



O mar de Suzu na teoria *tempo-espaço* de Luiz Carlos Lessa Vinholes: poesia concreta, música aleatória e diálogos culturais entre Brasil e Japão*

Yuka de Almeida Prado**

Resumo

A natureza tem conotações metafóricas exprimindo todos os sentimentos humanos nas composições poéticas da cultura japonesa, porquanto há uma veneração, respeito e religiosidade aliada a uma inter-relação estreita do homem e da natureza. As artes tradicionais japonesas têm, portanto, fortes vínculos na natureza, inclusive a escrita baseada em ideogramas. E é nesse contexto que o movimento da poesia concreta emerge inspirado também a partir dos ideogramas da poesia japonesa conduzindo à teoria *tempo-espaço* de Luiz Carlos Lessa Vinholes. Suzu é uma cidade na província de Ishikawa no Japão cujo hino de uma escola primária *Ôtani Shôgakkô* foi composto por Vinholes sobre letra do poeta Shûzo Iwamoto, em 1962. Segundo o próprio compositor, foi musicada com melodia que mescla a plasticidade de expressão japonesa com pequena referência ao ritmo sincopado característico das oralidades culturais brasileiras. Esse pequeno hino, sem bordas e sem pentatonismos, parece retratar o “vazio” do jardim zen, ultrapassando fronteiras continentais.

Palavras-chave

Música brasileira – século XX – Brasil e Japão – poesia concreta – música aleatória.

Abstract

Nature has metaphorical meanings expressing all human feelings in poetic compositions of Japanese culture, specially because there are veneration, respect and religion allied to a narrow interrelation of man and nature. The traditional Japanese arts have, therefore, strong bonds in nature, including writing based on ideograms. It is in this context that the concrete poetry movement emerged also inspired from ideograms of Japanese poetry which led to the *tempo-espaço* theory of Luiz Carlos Lessa Vinholes. Suzu is a city in Ishikawa Province in Japan whose primary school anthem *Ôtani Shôgakkô* was composed by Vinholes with lyrics by the poet Shûzo Iwamoto in 1962. According to the composer, its melody blends the plasticity of the Japanese expression with some reference to the syncopated rhythm which is characteristic of Brazilian oral cultures. This little anthem, without borders and pentatonisms seems to portray the “emptiness” of the Zen garden, crossing continental boundaries.

Keywords

Brazilian music – 20th century – Brazil and Japan – concrete poetry – chance music.

*Este artigo foi extraído de um dos capítulos da tese de Doutorado em Musicologia intitulada *A poética japonesa na canção brasileira*, apresentada ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em 2009, sob a orientação do Prof. Dr. Rubens Russomano Ricciardi.

** Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, SP, Brasil. Endereço eletrônico: yuka@usp.br.



IMAGENS JAPONESAS DA NATUREZA

A natureza e o homem se tornam elementos propensos à grandeza em categorias distintas, conforme os rumos tomados pela religião cristã no Ocidente. Daisetz Taitaro Suzuki (1870-1966), grande difusor do Zen Budismo para o Ocidente, define no contexto ocidental certa “dicotomia natureza-homem”, em que o homem assume o papel de conquistador da natureza, como se ela lhe fosse alheia (Suzuki, 2006, p. 276-283).

Por outro lado, no Oriente, tendo em vista suas tradições religiosas (tanto do xintoísmo como do budismo), a natureza e o homem se encontram sempre já integrados numa relação de unidade indissociável, através de um conceito amplo de *natureza*, compreendida enquanto totalidade biológica, físico-química e espiritual, tanto teológica como filosófica – tal como a *ōyóèd* heraclítica. Assim, no Oriente, se o poeta se refere à chuva, é a sua própria alma que chora. Quando as cerejeiras florescem, é a própria vida ou o amor que surge.

A natureza é também a principal fonte de inspiração para expressar sentimentos na arte japonesa. No entanto, isso vai além do conceito de beleza, sendo parte integral também dos valores religiosos. Suzuki afirma ainda que “a apreciação da beleza é, no fundo, religiosa, pois sem ser religiosa não se pode detectar e deleitar o que é genuinamente bela”¹ (Asquith e Kalland, 2004, p. 2, tradução minha).

A estreita relação entre a apreciação estética da natureza e a religião é observada no xintoísmo (a religião primitiva japonesa) onde o *kami* (divindade) se apropria de elementos da natureza, tais como o sol, a lua, as montanhas, pedras, árvores, os córregos, as flores, os animais e até pessoas. De fato, de acordo com a mitologia japonesa, os fenômenos naturais descendem das deidades. Em certo sentido, a natureza é ela mesma divina e representa *kami*. Essa estreita relação entre homem, *kami* e [os elementos da] natureza está no *ethos* religioso do antigo Japão e influenciou também profundamente o budismo japonês² (Asquith e Kalland, 2004, p. 2).

Tendo em vista a perspectiva de David Edward Shaner, estudioso das relações asiáticas com a natureza, o sagrado Buda é a própria natureza. Portanto, o homem, para adquirir sua salvação ou para trilhar a genuína existência humana, deve viver de acordo com a natureza. Essas crenças são particularmente poderosas em *Shugendô*, um movimento religioso sincrético formado por crenças xintoístas, taoístas e do budismo tântrico. Através de um treino espiritual (*shugyô*) – como ficar sob

¹ “The appreciation of the beautiful is at bottom religious, for without being religious one cannot detect and enjoy what is genuinely beautiful.”

² “The close relation between an aesthetic appreciation of nature and the religious is, for example, observed in Shintô, where the *kami* (divinity) is believed to have taken abode in natural features that give people a feeling of awe or spirituality, such as the sun and moon, rocks, streams, old trees, caves, flowers, animals and people of special character or standing. Indeed, according to Japanese mythology, natural phenomena are themselves the offspring of deities.”



uma cachoeira semicongelada, escalar e peregrinar nas montanhas, entre outras práticas ascéticas – os praticantes buscam compreender a si mesmos através dos movimentos da natureza³ (Shaner, 1989 *apud* Asquith e Kalland, 2004, p. 3).

