando o atual no Japão, seu país de origem.

Para Moriwake (2008) ao entrar em contato com outra cultura o japonês pôde tomar consciência de sua cultura, ou seja, o imigrante passa a ter mais clareza em alguns aspectos de sua cultura, levando assim a afirmarmos que a cultura *Nikkei* deve ser entendida como uma construção um pouco mais consciente do que apenas subjugar os mesmos a transformações externas. A “cultura *Nikkei*” é *Nikkei* e não por não ser uma cultura transterritorializada, mas sim por permitir ser “reestruturada” (manter ou não manter, de forma igual ou não elementos, práticas e costumes).

INVOCAÇÃO 10ª

Ao começar a organizar de que modo e com quais integrantes da AKB seriam realizadas as entrevistas, quatro nomes me vieram em mente: Nishio-san, Igarashi-san, Maruoka-Bucho e Sanae-san. A primeira, sempre muito atenciosa comigo, foi logo colocada em segundo plano na lista de entrevistas, tendo em vista que seu envolvimento não é tão evidente quanto das demais citadas.

Com isso quero dizer que na época, as outras três integrantes desempenhavam funções mais ativas dentro do grupo, não só tendo maior participação musical, mas também cuidando de assuntos referentes à organização interna da AKB, sendo: Igarashi-san é a tesoureira do grupo, responsável por cuidar do recebimento da mensalidade e aluguel da sala de ensaio e dos instrumentos, e também por fazer os pagamentos de eventuais gastos do grupo, como a aquisição de cordas, etc.; Maruoka-Bucho é a presidenta¹⁴ e aparentemente principal fundadora/incentivadora do grupo; e a Sanae-san devido ao laço familiar e a relação com o instrumento (sendo uma das mais atuantes perante prática de *Koto*), a atuação e o desvio de padrão em relação as demais integrantes.

No primeiro momento em que me dirigi às pretendidas senhoras que almejava entrevistar fiquei surpreso com a inusitada resistência a se “voluntariar” para as entrevistas. Das duas senhoras que tinha em vista realizar entrevistas, as duas tentaram se “esquivar”, “jogando” a bola para a outra e até para uma terceira. Não se tratava de má vontade. Ao perguntar por que elas preferiam que eu fizesse a entrevista com essa terceira (Moroishi-san), entendi que se tratava da fluência/domínio do idioma da terra imigrada. As mesmas relataram que sempre nas entrevistas que eram realizadas nos eventos, como nas anuais “Semana do Japão”, elas tinham que dar entrevistas para outros fins que não necessariamente de pesquisa, o que as deixava desconfortáveis por ter que responder em português. Sendo assim, com um pouco mais de cuidado e um pouco de jeito, desisti de uma entrevistada e consegui o aceite da presidenta da AKB (Kuniko Maruoka) para realizar a curta entrevista.

Com a segunda entrevistada, Sanae Maruoka, ocorreu justamente o contrário. A disposição da mesma foi totalmente avessa à resistência das anteriores. Logo que entrei em contato com ela e solicitei a entrevista à mesma se mostrou disposta e até mesmo ansiosa. Dentro do grupo a mesma se destaca. Sanae é nora da presidenta da AKB (Maruoka-bucho) e

¹⁴ A isso se dá o uso de bucho ao invés de -san, sendo que no caso da associação de *koto*, não há essa rigidez tão evidente quanto ao tratamento

passou a morar em Belém desde 2009, ocupando papel de destaque no grupo, já que toca o *jiushichigen*¹⁵, que desempenha o papel de baixo na maioria do repertório executado pela associação.

As entrevistas foram realizadas na “sala das senhoras” – Fujinkai (que fica dentro da própria Associação Pan-Amazônica Nipo-Brasileira - APANB, local sede da Associação de *Koto* de Belém, onde ocorrem os ensaios e onde ficam os materiais, tais quais instrumentos musicais, os equipamentos de suporte, estantes, cavaletes móveis *ji*, cordas, etc. A sala é compartilhada com a AKB, sendo pago um valor mensal para utilização do espaço). A entrevista realizada com a Sanae Maruoka aconteceu numa quinta-feira à tarde, após um ensaio extra, promovido justamente para que a mesma pudesse estar presente, uma vez que desde o início do ano de 2015 a mesma não estava participando dos ensaios regulares da segunda de manhã, por outras ocupações/razões particulares. Após o ensaio, esperamos as demais terminarem de se arrumar para saírem enquanto arrumava o equipamento para gravar e então realizamos a entrevista. Tudo correu tranquilamente, e com o domínio um pouco mais avançado de português que a mesma possui, quase não tivemos confusões.

