

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

RENAN VENTURA PEREIRA

**HÔGAKU E YÔGAKU NO CINEMA JAPONÊS:
A MÚSICA DE JOE HISAISHI NO FILME MONONOKE HIME**

Brasília

2019

RENAN VENTURA PEREIRA

**HÔGAKU E YÔGAKU NO CINEMA JAPONÊS:
A música de Joe Hisaishi no filme Mononoke Hime**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Música em Contexto do Departamento de Música, Instituto de Artes da Universidade de Brasília para obtenção do grau de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Nogueira
Mendes

BRASÍLIA

2019

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

VP436h Ventura Pereira, Renan
HÔGAKU E YÔGAKU NO CINEMA JAPONÊS: A música de Joe
Hisaiishi no filme Mononoke Hime / Renan Ventura Pereira;
orientador Sérgio Nogueira Mendes. -- Brasília, 2019.
266 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Música) --
Universidade de Brasília, 2019.

1. Música Japonesa. 2. Cinema Japonês. 3. Trilha Sonora.
4. Significação Musical. 5. Princesa Mononoke. I. Nogueira
Mendes, Sérgio, orient. II. Título.



Universidade de Brasília
Departamento de Música
Programa de Pós-Graduação Música em Contexto

Dissertação intitulada HÔGAKU E YÔGAKU NO CINEMA JAPONÊS: A música de Joe Hisaishi no filme Mononoke Hime, de autoria de Renan Ventura Pereira, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Sérgio Nogueira Mendes
Universidade de Brasília (UnB)

Prof. Dr. Flávio Santos Pereira
Universidade de Brasília (UnB)

Prof. Dr. Alice Lumi Satomi
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Prof. Dr. Mário Lima Brasil
Universidade de Brasília (UnB)

Data de aprovação: Brasília, 28 de novembro de 2019

Campus Darcy Ribeiro – Brasília, DF – 70.910-000 - Brasil - Tel.: (61) 3107-1113

AGRADECIMENTOS

À minha família, especialmente aos meus pais que me deram muito apoio e incentivo nesse processo.

À minha companheira Debora Castro, por estar presente e contribuindo desde a concepção do projeto até a revisão da dissertação.

Ao meu amigo Pablo Marquine, que me forneceu inúmeros recursos para realizar a pesquisa necessária.

Aos membros da banca: professor Flávio Santos Pereira, que participou tanto de minha qualificação quanto de minha defesa; professora Alice Lumi Satomi, pela participação na banca de defesa e por todo o apoio e suporte dado na revisão do texto, superando as barreiras da distância; professor-orientador Sérgio Nogueira, pela paciência, pela compreensão e pela dedicação em sempre ajudar e melhorar aquilo que me propus a fazer.

E a todos aqueles que de alguma forma contribuíram nesse percurso intenso e recompensador.

RESUMO

Historicamente o cinema japonês fez uso de sua música tradicional (*hōgaku*) e da música em estilo ocidental (*yōgaku*) para compor suas trilhas sonoras, criando uma atmosfera musical híbrida. O objetivo dessa pesquisa é identificar e demonstrar essa particularidade da prática musical nas trilhas sonoras japonesas, tendo como objeto o compositor Joe Hisaishi (1950), que segue essa tradição em mesclar tais elementos em suas trilhas. Aplicando métodos de análise musical interpretativa da nova musicologia e da hermenêutica musical (KRAMER), busca-se trabalhar a significação musical no filme *Princesa Mononoke* (1997) dirigido por Hayao Miyazaki, dialogando com seu contexto cultural e a simbologia dos elementos musicais na narrativa.

Palavras-chave: Música Japonesa. Cinema Japonês. Trilha Sonora. Significação Musical. Princesa Mononoke

ABSTRACT

Since the beginning, Japanese cinema uses the traditional music (*hōgaku*) and the Western-style music (*yōgaku*) to write the musical score, creating a hybrid musical atmosphere. This research aims to identify and demonstrate this singularity of the Japanese musical practice in soundtracks, studying Joe Hisaishi (1950) as research object. Hisaishi follows the tradition of mixing those elements. Applying new musicology and musical hermeneutics methods of interpretive musical analysis (KRAMER), we seek to make a musical meaning of the Hayao Miyazaki's movie *Princess Mononoke* (1997), dialoguing with its cultural context and the symbology of musical elements at narrative.

Keywords: Japanese music. Japanese Cinema. Soundtrack. Musical Meaning. Princess Mononoke

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Questão geracional de Joe Hisaishi	89
Figura 2 - Organograma sobre os principais conflitos ocorridos no filme.....	124
Figura 3 - Da esquerda para direita, temos o Ryûteki, o Hichiriki e o Shô.....	158
Figura 4 - Simbolismo do Gagaku e sua representação no filme	175
Figura 5 - Ô-daiko	181
Figura 6 - Atarigane.....	182

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Poema sobre Ashitaka.....	140
Quadro 2 - Poema sobre o Tatari-Gami	144
Quadro 3 - Poema sobre a floresta dos Deuses	167
Quadro 5 - Poema sobre a Princesa Mononoke	173
Quadro 5 - Poema sobre Lady Eboshi.....	177
Quadro 6 - Comparação das letras das canções	179
Quadro 7 - Classificação rítmica por gêneros musicais de Kishibe	240