Isso pode implicar numa profunda identificação com a natureza. De acordo com Yuriko Saito (estudiosa da estética da natureza no Japão), os japoneses se identificam com a natureza de duas maneiras. A uma ela chama de identificação emocional; outra é baseada na transitoriedade, tanto do homem como da natureza. Referindo-se à primeira, as emoções humanas encontram expressão nos objetos e fenômenos naturais (como neblina, chuva, uma montanha ou um sapo). Quanto à segunda, trata-se da efemeridade da natureza, originada na convicção de que natureza e homem são essencialmente o mesmo: estão ambos enraizados no mesmo princípio de existência⁴ (Saito, 1985 *apud* Asquith e Kalland, 2004, p. 3).

Assim, um *haiku* (gênero de poesia tradicional do Japão) do poeta japonês Hashin (1864-?) já dimensiona a relação integrada do homem com a natureza:⁵

Sem céu, sem terra.
Nada. Flocos de neve.
Caem sem cessar.

O MOVIMENTO DA POESIA CONCRETA⁶

A natureza é a principal imagem dos poetas japoneses nos *haiku* e *tanka*. A própria estrutura da linguagem escrita – os ideogramas chineses – desencadeia essa elaboração pictórica. O valor do ideograma, seu método e a função poética da linguagem interessaram aos poetas brasileiros Augusto de Campos (1931), Haroldo de Campos (1929-2003) e Décio Pignatari (1927), quando se depararam com dois ensaios:⁷ *Chinese written character as a medium for poetry*, do filósofo e pesquisador Ernest

³ "The path to salvation for human beings – the path of genuine human existence – is to live entrusting to and in accord with nature, a nature which is identical to the sacred Buddha. These beliefs are particularly powerful in Shugendō, a syncretistic religious movement blending Shintō beliefs with those of Taoism and tantric Buddhism. Through spiritual training (shugyō) such as standing under the icy waterfalls, climbing mountains, going on pilgrimages and performing other austerities, the practitioner seeks to 'enter into the very process of being that is nature itself'."

⁴ "This may imply profound identification with nature. According to Yuriko Saito, the Japanese finds identification with nature in two ways: one she calls emotional (or emotive) identification; the other is based upon the transience of both man and nature. Through the former, human emotions find expression in terms of natural objects and phenomena, be they dew, rain, a mountain or a frog. Through the latter, the transience of human life is associated with the transience of nature, which 'stems from the conviction that nature and man are essentially the same, rooted in the same principle of existence.'" (Saito, 1985 *apud* Asquith e Kalland, 2004, p. 248).

⁵ Isso não quer dizer que não haja poemas no Ocidente em que a natureza assuma papéis de sujeito, assim como não haja no Oriente poemas em que o sujeito (homem) protagoniza o cenário.

⁶ A maior parte do material sobre a poesia concreta brasileira – artigos publicados – foi gentilmente cedida pelo compositor Luiz Carlos Lessa Vinholes, cuja participação foi ativa neste movimento.

⁷ Esses ensaios foram traduzidos por Heloysa de Lima Dantas e publicados em uma edição organizada por Haroldo de Campos no livro *Ideograma* pela Edusp, em 2000, já na quarta edição.



Francisco Fenollosa (1853-1908) que viveu no Japão, entre 1878 a 1890) e editado em 1936 por Ezra Pound (1885-1972); e *Cinematographic principle and the ideogram* (1929), do cineasta Sergei Mikhailovitch Eisenstein (1898-1948), significativamente dedicado aos colegas japoneses. Haroldo de Campos em seu livro *Ideograma* assim cita:

Fenollosa procurou descobrir, na análise intrínseca dos caracteres ideográficos, as fontes do prazer estético que os textos de poesia sino-japonesa lhe proporcionavam. Para tanto, exatamente porque o objeto a estudar – a escrita chinesa – se apresentava como algo extremamente distante dos padrões ocidentais (exibindo mesmo, nesse sentido, pelo menos aparentemente, um hiato máximo com relação às línguas fonético-alfabéticas) – Fenollosa propôs-se investigar (como Jakobson depois, na sua “poesia da gramática”) aqueles “elementos universais de forma” que constituem a “poética” e o modo como tais elementos operariam nessa poesia peculiar e peregrina. (Campos, 2000, p. 41)

Assim, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari fundaram, em 1952, o grupo *Noigandres*, palavra enigmática usada pelo trovador provençal Arnaut Daniel e que figurou no Canto XX, de Ezra Pound; “é um termo cujo significado nem os romancistas sabem explicar. Foi tomado como sinônimo de poesia em progresso, como lema de experimentação e pesquisa poética em equipe” (Campos, Pignatari e Campos, 2006, p. 259).

No grupo *Noigandres*, o movimento em torno da poesia concreta foi liderado por esses três poetas paulistanos, tendo influenciado alguns dos rumos da poesia brasileira, colocando ideias e autores em circulação e efetuando revisões do passado literário, e, por fim, retomando o diálogo modernista com os conceitos que pautaram a Semana de Arte Moderna de 1922.

O movimento da poesia concreta se inicia com a *Exposição Nacional de Arte Contemporânea* realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em dezembro de 1956, quando foi publicado o terceiro número da revista *Noigandres*. Um texto referencial para o movimento da poesia concreta foi lançado em 1958, junto com a revista *Noigandres* nº 4, que incluía trabalhos dos irmãos Campos, de Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo e José Lino Grünwald. Pedro Xisto (1901-1987) e Edgard Braga (1897-1985), mesmo não pertencendo ao grupo *Noigandres*, alistaram-se também como poetas do concretismo (Vinhales, 2007a, p. 1-2). Os anos de 1957 a 1960 marcam maior difusão da poesia concreta por todo o país.