A maior dificuldade da entrevista, que se desdobrou nas transcrições e já havia sido renunciada no momento da convocação das entrevistas, ocorreu na entrevista com a Maruoka-bucho. Antes de iniciar a entrevista pedi para que quando eu começasse a filmar, a mesma se apresentasse e falasse sobre a AKB. Pouco foi obtido da Maruoka-Bucho, pois suas respostas eram muito concisas, e a mesma começou a responder tudo em japonês, pois se sentia mais confortável.

A transcrição da entrevista contou com a ajuda do meu professor de japonês, Yukio Uwagoya. No entanto os dados obtidos, referentes ao grupo, serviram apenas para confirmar o que a Sanae já havia exposto. Segundo Maruoka-Bucho, o início do seu contato com o instrumento foi em 1982, quando a esposa do Diretor da escola de japonês, que era uma mestra em *Koto* 大師範 (no sentido que ensina outros professores 師範 de *Koto*), e esta começou a ministrar aulas para Kuniko Maruoka. Depois de um tempo passaram a tocar em um pequeno grupo que se formou, até que devido ao aumento do número pessoas passaram a utilizar a sala que atualmente ocorrem os ensaios do grupo, sala do Fujinkai. Sendo assim, em 1986 o grupo se tornou a AKB.

As informações obtidas com Sanae foram às mesmas que as dadas pela Kuniko Maruoka, apenas com menos detalhes. As informações passadas pela Sanae provavelmente

¹⁵ *Koto* de 17 cordas (como consta no nome do mesmo: *jiushichi*= 17; *gen*= cordas)

são provenientes de sua sogra, Kuniko Maruoka, pois a mesma veio para o Brasil e passou a residir em Belém somente a partir de 2006. Quando a AKB completava 20 anos de atuação. Um fato interessante é que devido o contato frequente com Sanae a maior parte das informações foram colhidas antes e depois à entrevista oficial. Muitos fatos da relação dela com o instrumento foram apresentados pela mesma.

Dessa forma, devido a minha vivencia e atuação com o grupo, ficou claro que o formato “Observador” e “Campo de observação”, prejudicaria o decorrer da pesquisa, pois acabava acarretando num de retrocesso na fluência de habitar aquele espaço, tendo em vista que no dia-a-dia, nos ensaio rotineiros, nos intervalos e mudanças de repertório, muitas informações eram obtidas, e de forma mais espontânea.

Semelhante as entrevista foi o resultado obtido com a aplicação do questionário. No momento que fui realizar a aplicação do questionário dez pessoas além de mim, compunham a AKB. Entreguei para cada uma delas solicitando que as mesmas completassem-no ali, a maioria já estava de saída, pois era fim de ensaio. Dessa forma solicitei que elas levassem e me devolvessem no ensaio posterior. Dos dez questionários entregues apenas cinco foram devolvidos.

Das cinco, todas informaram ter contato frequente com o Japão, já tendo retornado mais de quatro vezes, seja por motivo de passeio, visita familiar ou profissionalmente. Duas delas afirmaram ter cursado ensino superior. Quatro delas possui entre 61~70 anos e uma, Sanae, possui entre 31~40 anos. Em relação ao estudo do instrumento, ficou explicito que as que possuem mais desenvoltura na execução instrumental demonstraram passar mais tempo estudando e praticando, sendo que alguns dos casos foi informado que o tempo de estudo do instrumento se dá apenas 2h uma vez por semana, provavelmente referente aos ensaios que ocorrem as segundas pela manhã. O único fato unânime obtido através do questionário foi à relação ao por que o interesse em tocar *Koto* e interesses. Todas responderam algo que relaciona a prática do instrumento com a cultura japonesa.

INVOCAÇÃO 11ª

11.1 Yamada-sensei

A professora Yamada começou a aprender koto aos 12 anos, enquanto ajudava na floricultura da família. Desde que tinha 24 anos ministra aulas de koto, tendo 48 quando veio como bolsista do Jica para Belém. Durante o tempo que ficou em Belém ela ministrava aulas particulares de terça-feira a sábado, na própria APANB, na Escola de Japonês da Maruoka e no centro de reabilitação nipo-brasileiro, em Ananindeua. Nas segundas organizava e conduzia os ensaios da AKB. Antes da sua partida, no dia 17 de julho de 2014, a AKB realizou um recital de despedida, onde a programação era composta por mais de oito obras para *Koto*, contendo obras para trio de *Koto*, violino e *Koto*, *Jyuushichigen* e *Koto* de 13 cordas, aria e recitativo para *Jyuushichigen*, dois *Koto* de 13 cordas e soprano, e mais algumas outras. Após seu retorno ao Japão as integrantes conseguiram trazê-la para tocar na semana do Japão de 2014 com a AKB. O contato ainda se mantém, seja através de e-mail ou demais redes sociais, trocando fotos, conversas e dicas sobre *Koto*.