134 O grupo *Noigandres* e os poetas independentes Pedro Xisto e Edgard Braga editaram a revista *Invenção*, publicação do movimento e de suas variantes, e da então



“vanguarda” da poesia em geral, com conteúdo nacional e internacional. O exemplar nº 4 da revista *Invenção*, do início de 1965, pode ser considerado um dos mais importantes documentos entre as publicações de diferentes movimentos de poesia moderna no mundo contemporâneo. (Vinholes, 2007b, p. 2).

Ainda segundo Vinholes, no seu artigo “Intercâmbio, presença e influência da poesia concreta brasileira no Japão”, Haroldo de Campos enviou a Katsue Kitasono (1902-1978) exemplares de *Noigandres III* (XII.56), revista-livro editada pelo grupo homônimo, na qual a expressão *poesia concreta* é usada como subtítulo e apresentando poemas concretos brasileiros e alemães.

Haroldo de Campos apresentou a Kitasono o conceito da *poesia concreta* nos seguintes termos: “a poesia concreta ou ideogramática, como nós a chamamos, pretende criar um objeto em si, um objeto verbal, atento ao campo gráfico, às virtualidades do “visual-verbal” do seu veículo de comunicação, e à palavra desconectada de qualquer efeito subjetivo ou decorativo. O padrão formal do verso (inclui o verso livre) é deixado de lado como reminiscência artesanal. O conteúdo *forming halt* tem concisão, clareza, honestidade. A percepção da *kanji*-ficação do poema se apresenta não somente no nível verbal, mas no não verbal também”.⁸ (Vinholes, 2007a)

Na mesma carta, Haroldo de Campos ainda afirma que “nós estamos profundamente interessados na poesia japonesa, especialmente do tipo do VOU”,⁹ e informou ainda que “uma antologia internacional estava sendo preparada, envolvendo o grupo de Gomringer e o nosso”; e ainda perguntou: “seria possível enviar-nos poemas traduzidos para o inglês do VOU?”; e prometeu: “talvez possamos fazer algumas versões em português e publicarmos no Suplemento Literário do *Jornal do Brasil*”. A antologia mencionada – *Kleine Anthologie Konkreter Poesie* – foi publicada no corpo da revista *Spirale* (1960), dirigida por Eugen Gomringer, incluindo parte do poema *Monotonia do espaço vazio* (*tanchôna kūkan*) de Kitasono, traduzido por Haroldo de Campos.

Assim, exposições como a histórica *Semana Nacional de Poesia de Vanguarda* (1963), organizada em Belo Horizonte, pelos poetas Affonso Avilla e Affonso Romano

⁸ “Concrete or ideogramic poetry, as we name it, aims to create an object of its own: a verbal-object; it is aware of graphic field the ‘verbivoco-visual’ virtualities of its medium, the word, disconnected of any subjective or decorative effect. The formal patterns of verse (‘vers livre’ included) is left aside: an artisanal reminiscence. The contents. ‘formin halt’. Shortness. Clarity. Straight forwardness. ‘Kanji’fication of poem’s perception: it appeals not only to verbal, but to nonverbal level of communication as well.”

⁹ “We are deeply interested in Japanese poetry, especially of VOU kind [...] an international anthology is being prepared, embracing Gomringer’s group and ours [...] it will be possible for you to send us English translations of VOU poems, specially yours? [...] we think we could perhaps manage to make a few Portuguese versions, to be published in Literary Supplement of the *Journal of Brazil*.”



de Sant’Anna, os suplementos literários dos jornais *Correio Paulistano* e *O Estado de São Paulo*, *Jornal das Letras* do Rio de Janeiro e a já mencionada revista *Noigandres* divulgaram a poesia concreta japonesa durante os anos 60 e 70 do século XX, no Brasil.

ÔTANI SHÔGAKKÔ KA, DE LUIZ CARLOS LESSA VINHOLES

Em 1958, por intermédio de Haroldo de Campos, Luiz Carlos Lessa Vinholes (1933) conheceu Kitasono pessoalmente, protagonista do movimento surrealista japonês do grupo VOU – infelizmente não pudemos localizar as origens ou significado dessa sigla ou nome. Desde então, Vinholes veio mantendo intenso contato, não só com Kitasono, mas também com outras figuras de importância dos grupos de poesia da então “vanguarda”, tais como o grupo *Pan Poésie*, liderado por Shūzo Iwamoto (1908-1975) – autor da letra do hino *Ôtani Shôgakkô Ka* – e a Associação para Estudos da Arte (ASA) sob a liderança de Seiichi Niikuni (1925-1977).

Essa associação, ASA, foi criada em decorrência da Exposição Internacional de Poesia Concreta (julho de 1964), idealizada e realizada pelo próprio Vinholes no hall de entrada do teatro Sogetsu Kaikan de Tóquio. A ASA foi fundada para estudo e divulgação da poesia concreta, inicialmente a brasileira e, numa fase posterior, a de países como França, Alemanha, Itália, Inglaterra e Estados Unidos. Vinholes é, portanto, membro fundador da ASA, cujas reuniões tiveram início em 1964 quando o grupo foi oficialmente constituído. Vinholes participou de quase todas as reuniões até junho de 1968; e voltou ainda a frequentá-las quando retornou ao Japão, em maio de 1974. Vinholes foi também o único estrangeiro a participar das reuniões dos membros do grupo VOU e traduziu várias poesias, além da antologia *Kemuri no Choku-sen* (Reta da Fumaça), do próprio Kitasono, publicada pela revista *Através* (1982), pela editora Fontes.

É nesse contexto que atua Luiz Carlos Lessa Vinholes, compositor, poeta e adido encarregado do Setor Cultural das embaixadas do Brasil em Tóquio e Ottawa e do Consulado Geral do Brasil em Milão. Este compositor teve um vínculo estreito com a cultura japonesa *in loco*, revelando profundo envolvimento durante os 14 anos que viveu no Japão. Seu percurso biográfico é entremeado com a própria história da música e da literatura brasileiras nas décadas de 50 a 70 do século XX.