Figura 18 – Professora Hiroko Yamada

Invocação 12

12.1 Pré-compondo – Território e Criação 1

Ao dar-se dois anos frequentando e vivenciando o dia-a-dia e rotina de ensaios e apresentações – a Prática – da AKB, ingressei no mestrado no PPGArtes, para realizar pesquisa sobre o instrumento. Após resolver partir da minha própria *trajetividade* com a aprendizagem do instrumento e da prática musical em questão, passei a ver a AKB como meu foco para estudar essa prática musical, e encontrei na abordagem Etnomusicológica e no método da Cartografia os instrumentos perfeitos para conduzir a pesquisa.

Ao tratar de alguns aspectos e/ou características da prática musical da AKB, observei que o mesmo possui peculiaridades, extremado de singularidades, principalmente se relacioná-lo a outros grupos da mesma linha no Brasil. Uma delas, que se desdobra nessa invocação, é em relação ao repertório executado pela AKB. Sendo ela: em grupos de *Koto* pelo Brasil o mais comum é que se restrinja o repertório ou a estilos – escolas e sub-escolas específicas do instrumento – ou a músicas consideradas tradicionais ou populares japonesas. Desviando dessa configuração, o repertório da AKB, é tão variado quanto a vontade e/ou necessidade das integrantes de adequá-lo a cada apresentação. Entendendo esse aspecto da prática do grupo, pude notar que por mais que o repertório fosse bem extenso, e até o momento, parecendo ser bastante livre em relação a sua constituição, nenhuma obra autoral do grupo ou de integrantes se faz presente.

Dessa forma surgiu a ideia de trabalhar mais um dispositivo dentro do grupo. O planejamento inicial desse dispositivo consistia em compor duas obras para *Koto*, partindo da observação básica de que o grupo não trabalha com obras autorais e nem visa praticar a criação musical, e a partir daí disparar uma reação que exporia que tipo de relação o grupo tem com a execução e/ou criação de obras autorais. Minhas ideias iniciais eram de que: 1) o grupo não trabalha com obras autorais justamente porque o seu público, frequentadores dos eventos nipo-brasileiro, está mais interessado em apreciar obras tradicionais do instrumentos e obras populares que de alguma forma marcaram a vida do imigrante; 2) por não se sentirem conectadas com um repertório aparentemente desvinculado ao Japão.

Sobre as duas obras previstas para este dispositivo: A primeira, uma autoral composta por mim, que visaria expor como um repertório de um não *Nikkei* seria recebido pelo grupo; e a segunda, uma obra coletiva criada pelo próprio grupo, que tentaria despertar e

expor a criação dentro do grupo e também ver como uma obra autoral, dessa vez criada pelas próprias, seria recebida.

12.2. Território e Criação 2

A proposição das duas obras previstas para este dispositivo já previa reações como a não aceitação ou impossibilidade do desenvolvimento da ideia. E foi isso que de fato ocorreu. A execução desse dispositivo se deu minimamente, devido a diversos fatores. A composição autoral individual foi concluída em março, tendo tido uma execução parcial em dezembro, quando um quarto da obra já estava pronto, tendo sido executada por mim e pela Sanae Maruoka na II Jornada de Etnomusicologia no PPG-artes. Na ocasião executamos essa e mais três obras ao instrumento.

A receptividade demonstrada pela Sanae foi condizente com a demonstrada para outras obras do instrumento, quando são inseridas no grupo. Após o ensaio a mesma comentou a obra estava soando bem semelhante a outras obras para *Koto*, além de perguntar se poderia ficar com a notação da obra e mostrar para a professora Yamada. Diante disso assumi que, pelo menos para a Sanae, o elemento que definia a peça enquanto possibilidade de pertencer ao repertório do grupo seria sua sonoridade. Como a obra soa ao instrumento, sendo essa ligação do timbre o fator fundamental.

Já a execução da primeira obra completa e do desenvolvimento da autoral coletiva ficou impossibilitada, pois no período hábil para o desenvolvimento destas etapas (de fevereiro a abril de 2016) várias das integrantes estavam realizando viagens, algumas para o Japão, outras para Manaus e São Paulo. Outro motivo que impossibilitou a aplicação com o trabalho coletivo foi um maior número de apresentações que o grupo realizou no primeiro semestre, tendo feito com que os ensaios e a preparação para as apresentações fosse muito mais corrido. Por último ainda tentei realizar uma segunda execução da obra completa tendo Sanae como companhia, mas a mesma havia lesionado o cotovelo e estaria impossibilitada de tocar o instrumento até agosto.

Invocação 13

13.1. Material de base

Para trabalhar a análise musical no contexto repertorial da AKB escolhi algumas obras de um dos compositores que apresenta maior recorrência de obras em nosso repertório. Além disso, as obras desse compositor representam parte significativa do repertório para o instrumento, criadas por volta dos anos 1970. Dessa forma, seis obras do compositor *Tadao Sawai* foram selecionadas do repertório executado pela AKB.

Das seis obras, três foram compostas em 1972: *Akogare* あこがれ, *Sunae* 砂絵, Taka 鷹 e *Tsuchiningen* つち人形; uma das mais tocadas na AKB, de 1968, *Hanalkada* 花筏,; e uma peça solo para *Koto*, considerada uma das mais difíceis de se executar, de 1978, *Sanka* 讃歌.

13.2. Precompondo – Elementos Retirados da Análise

Pela observação de elementos comuns e/ou característicos, alguns dos que tiveram destaque e foram trazidas como elemento da composição: a utilização de glissando utilizando a gama total de sons do instrumento - *hikiren*, a presença de sequências, utilização de momentos apenas de pizzicatos e outros com técnica alternando pizzicato e utilização de *tsume*, e algumas técnicas como *sukuizume*, *awase*, *kakizume* e *warizume*.

O padrão de afinação designado para a obra foi o *Hirajoushi*, composto pela gama de treze sons na seguinte ordem: D – G – A – Bb – D – Eb – G – A – Bb – D – Eb – G – A. Sendo designada a formação para duas partes, pensando particularmente na realidade da AKB, onde a mesma pode ser executada tanto por um dueto de *Koto* quanto por dois naipes de *Koto*.

A utilização desses padrões referentes às técnicas instrumentais (além de compor o idiomatismo específico do *Koto*) e a disposição da gama sonora – afinação -, foi utilizada com o intuito de produzir uma sonoridade mais homogênea com as configurações e características do repertório tocado pela AKB. Além deste ponto, outro fator que foi estabelecido aqui foi referente à utilização de sons fora da gama que compõe o padrão *Hirajoushi*, tendo optado por realizar o mínimo de utilização das alterações de tom e semitom, causadas pela utilização de técnicas da mão esquerda (ヲ e オ). Essa opção foi determinada afim de não tornar o nível de execução da obra muito complexo.

13.3. Compondo a Composição

O produto final consta de uma estruturação a quatro partes, sendo: Abertura (Parte executada por mim e pela Sanae na II Jornada de Etnomusicologia, como foi anteriormente exposto), Parte A, Parte B e Encerramento. A obra completa tem a duração média de seis minutos. Assim temos:

Abertura: dos compassos 1 ao 26;

Parte A: dos compassos 27 ao 54;

Parte B: dos compassos 55 ao 82;

Encerramento: 83 ao 95.

Foi estabelecido dois materiais centrais para desenvolver a obra, denominados Motivo 1 (M1) e Ideia Origem (OT). O M1 caracteriza-se pela sucessão das notas B \flat – E \flat – G – D, que inicia a estrutura de OT, sendo M1 decomposta em duas subestruturas: a isorrítmica e a multicromas. A OT sendo composta pela estrutura M1 e uma estrutura tricíclica, que trabalha com três sequências rítmicas. OT possui como característica a presença de assimetria e da ciclicidade (obtida através das sequências, uma vez que sua se configura por M1+RAz+RAa+RAb). As variações de OT são apresentadas várias vezes durante a obra, sendo apenas próxima a metade da peça que a mesma é apresentada na sua forma original (como mostrado na figura 18).



Figura 19 – Principal elemento estruturante da obra, a Ideia Origem (OT).

Diante desses elementos, o restante da obra é desenvolvido articulando a M1 e OT, e as subestruturas e características desses dois elementos. A utilização das técnicas e demais elementos citados no item anterior, retirados das obras selecionadas de Tadao Sawai, caracterizam a obra e também foram usados como elemento para dar unidade e coerência à obra seja através da reiteração desses elementos ou através da rearticulação de elementos diferentes. Assim, cada uma das quatro partes (Abertura, PA, PB e Encerramento) foi estruturada com o intuito de criar *Unidades Sonoras Compostas*.