Nascido em Pelotas (RS), em 1933, Vinholes iniciou ali mesmo seus estudos de música. Cantava no coro da catedral e trabalhava como copista da Orquestra Sinfônica de Pelotas, ofício que o aproximou do repertório e da teoria musical. Em 1952, foi convidado por Koellreutter – que o conhecia pelas passagens por Pelotas para reger a Orquestra Sinfônica – para participar do Curso de Férias de Teresópolis. Trabalhou como secretário do diretor Koellreutter na Escola Livre de Música da Pró-Arte, em



São Paulo, onde estudou canto, flauta e composição. Em 1957 recebeu bolsa do governo japonês para estudar música tradicional japonesa em Tóquio. Ao chegar ao Japão, além de estudar no Departamento de Música da Universidade de Tóquio, foi aceito no Departamento de Música do Palácio Imperial para estudar o *gagaku*, a música da corte japonesa. Na ocasião estudou o *hichiriki* (pequena flauta vertical) e o *shô* (órgão de boca), com os professores Sueyoshi Abe, considerado “tesouro intangível”, e Hiroharu Sono. Entre 1958 e 1961, Vinholes é contratado pela Comissão de Compras da Usiminas para trabalhar com os engenheiros brasileiros da empresa no Japão. Em abril de 1960, Vinholes organiza a primeira mostra de poesia concreta brasileira fora do Brasil, em Tóquio, em evento de enorme repercussão (Maia, 1999, p. 84). Várias outras mostras de poesia concreta foram organizadas pelo compositor até o ano de 1964, no Japão. É também relevante a sua atuação como poeta. Seu poema *tempo/pó*, por exemplo, saiu na primeira página do Jornal *Asahi Shinbun* (1960), cuja publicação foi comentada nos jornais de São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Pelotas. Atuou intensamente nas traduções dos poemas, tanto do português para o japonês, como do japonês para o português. Segundo o próprio Vinholes, sempre esteve interessado em formas econômicas, minimalistas e encontrou nos nomes femininos japoneses o arcabouço formal de uma estrutura poética pequena. Suas obras, assim concebidas, foram publicadas na Revista da Academia Brasileira de Letras (1992 e 2000) e resultaram na coleção de mini-poemas: *menina só*, *polievroma* (neologismo resultante do amálgama de *pó* e *ma* e *li vro*), pela editora Masaô Ono (1994). Ainda como poeta convidado esteve no festival da Palavra de Veneza (Festival Internacional de Poesia Contemporânea), em 1997, compartilhando a noite de abertura com Umberto Eco; no festival Música Viva em Pietra Ligure (1997); e no Festival Internacional de Poesia em Mantova (1998).

Retomando suas atividades de compositor, em 1956, numa série de três conferências sob o título *Uma nova tentativa de estruturação musical*, expõe sua teoria de organização de células rítmico-melódicas batizada de *tempo-espço*. Segundo Valério Costa, Vinholes buscou “novas estratégias composicionais que o liberassem tanto de uma tradição tonal considerada caduca, quanto do formalismo exacerbado da técnica dodecafônica”. Nessa teoria propõe uma “forma sistemática de tratar o material sonoro sem vinculá-lo diretamente a nenhum sistema pré-estabelecido” (Costa, 2005, p. 7).

Sua *Instrução 61* é estreada em Tóquio, em dezembro de 1961.

Nesta obra os intérpretes tocam seguindo instruções impressas em cartões mostrados por membros da plateia. Tal procedimento seria utilizado posteriormente em *Instrução 62*, no ano seguinte, e a



liberdade do intérprete em interferir no resultado de suas músicas passou a ser uma constante, assim como em seu trabalho com poesia. Como compositor produziu, até 1964, diversas obras. Entre elas a peça *Tempo-Espaço VI – Kasumi*, que foi estreada no 1º Festival Internacional de Música Contemporânea de Osaka (Costa, 2005, p. 7).

Relevando seu trabalho de intercâmbio cultural no Japão proporcionado pelo emprego na Usiminas, a Embaixada Brasileira em Tóquio acabou por contratá-lo para cuidar do Setor Cultural. Promoveu, então, edição de partituras de compositores brasileiros, antologias poéticas e traduções para o japonês de peças de teatro. Durante o ano de 1962, Vinholes apresentou um programa de rádio chamado *Canta Brasil*, dedicado à música e à poesia brasileira em Tóquio. Nesse mesmo ano, participou da fundação da Sociedade Internacional de Artes Plásticas e Audiovisuais, em Osaka.

Em 30 de junho de 1976, no jornal *A Tribuna de Santos*, Gilberto Mendes, comentando sobre as obras de Vinholes, referiu-se à *Instrução 61*, escrevendo: “Esta última obra é histórica, pois se trata da primeira obra aleatória por um compositor brasileiro”. E completa:

Vinholes sempre foi um solitário indiferente às modas, às ondas nacionalistas – atualmente parece que estamos entrando numa razão por que sempre se manteve na sua, cuidando do desenvolvimento de sua linguagem, sua pesquisa. É um herdeiro espiritual do pensamento musical de Anton Webern, o grande mestre da Escola de Viena. Trabalha sua música com uma bem-pensada economia de meios. E trabalha pouco, só quando reconhece que vale a pena comunica o que concebeu. Tal como Webern. Por isso já o chamei de compositor bissexto. (Mendes, 1976)

Seus 14 anos de permanência no Japão e as estadas na Coréia do Sul e China permitiram conhecer outras formas de organização do pensamento e do fazer musical possibilitando maior liberdade com relação a conceitos e preceitos ocidentais. Cultiva então, a economia de meios de expressão, a concisão da linguagem e dá preferência ao tratamento pragmático do processo de criação. Suas obras têm curta duração e estrutura própria e independente. Mostra interesse por uma linguagem com indeterminação, cultivando aspectos aleatórios. Na nova técnica de composição musical, o *tempo-espaço*, as dicotomias e os dualismos, tanto do sistema tonal quanto das diversas formas de atonalidade, são superados. O *tempo-espaço* é uma técnica de caráter contrapontístico, utilizada na maioria de suas obras, em que o silêncio é



matéria estrutural e não meramente ausência de som (tal como aludiu Gilberto Mendes na referência a Webern).

Mas o pequeno hino, tão singelo, não é aleatório, não é indeterminado, não está inserido na teoria *tempo-espaço* e não é dodecafônico. Indo de encontro ao compositor, podemos desvendar o sentido oculto que se encontra atrás das partituras.

É sempre instigante ir de encontro ao criador. “Criador” aqui no sentido mais amplo e variado. A história é permeada de buscas inusitadas em torno do “criador”, quer seja através das religiões, das escavações arqueológicas, das contradições teológicas, das investigações culturais primitivas, do confronto entre as culturas e dos estudos filosóficos. Descobertas do processo da psique humana fundamentam o cerne da estrutura do modo de ser de um determinado indivíduo em torno da relação com seus pais, ou seja, seus “criadores”. O “criador” é sempre um mito. O “criador” de uma música tenta, ainda que de forma precária, colocar em forma de notações musicais a aura que envolve sua obra. Portanto, o que se encontra oculto por trás das partituras é muito mais amplo, profundo e indizível do que a imaginação pode captar. Uma pequena partitura de poucos compassos, muitas vezes, pode proporcionar mais verbos que uma tese inteira. O silêncio na obra musical ou o espaço vazio de um poema pressupõem, ainda, as mais variadas interpretações; ou, ainda como diz Mia Couto em sua obra *Antes de nascer o mundo*, “... não há um único silêncio. E todo silêncio é música em estado de gravidez” (Couto, 2009, p. 13).

As histórias inusitadas de Vinholes se transbordam infinitamente, suas palavras pulsam a intensidade de seus afazeres realizados nos quatro cantos do mundo. É um sentir, aqui e agora, de todas as suas maquinações pueris de uma inocência nunca desvirginada.

É dessa natureza inocente que nasce o *Ôtani Shôgakkô Ka* (hino oficial da escola primária Otani), da cidade de Suzu, província de Ishikawa (1962). A arte japonesa tem o estigma de sintetizar de forma magistral, uma gama de complexidades ontológicas. E é nesse contexto minimal, em dimensões variadas, que sua obra ecoa nas vozes infantis, cruza oceanos e mares, e sacode as estruturas diplomáticas entre os países propiciando fluxos intercambiais mais intensos.

O canto no Japão atual é um dom intrínseco do ser humano, uma capacidade inerente à sobrevivência. O indivíduo que não canta chega a ser marginalizado pelos colegas. É assim que ganha notoriedade, o cantor e professor da Universidade de Mie, Tôru Yuba, com seu método de “cura” dos desafinados reintegrando-os no seio da sociedade. Isso se fundamenta na história do canto no Japão, disciplina tornada obrigatória desde as últimas décadas do século XIX. Não é por acaso que o *karaokê* surgiu no Japão – não obstante as suas precárias condições estéticas, tendo-se em vista o atual contexto musical da indústria cultural num mundo globalizado.



Em 1872, o ensino primário, antes limitado a uma classe privilegiada, tornou-se compulsório no Japão. O “exercício do canto” foi incluído no programa desse ensino, para o qual foram compostas canções infantis com o intuito de educar as crianças. A Restauração Meiji (1868), que sucedeu a abertura dos portos (1854), marca o fim do isolacionismo de mais de dois séculos e meio e inaugura a entrada significativa do ocidente. O Japão passa subitamente do feudalismo ao capitalismo (Suzuki, 1995, p. 50). A modernização e a internacionalização desse período enfatizavam a educação, acumulando e valorizando conhecimentos adquiridos no exterior com o intuito de fortalecer a estrutura da nação.

Com a Restauração Meiji, a música tradicional japonesa, assim como a medicina, o vestuário, os samurais e outras tradições milenares, foram substituídos pelos costumes ocidentais. Mas, como a cultura japonesa não permite mudanças no conteúdo, apesar da transformação da forma, as canções, embora tenham assimilado a harmonia tonal no acompanhamento (e a tonalidade se torna incontornável, uma vez que se utiliza já o temperamento do piano e não mais as afinações dos instrumentos tradicionais), mantiveram em parte o canto pentatônico com seus contornos melódicos característicos. Nessa nova prática (do canto pentatônico com acompanhamento tonal de piano) não se encerra um paradoxo evidente? Como o teclado poderá preservar qualquer escala não temperada? Há como escapar de um *neofolclorismo* generalizado se o piano é introduzido como base para o canto do Japão no século XX? Lembramos que *neofolclorismo* é um conhecido conceito stravinskyano para designar o repertório popular de tradição oral posto em partituras visando à execução em sala de concertos (Stravinsky, 1996, p. 26, 89-108). Não é por menos que, há muito tempo, o Japão se tornou até um dos maiores produtores mundiais de pianos (com grandes fábricas como Yamaha e Kawai) – atendendo mercado tanto interno como externo.

Os poemas das canções japonesas com harmonia tonal retratam os sentimentos nostálgicos, característicos da alma japonesa nesse período que a sociedade se transforma abruptamente, deixando saudades do antigo feudalismo. O sentimento nostálgico é inerente ao ser humano, é fundamentalmente ontológico. Ele evoca a terra natal, o paraíso perdido, as antigas relações de produção, o tempo que não volta jamais. E não se restringe, naturalmente, ao povo japonês. Primeiramente, canções estrangeiras (em geral alemãs, espanholas e norteamericanas) foram introduzidas no sistema educacional; e seus versos originais foram substituídos por japoneses com ditames morais que elucidavam a essência da alma japonesa, não obstante qualquer ingenuidade resultante. Em seguida, músicos tradicionais japoneses que possuíam algum tipo de conhecimento de música europeia começaram a compor. Esperava-se que algo novo pudesse ser produzido com o estudo concomitante das músicas europeia e tradicional japonesa. Todas essas canções com propósito educa-



cional, contidas nos livros didáticos “Canções da Escola Primária”, foram denominadas *shôka*.