Esse conceito de *Unidade Sonoro Composta* é utilizado por Didier Guigue (2011) como sendo “um *momento* que não tem limite temporal *a priori* [...] Sempre será um *múltiplo*, que se coloca, no entanto, como *unidade* potencialmente morfológica, estruturante. [...]

formada de componentes heterogêneos” (GUIGUE, 2011, p 47-48) e utilizo como elemento para pensar a composição por achar que o pensamento de Didier Guigue sobre *sonoridade* pode se aproximar mais de uma semântica musical que se apresente nas composições de Tadao Sawai para *Koto* e para o modo como o *ouvir* música possa se apresentar na prática de *Koto* e da AKB. Concluindo, creio que *o ouvir e compor sonoridades*, está mais próxima da realidade desta prática musical do que um *ouvir e compor tons* (e/ou tonalidades, para citar o exemplo mais recorrente na escuta de Música Ocidental).

(D)A PONTE – CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível entender que nesse ponto, a cada Invocação, um aspecto da prática musical da AKB era desenvolvido. Seja através de elementos mais teóricos dessa prática, seja através de observações, impressões em campo ou através de materiais e intervenção. A característica que da transterritorialização está latente na prática e no grupo de forma geral. Isso pode ser percebido tanto por meio das apresentações, rotinas e repertório (mesmo este tendo uma relação “livre” e contendo diversos elementos da música Música Ocidental, como o uso de afinadores eletrônicos, estantes de metal, arranjos de obras da literatura musical da MO, entre outros).

As atitudes de coleta de dados mais distanciadas se mostraram menos eficientes, revelando que a mudança, a abertura que o grupo (e a comunidade *Nikkei* representada através dessas) permite ainda permanece até certo grau. Mostrou-se mais eficaz, e assim fazendo jus ao método cartográfico, a interação rotineira, o mergulho e a condução das conexões criadas por esta interação, assumidamente como interventiva.

O contato com a Professora Yamada promoveu um aperfeiçoamento na prática musical do grupo, o que parece ser um desejo das integrantes, que atualmente permanecem mantendo contato com a professora, mas também, e principalmente, com outras práticas *Koto*, permitindo e até buscando que essas influências atuem no grupo.

A influência muito presente que o contato com a prática musical de *Koto* no Japão detém sobre a prática da AKB pode ser entendida como uma constante aquisição da energia musical. Seria esclarecedor se pudéssemos comparar os motivos da permanência e da manutenção musical na AKB e de outros residentes do Japão. No entanto esses dados podem ser inexistentes, tanto por que o(s) motivo(s) podem não ser generalizados/uniformizados.

A rotina de ensaios ocorre de forma regular e ininterrupta, todas as segundas-feiras, apenas sendo impossibilitada quando não há expediente na APANB, por uma questão puramente relacionada à dependência do espaço. A prática musical da AKB pode ser entendida como uma prática amadora na medida em que as integrantes da mesma não atuam profissionalmente (tanto no sentido financeiro quanto na finalidade do grupo) e a prática do instrumento é guiada mais a partir da execução do que da teoria. A prática instrumental rege a prática da AKB. A AKB é um grupo de prática e continuidade do fazer musical do *koto* e da cultura japonesa, como forma de resistência cultural. Essa resistência da AKB deve ser entendida mais no sentido de permanência, afirmação ou mesmo “manutenção” de uma prática que remete à identidade do *Nikkei*, uma relação de laços.

Os espaços em que a AKB atua são, principalmente, de eventos de/para *Nikkei*. Em eventos tradicionais da APANB ela está sempre presente, participando das apresentações. De acordo com o evento, as integrantes escolhem de maneira conjunta o repertório, a vestimenta, a necessidade de ensaios extras, a alteração/adaptação da obra original, e todas as demandas que serão necessárias para a realização da participação efetiva do grupo, de forma a somar com as atrações culturais que compõe cada festividade.

A execução do repertório não ocorre de maneira fiel à notação. Algumas partes podem não ser executadas ou mesmo adaptadas para a formação, o número de integrantes, o grau de dificuldade, etc.. O repertório está relacionado unicamente com afinidade estética do grupo com a obra, mas principalmente a relação de tocar, executar o instrumento, não estando ligada a escolha de um gênero, época, escola ou outra característica desse tipo presente no repertório. Mesmo que o dispositivo composicional tenha sido impossibilitado de ocorrer por fatores casuais, pareceu-me claro que a proposta seria tão bem vinda como a escolha de qualquer obra do repertório.