Essas publicações influenciaram também os adultos, estimulando ainda muitos jovens a estudar música europeia. Entretanto, durante esse período houve grupos de poetas japoneses insatisfeitos com o estilo literário das canções *shôka*, de escrita clássica ultrapassada. Essas refletiam a postura do governo em relação à educação, que via na música infantil um instrumento de doutrinação. Esses poetas insatisfeitos procuraram os compositores, dentre eles, Kôsaku Yamada, para criar canções que refletissem as palavras e os sentimentos das crianças. Instituíram então, *doyo* – “canções infantis” – como uma reação contrária ao *shôka*.

Basicamente, não há diferença entre *shôka* e *dôyô* em se tratando de forma musical ocidental, a não ser em relação ao seu conteúdo textual, conforme citado. Além do mais, a forma coloquial de linguagem textual era predominante em *dôyô*, contrastando-se radicalmente com as formalidades do *shôka*.

A composição de *dôyô* era a única atividade musical ocidental do período, pois ainda não existiam orquestras, teatros, nem grupos de câmara, o que contribuiu para impulsionar a aquisição de pianos e órgãos com o propósito de educar as crianças.

A música tradicional japonesa é expressa sempre em uníssono ou monodia (com uma única linha melódica), o que a aproxima conceitualmente do universo do cantochão, mesmo que enriquecida pelos diversos timbres dos instrumentos – não obstante o caráter exclusivamente homofônico. Assim, com afinações não temperadas, sem uma voz (instrumento) grave enquanto fundamento da harmonia e ainda estando desprovida de qualquer princípio de contraponto, a tradição musical japonesa estava bem distante das práticas ocidentais grafocêntricas. Sua estrutura pode ser contrastada com a música ocidental de diversas maneiras. Enquanto a música ocidental – consideraremos a música tonal – possui uma estrutura musical complexa e autônoma, a música tradicional japonesa é construída habitualmente de acordo com os versos da canção. Entretanto, podemos dizer que, nela, o texto é o elemento primário, e a música em si desempenha apenas um papel secundário. Na música ocidental, motivos melódicos e rítmicos podem ser utilizados para desenvolver um tema e suas variações. Na música tradicional japonesa, esses motivos são praticamente inexistentes em virtude da subordinação da melodia às palavras.

No entanto, a maior parte dessas características da música vocal tradicional japonesa não pôde ser mantida nas canções após a harmonização tonal. O que permanece na canção japonesa, na maioria das vezes, após o processo de ocidentalização, é certo pentatonismo melódico assim como o conteúdo literário. Entretanto, como o povo japonês não abandona suas tradições em sua essência, podemos



considerar que o desenvolvimento da canção infantil criou uma vertente paralela à música vocal tradicional.

E, assim, compõem-se hinos escolares, tal como o hino de Vinholes, sem pentatonismos. Trata-se de um hino infantil tonal, em Ré maior. Sua curta duração totaliza 18 compassos em 2/4, sendo a escrita a *cappella* a duas vozes mistas. As vozes são intercaladas, ou seja, uma voz canta e depois entra a outra na forma *responsorial* (perguntas e respostas) até o compasso 12, quando ocorre a simultaneidade de vozes até o compasso 15. A partir do compasso 16 ocorre um uníssono até o final do hino, que possui três estrofes e ainda um estribilho em uníssono.

<i>Suzu no umi</i>	<i>Kibishîkita</i>	<i>Asu no nippon</i>
<i>Inochi afureru</i>	<i>Chikara no kagiri</i>	<i>Kata ni ninai</i>
<i>Namini mukai</i>	<i>Sakende iru</i>	<i>Mune hatte</i>
<i>Nami yorimo tsuyoi</i>	<i>Kaze ni mo makezu</i>	<i>Ashi nami soroete</i>
<i>Bokura</i>	<i>Bokura</i>	<i>Bokura</i>
<i>Watashira</i>	<i>Watashira</i>	<i>Watashira</i>
<i>Tanoshiku aruku</i>	<i>Genki ni tatte</i>	<i>Akaruku ayumu</i>
<i>Tanoshî gakkô</i>	<i>Tanoshî gakkô</i>	<i>Tanoshî gakkô</i>
<i>Ôtani shôgakkô</i>	<i>Ôtani shôgakkô</i>	<i>Ôtani shôgakkô</i>
Mar de Suzu	Vento norte severo	O Japão de amanhã
Desperta a vida	Ao limite das forças	Levamos na garupa
Encarando as ondas	Soltam as vozes	De peito altivo
Mais forte do que as ondas	Nem ao vento soçobram	De passos certos
Nós, os meninos	Nós, os meninos	Nós, os meninos
Nós, as meninas	Nós, as meninas	Nós, as meninas
Caminhamos alegres	Fortes, de pé	Andamos felizes
Escola alegre	Escola alegre	Escola alegre
Escola Primária Ohtani.	Escola Primária Ohtani.	Escola Primária Ohtani.

Ôtani Shôgakkô Ka (hino da escola primária Ohtani) foi estreado em abril de 1962, com letra do poeta Shûzo Iwamoto. Segundo o próprio compositor, foi musicada com melodia que mescla a plasticidade de expressão japonesa com pequena referência ao ritmo sincopado característico das oralidades culturais brasileiras. A princípio, diz o compositor que teve certa resistência para aceitar o convite, entretanto, como o autor da poesia era um amigo, líder do movimento *Pan Poésie*, a poesia de “vanguarda” do Japão do século XX, acabou por deixar-se levar neste desafio. O encontro do compositor brasileiro com o poeta japonês foi documentado em foto tirada em Tóquio em 1962 (Figura 1).¹⁰



Figura 1. Vinholes e Shûzo Iwamoto.

O poeta Shûzo Iwamoto nasceu em Ujiyamada, na província de Mie (1918); estudou literatura clássica chinesa na Universidade Tôyo, formando-se em 1932; e com Yukio Haruyama e Katsue Kitasono, desde muito cedo, juntou-se ao movimento modernista da literatura japonesa. Com esse, publicou o periódico *Madame Blanche*, pela editora Bon-Shoten (1932 a 1934) e colaborou ainda nas revistas *Hakushi* (Papel Branco) e *VOU*, sigla utilizada por Kitasono e que, como disse, nunca teve seu significado esclarecido. Tornando-se independente, liderou o grupo *Pan Poésie* e publicou a revista homônima (de 1949 a 1960). O poeta e especialista em literatura japonesa, o estadunidense John Solt, afirma que a poesia de Shûzo Iwamoto “é um dos melhores versos modernos produzidos em japonês”, pois “ele foi capaz de criar seu estilo próprio”. Em 1987, a editora japonesa *Blue Canyon Press* publicou uma antologia reunindo toda a obra poética de Iwamoto tendo como editor o também poeta Yoshii Kawamura. Shûzo Iwamoto faleceu em Tóquio, em 9 de março de 1979. Segundo Vinholes, esse hino é um dos grandes êxitos da sua carreira como compositor, mas que não tem nada a ver com o que se conhece do seu trabalho, nem consta no seu catálogo de obras. “É algo muito simples, mas com um significado mais de fraternidade do que de valor musical”. Foi o primeiro e único hino escolar japonês escrito por um estrangeiro. Vinholes teve o privilégio de conhecer a escola Ôtani da cidade de Suzu e ensaiar com as crianças. “Isto tudo em 1962. Parece que foi ontem”, confessa. A visita e os ensaios de Vinholes com os alunos na escola primária também foi registrada em fotos (Figura 2).

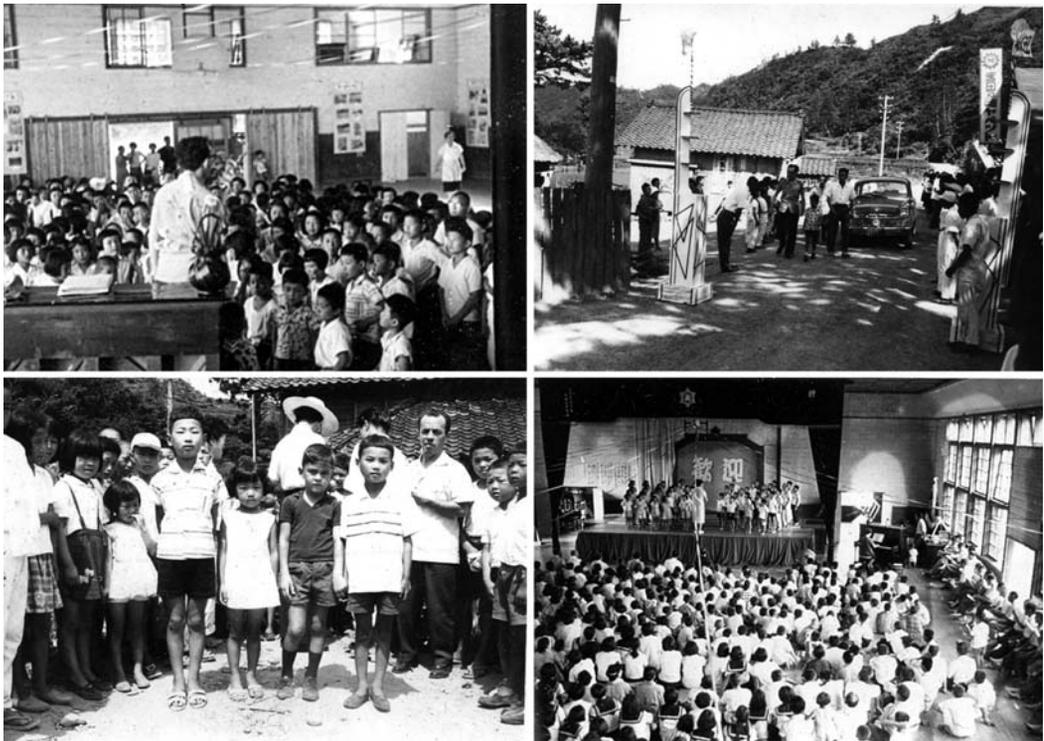


Figura 2. Vinholes com as crianças da Escola Primária Ôtani Shôgakkô.



Figura 3. Jornal *Correio do Povo*.



Era uma vez...

Acontece que, como em todas as histórias, também essa se inicia com era uma vez.

Assim como ia dizendo, era uma vez um pintor que vivia no Japão, que resolveu pintar as maravilhas naturais de uma cidade, quase lá no fim do mundo, numa pequena península que se projeta sobre o Mar do Japão, e que era muito famosa por sua beleza.

Uma vez na cidade, estranha febre o acometeu, e, de repente caiu de cama, sem que tivesse ninguém capaz de cuidar de si, enquanto estava enfermo, porquanto não tinha amigos e nem conhecidos naquele lugar. Havia, porém, nessa cidade, um pequeno colégio que ainda não tinha seu hino – e lá todos os colégios têm um hino – cujo diretor, homem de bom coração, juntamente com os seus alunos tomaram a seu cargo o cuidado do pintor que, aos poucos, em virtude dos bons tratos dispensados, viu a sua doença ser vencida.

Quando voltou para a sua cidade, já refeito da estranha doença, quis fazer algo para mostrar o seu agradecimento por tanta bondade e amor que lhe fora dispensado, e então se lembrou de que o pequeno colégio não possuía um hino, e daí, foi falar com dois amigos seus, um que era músico e outro que era poeta e fizeram o hino, do qual todos gostaram muito.

Pois bem, restaria, ainda, dizer que todos, na escola, se sentiram extremamente felizes e gratos e que, a partir disso, nasceu, entre todos eles, uma grande amizade, cujos laços se estenderam, e até hoje ainda perduram, porque a história é real e aconteceu há pouco tempo. Para ser mais exato, em 1962.