No entanto o desenvolvimento do dispositivo de obras autorais me proporcionou, ao menos aparentemente, uma integração maior e mais satisfatória com o que pode ser um próximo passo para apreender esse conceito de música, a partir da escuta dessas *Sonoridades* que são características e tão peculiares dos instrumentos do *Hougaku* e do *Koto*. De modo que o desafio d(e desenvolver um)a *Bimusicalidade* passa a agir como um ponto de partida maior para dialogar os trânsitos que essa prática apresenta, sendo que nessa prática é permissível que diversos elemento sejam inseridos, sem realmente descaracterizá-la. Então, talvez esse seja um caminho mais próximo do que aquele de partida para chegar mais próximo de diluir esse desafio e apreender *essa* música.

REFERÊNCIAS

ADRIAANSZ, Willem. **The Kumiuta and Danmono: Traditions of Japanese Koto Music**. University of California Press, 1973. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=LDxSOWWdyWcC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acessado em: 07 out. 2014.

BARZ, Gregory; Cooley, Timothy. **Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology** New York: Oxford University Press, 2008.

BLACKING, John. 1995. “**The Study of Musical Change**”. In Music, Culture & experience. Selected Papers of John Blacking. Editado por Reginald Byron. Chicago: University of Chicago Press. Pp. 148-173.

BENCHIMOL, Samuel. **Amazônia - Formação Social e Cultural**. 3 ed. Manaus: Editora Valer, 2009.

CAMPBELL, Joseph. **As mascaras de Deus: mitologia ocidental**. São Paulo: Palas Athena, 2008.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair na modernidade**. São Paulo: Edusp, 2008.

CANDÉ, Roland de. **Historia Universal da Música: volume I. Roland de Candé: tradução Eduardo Brandão: revisão da tradução: Manna Appenzeller. – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.**

CHADA, Sonia. “**Caminhos e fronteiras da Etnomusicologia**”. In Líliam Barros e Guerreiro do Amaral (Orgs.). *Cadernos do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA*. V 2. Belém: Paka-Tatu, 2012. Pp. 9-22.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.

DANTO, Arthur. **O descredenciamento filosófico da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

DELEUZE, Guilhes. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1 / Gilles Deleuze, Félix Guattari; Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. — Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

FREITAS, Sônia Maria de. **História oral: possibilidades e procedimentos**. 2. ed. São Paulo: Humanitas, 2006.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. **Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico**. In: Art research journal/Revista de pesquisa em arte. Vol 1. 2014.

FUCHIGAMI, Rafael Hirochi; OSTERGREN, Eduardo Augusto. **Shakuhachi: de arma de combate e ferramenta religiosa a instrumento musical**. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 1, p. 127-147, jun. 2010.

GUIGUE, Didier. **Estética da Sonoridade: a herança de Debussy na música para piano do século XX**. São Paulo: Perspectiva; CNPQ: Brasília; João Pessoa: UFPB, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOSOKAWA, Shuhei. **Ongaku, Onkyō / Music, Sound**. In: Working Words: New Approaches to Japanese Studies, Center for Japanese Studies, UC. Disponível: <<http://escholarship.org/uc/item/9451p047>>

JORNAL SÃO PAULO SHIMBUN. Hokuhaku ni hirogaru koto no neiro 27-nen tsudzuku 'Belém koto no kai' (北伯に広がる琴の音色 27年続く「ベレン琴の会」). 21/10/2013. <<http://www.saopauloshimbun.com/index.php/conteudo/show/id/15233/cat/105>> Visto em 21/10/2014.

KATO, Shuichi. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KUBOTA, Nádia. **Relatos de chegada: imigrantes japoneses em campo grande**. Revista Aurora. Ano 2, Nº2: 2008. P. 57 – 68.

KISHIBE, Shigeo. *Means of Preservation and Diffusion of Traditional Music*. in Asian Music, Vol. 2, No. 1 (1971), pp. 8-13. Published by: University of Texas. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/833807>> . Acessado em: 25/11/2014.

LANDE, Liv. *Innovating Musical Tradition in Japan: Negotiating Transmission, Identity and Creativity in the Sawai Koto School*. 2007. <<http://books.google.com.br/books?id=TukqhSzfPEC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>> Acessado em: 03 out. 2014.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 7 ed. Editora UNICAMP: São Paulo, 2013.

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

MAY, Elizabeth. Hood, Mantle. 4. Some of Japan's Music and Musicians Principles. in: **Music Of Many Cultures: An Introduction**. University of California Press, 1983. P. 44-55.

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

MENEZES BASTOS, Rafael José de. **A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativo**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.