O pintor se chama Gagyū Ueda; o diretor do colégio, Haruo Kadoya; a cidade, Suzu; e os dois amigos do pintor, Shūzo Iwamoto, o poeta; e Vinholes, o músico. E, nada haveria de maior interesse para nós, se Vinholes, ao contrário dos demais – que são japoneses – não fosse um gaúcho de Pelotas. (*Correio do Povo*, 15 jun. 1967)



Um ano depois, as Câmaras Municipais das cidades de Suzu e Pelotas (cidade natal de Vinholes), por aprovação unânime, assinaram um acordo que as tornaram as primeiras cidades-irmãs entre o Brasil e o Japão. Eram prefeitos João Carlos Gastal e Riichiro Okamura. Não tardou para que os estudantes de ambas as cidades dessem início a uma intensa troca de correspondência que, coroando a dedicação de 30 anos de relacionamento fraterno supervisionado pelas professoras Terezinha Mallmann Louzada e Akiko Naka, resultou na visita de um grupo de dez estudantes japoneses e autoridades políticas a Pelotas, em dezembro de 1992.

E 1967, também por intermediação de Vinholes, em contatos com o prefeito Ildo Mengheti, Porto Alegre e Kanazawa – capitais do Estado do Rio Grande do Sul e da Província de Ishikawa, onde estão localizadas Pelotas e Suzu –, celebraram também um elo de irmandade, seguindo o exemplo dessas primeiras cidades-irmãs entre o Brasil e o Japão. Hoje são inúmeros os eventos promovidos em ambos os países em decorrência do relacionamento fraterno entre cidades-irmãs brasileiras e japonesas. Seus objetivos são os mais variados, promovendo, entre outros, o intercâmbio cultural e artístico entre seus munícipes.

Assim, é o *Pequeno Hino* de Vinholes. Sem bordas. Sem pentatonismos. Talvez, a mais nipônica de todas as obras investigadas neste trabalho, feito um “vazio” do jardim Zen, caracterizado pela simplicidade, pela nudez e pela singularidade; ocultado pelo silêncio inquieto, perturbador, inovador da voz interna do autor. Vinholes, na sua função diplomática, soube colocar-se naturalmente, sem resistência, no lugar do outro, sem deixar de ser ele mesmo no processo de composição desse pequeno hino, *Ôtani Shôgakkô ka* (Figura 4).



Ôtani Shōgakkō Ka

Luiz Carlos Lessa Vinholes

I - no - chi a - fu - re -
Chi - ka - ra - no ka - gi -

Su - zu no u - mi _____

6
ru _____ na - mi yo - ri - mo tsu - yo _____
ri _____ ka - ze - ni - mo ma - a - ke -

Na - mi - ni mu - ka - i

11
i zu Wa - ta - shi - ra ta - no - shi - ku a - ru - ku
gen - ki - ni tat - te

Bo - ku - ra ta - no - shi - ku a - ru - ku

16
ta - no - shii ga - kkō O - ta - ni sho - ga - kkō

ta - no - shii - ga - kkō O - ta - ni sho - ga - kkō

Figura 5. Edição do hino *Ôtani Shōgakkō ka*, de Vinholes.



REFERÊNCIAS

- Asquith, Pamela J.; Kalland, Arne. *Japanese images of nature: cultural perspectives*. London: Routledge Curzon, 2004.
- Campos, Haroldo (org.). *Ideograma: lógica, poesia linguagem*. Trad. Heloysa de Lima Dantas, 4ª edição. São Paulo: Edusp, 2000.
- Campos, Augusto; Pignatari, Décio; Campos, Haroldo. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê, 2006.
- Condini, Paulo. “A pequena história de um hino”. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 15 jun. 1967.
- Costa, Valério Fiel da. *Vinholes e Cage: teorias, indeterminação e silêncio*. Tese (Doutorado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2005.
- Couto, Mia. *Antes de nascer o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- Maia, Mário de Souza. *Serialismo, tempo-espaço e aleatoriedade: a obra do compositor Luiz Carlos Lessa Vinholes*. Dissertação (Mestrado). Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1999.
- Mendes, Gilberto. *A Tribuna de Santos*, 30 jun. 1976.
- Stravinsky, Igor. *Poética musical em seis lições*. Trad. de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- Suzuki, Tae. *As expressões de tratamento da língua japonesa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- Suzuki, Daisetsu Teitaro. *Zen Buddhism*. New York: William Barret, 2006.
- Vinholes, Luiz Carlos Lessa. “Intercâmbio, presença e influência da poesia concreta brasileira no Japão”. 2007a. Disponível em <http://www.usinadeletras.com.br/exibelo texto.php?cod=44114&cat=Artigos&vinda=S> 2007. Acesso em 5 jun. 2007.
- Vinholes, Luiz Carlos Lessa. “Poesia concreta brasileira”, 2007b. Disponível em http://www.fjisp.org.br/guia/cap09_j.htm. Acesso em 12 jun. 2007.

MARIA YUKA DE ALMEIDA PRADO é docente de Canto do Departamento de Música da Universidade de São Paulo, campus Ribeirão Preto. Pesquisadora do Núcleo de Apoio à Pesquisa do Laboratório de Ciências da Performance da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras com linhas de pesquisa com foco na canção brasileira, diálogos culturais Brasil-Japão e estudos interdisciplinares do canto. Graduada em Canto pela Faculdade de Música Kunitachi (Tóquio), concluiu o mestrado e o doutorado na ECA-USP. Apresentou recital-conferência na Universidade de Aveiro, Portugal, na National University of Singapore e em Istambul e realizou conferências em Ciências da Performance no Canadá, Áustria e Itália. Tem publicado no Brasil



e no exterior, incluindo artigos em anais do congresso International Symposium on Performance Science da Royal College of Music em ciências da performance. Tem desenvolvido pesquisas interdisciplinares nas áreas da pneumologia, fonoaudiologia, psicologia e psicanálise. Participa regularmente como solista em concertos e montagens de ópera com a Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto. Como camerista, apresenta amplo repertório da canção brasileira e japonesa, assim como as primeiras audições de compositores brasileiros contemporâneos tanto no Brasil como nos Estados Unidos. É membro do Ensemble Mentemanuque, com apresentações em âmbito nacional, assim como na Suíça e Alemanha.