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

MIZUMURA, Cristina Miyuki Sato. **Mulheres no jornalismo nipo-brasileiro: discursos, identidade e trajetórias de vida de jornalistas**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

MORIWAKE, Reishi. **História do ensino da língua japonesa no Brasil**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.

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

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

_____. 2005b. "O estudo comparativo da mudança musical: Estudos de caso de quatro culturas." *Antropológicas* 17/1. Disponível em: <http://www.ufpe.br/revistaantropologicas/internas/ultimo-volume.php> Acessado em agosto de 2008.

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

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

PASSOS, Eduardo. **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

_____. **Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum**. Porto Alegre: Sulina, 2014.

PYE, Michael. **Refletindo sobre primos distantes. Distância cultural na transplantação de religiões japonesas em países distantes**. Revista REVER: nº 2, 2011.

RICHARDS, Michael; TANOSAKI, Kazuko. **Music of Japan today**. Cambridge Scholars Publishing, 2008.

SAKURAI, Célia. **Os japoneses**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2013.

SATOMI, Alice Lumi. **Dragão Confabulando: Etnicidade, Ideologia e Herança Cultural através da música para koto no Brasil**. Tese de Doutorado - UFBA, 2004a.

_____. **As Gotas de Chuva do Telhado..Música de Ryûkyû em São Paulo**. Dissertação de Mestrado – UFBA, 1998.

_____. **As recriações na permanência da música okinawana no Brasil**. Revista da Academia Nacional de Música, Rio de Janeiro, v. 15, n.1, p. 37-45, 2004b.

_____. **Abordagens e ênfases nos estudos sobre música de imigrantes no Brasil**. In: Música popular: cuerpo y escena en la América Latina, 2006, Havana. VII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música popular. São Paulo: IASPM/PUC, 2006.

_____. **Etnicidade, Ideologia e Herança Cultural através da música para koto no Brasil**. Revista do ieb. Nº 45. Setembro, 2007. P 123 – 140.

_____. **Música para koto além-mar: o caso do grupo *miwa***. Revista Tempo da Ciência. Vol. 20; Nº 39, 2013

SEGEER, Anthony. **Etnografia da música**. In: Cadernos de campo. – n. 17 – São Paulo: USP, 2008, 237-260.

SILVA NETO, Francisco Rodrigues da. **A formação da identidade *Nikkei* no Pará-Brasil**. Trabalho de conclusão de curso em História. UFPA: Belém-PA, 2003.

SOUSA, Tatiane. **Haikais de Bashô: o Oriente traduzido no Ocidente**. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 2007.

TAKAKI, Raul. **Amazônia: 80 anos de imigração japonesa na Amazônia**. EDITORA JORNALISTICA UNIAO NIKKEI Ltda, 2012.

TOMITA, Andréa. **As Novas Religiões Japonesas como instrumento de transmissão de cultura japonesa no Brasil**. Revista de Estudos da Religião. Nº 3. 2004. P. 88 – 102.

YAMADA, Masanobu. **Tenrikyo in Brazil from the Perspective of Globalization**. Revista de Estudos da Religião. 2010. P. 29 – 49.

YAMASHIRO, José. **Pequena história do Japão**. 2 ed. São Paulo: Editora Herder, 1964.

WADE, Bonnie C.. *Composing Japanese Musical Modernity*. Ebook, 2014.

_____. *Music in Japan: experiencing music, expressing culture*. New York: Oxford University Press, 2005.

WAWZYNIAK, S. M. S. . **As matriarcas orientais**: um olhar sobre o feminino no universo das imigrações no Brasil. In: IX CONGRESSO INTERNACIONAL DA BRASA, 2008, NEW ORLEANS. IX BRASA, 2008. v. 1. p. 1-10.

_____. **Narrativas Estrangeiras**: memória de mulheres japonesas no Brasil (1940 - 1990). In: Fazendo Gênero 9: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos, 2010, Florianópolis. Fazendo Gênero 9: Diásporas, Diversidade, Deslocamentos, 2010. v. 1. p. 1-9.

APÊNDICES

アンケートと用紙

QUESTIONÁRIO

調査

お忙しいところ恐縮ですが、学習者の意識調査にご協力をお願いします。

(姓名 (自国語))

(ローマ字)

1) 性別 A) 男 B) 女

2) 年齢 A) 15～20才歳まで B) 21～30才歳まで
 C) 31～40才歳まで D) 41～50才歳まで
 E) 51～60才歳まで F) 61～70才歳まで
 G) 71才歳以上

3) 国籍 A) 本人(Você): _____
 B) 父親(pai): _____
 C) 母親(mãe): _____
 D) 母方の祖父(avô materno): _____
 E) 母方の祖母(avó materna): _____
 F) 父方の祖父(avô paterno): _____
 G) 父方の祖母(avó paterna): _____

4) 学歴(Escolaridade):

	卒業(Completo)	中退(Incompleto)	学部
基礎教育			
中等教育			
高等教育			
大学院			
その他			

5) 職業(Profissão): _____

6) 何を通して箏講座を知りましたか

- A) ともだち B) 新聞雑誌
C) ラジオ・テレビ D) その他_____

7) 何年勉強していますか

- A) 6カ月未満 B) 1年 C) 1.5年
D) 2年 E) 2.5年 F) 3年
G) 3.5年 H) 4年 I) 4.5年
J) 5年以上

8) 箏との接触は

- A) 家庭内 B) 職場内 C) 接触なし
D) その他

9) 家族のなかでだれが日本語を話しますか

A) 父親		B) 母親	
C) きょうだい		D) 祖父母	
E) 曾祖父母		F) おじ・おば	
G) いとこ		H) 義理のきょうだい	
I) 息子・娘		J) 配偶者	
K) 恋人			

10) 箏学習回数と時間

- 1) 週1回 A) 2時間 B) 2.5時間
 C) 3時間 D) 3.5時間以上
2) 週2回 A) 各75分 B) 1.5時間
 C) 2時間 D) 2時間以上
3) 週3回 A) 各75分 B) 1時間
 C) 1.5時間 D) 2時間以上

11) 学習動機

- A) 文化的関心 (スポーツ・マンガ・料理など)
B) 宗教
C) 留学のため

- D) 日本で働くため
- E) 就職のため (ブラジルで)
- F) 日系人であるため
- G) 配偶者が日系人であるため
- H) 親類・友人が日系であるため
- I) 履歴書に加える (特技として)
- J) その他

12) 日本へ行ったことが

1) はい 何回? A) 1回 B) 2回 C) 3回 D) 4回以上

2) いいえ

13) 日本へ行った理由は何ですか

- A) 観光
- B) 留学・勉学
- C) 研修
- E) 研究
- F) 仕事
- G) その他

O Koto Que Soa em Belém

ベレンに響く琴の音

Ednésio T.P. Canto

♩=80

Koto

5

9

15

18

24

♩=60

T.H.

2

28

32

36

41

47

53

58

62

Musical notation for measures 62-66. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.

67

Musical notation for measures 67-71. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with eighth and sixteenth notes, including some rests and chordal textures.

72

Musical notation for measures 72-74. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features eighth notes and rests.

75

Musical notation for measures 75-78. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measure 75 contains a trill (tr) in the upper staff. The music includes sixteenth-note runs and eighth notes.

79

Musical notation for measures 79-84. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measures 83 and 84 feature triplet markings (3) over groups of notes in both staves.

85

Musical notation for measures 85-88. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measure 85 contains a trill (tr) in the upper staff. Measures 86-88 feature triplet markings (3) over groups of notes in both staves.

89

Musical notation for measures 89-92. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features sixteenth-note runs in both staves.

4

92

A musical score for two staves, likely piano and violin. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of four measures. The first measure features a continuous sixteenth-note pattern in both staves. The second measure continues this pattern. The third measure has a rest in the upper staff and a sixteenth-note pattern in the lower staff. The fourth measure concludes with a whole note chord in the upper staff and a half note in the lower staff, followed by a double bar line.

Edhesio T. P. Canto 作曲

ベレンに響く琴の音

平調子より四・九一音上げる。

一は五の乙(D)

二五六	為	一四	九	一五 ス		一五 ス	〇
	巾		斗	五	九	五	九
	十		為	四	十	四	十
	斗	六	巾	一五 ス	九	一五 ス	九
		五		五	十	五	十
六五 四	斗十 九	一三	〇	〇	〇	〇	〇
六五 四	斗十 九		〇		斗十		斗十
一二 三四	為斗 十九		〇		斗		斗
五四 三二	八七 六五	二 一	〇		十		十
〇 四五	一五	二四六	九	〇	〇	〇	〇
二三 四五			斗		為 斗		為 斗
〇 四五	一五		七		為 斗		為 斗
二三 四五			十		斗		斗
一二 三四	三四 五六	二四五	七		八十		八十
五六 七八	七八 九十		九		十 斗		十 斗
七八 八七	斗十 十九		十		斗		斗
五四 三二	八七 六五		斗		巾		巾