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1 - “One Summer’s Day,” sessão C (A viagem de Chihiro, 2001)	94
Exemplo musical 2 - Abertura de Tenkû no shiro Rapyuta (O Castelo no Céu, 1986)	95
Exemplo musical 3 - “Ashitaka and San” (Princesa Mononoke, 1997).....	95
Exemplo musical 4 - Melodia em acordes descendentes de “a-BET-CITY” (1983).....	96
Exemplo musical 5 - Acordes de abertura de Tenkû no shiro Rapyuta (O Castelo no Céu, 1986).....	97
Exemplo musical 6 - Acordes de abertura da música “Adriatic Sea” de Kurenai no Buta (Porco Rosso, 1992)	97
Exemplo musical 7 - Acordes da abertura de Sen to Chihiro no Kamikakushi (A viagem de Chihiro, 2001), intitulada “One Summer's Day”	98
Exemplo musical 8 - Acompanhamento arpejado em quintas da música “Lady Eboshi” de Mononoke Hime (Princesa Mononoke, 1997)	98
Exemplo musical 9 - Tema de Kaze no Tani no Naushicaä (Nausicaä do vale do vento, 1984)	101
Exemplo musical 10 - Melodia tema de Tenkû no shiro Rapyuta (O castelo no céu, 1986)	102
Exemplo musical 11 - “The Path of the wind” (Kaze no tôrimichi) melodia em pentatonica de Tonari no Totoro (Meu vizinho Totoro, 1988)	104
Exemplo musical 12 - Melodia de “The legend of Ashitaka” do filme Mononoke Hime (Princesa Mononoke, 1997).....	105
Exemplo musical 13 - Melodia de “One Summer's Day” do filme Sen to Chihiro no Kamikakushi (A viagem de Chihiro, 2001).....	106
Exemplo musical 14 - Melodia de “Procession of the spirits” do filme Sen to Chihiro no Kamikakushi (A viagem de Chihiro, 2001) e escala Ryûkyû	106
Exemplo musical 15 - Requiem [レクイエム].....	152
Exemplo musical 16 - Adagio of Life and Death.....	155
Exemplo musical 17 - Adagio of Life and Death II.....	157
Exemplo musical 18 - Acordes tradicionais do Shô	159
Exemplo musical 19 - The Shishigami Forest	168
Exemplo musical 20 - The Shishigami Forest - segunda parte	169
Exemplo musical 21 - Takeda Lullaby	178
Exemplo musical 22 - A nomenclatura para os 12 tons japoneses	225
Exemplo musical 23 - Escalas Ryô e Ritsu.....	227

Exemplo musical 24 - As seis escalas pentatônicas do Gagaku	229
Exemplo musical 25 - Escalas In e Yô.....	230
Exemplo musical 26 - Tetracordes e escalas de Koizumi	232
Exemplo musical 27 - Escalas Yonanuki maior e menor.....	235

LISTA DE ANÁLISES MUSICAIS

Análise musical 1 - Padrão rítmico do Atarigane.....	142
Análise musical 2 - Tatari-Gami: Aspectos melódicos I.....	142
Análise musical 3 - Tatari-Gami: Aspectos melódicos II	143
Análise musical 4 -Tatari-Gami: Acompanhamento rítmico da segunda melodia.....	143
Análise musical 5 -Tatari-Gami: Aspectos melódicos III	144
Análise musical 6 - <i>The Demon God III</i>	146
Análise musical 7 - The Demon Power	150
Análise musica 8 - Melodia da música The Journey to the West.....	160
Análise musical 9 - The Encounter	162
Análise musical 10 - The Forest of God.....	165
Análise musical 11 - Princess Mononoke	172
Análise musical 12 - Solo de Ryûteki na introdução da canção de Mononoke hime na versão do Image Album	174
Análise musical 13 - Lady Eboshi.....	176
Análise musical 14 - Women Who Push Foot Bellows — The Tatara Women Work Song—	177

LISTA DE CAPTURAS DE TELA

Captura de tela 1 - A cena inicial do filme.....	139
Captura de tela 2 - A cena em que o Tatari-gami aparece e é derrotado por Ashitaka.....	141
Captura de tela 3 - A cena em que temos o Tatari-Gami II	145
Captura de tela 4 - A cena em que Ashitaka descobre sua força sobrenatural.....	148
Captura de tela 5 - Shishigami tira a vida de Okkoto e Moro.....	153
Captura de tela 6 - A cena do encontro	161
Captura de tela 7 - A cena em que os Kodamas ajudam Ashitaka.....	163
Captura de tela 8 - Cena acompanhada com os acordes que caracterizam o Shihigami.....	164
Captura de tela 9 - A cena do primeiro contato de Ashitaka com Shishigami.....	166
Captura de tela 10 - A cena onde San cuida de Ashitaka.....	170
Captura de tela 11 - viagem de Ashitaka - Ma (間) espacial	183
Captura de tela 12 - Sonho de Ashitaka e Shishigami Ma (間) sonoro	184
Captura de tela 13 - Momento que San avista Shishigami - Ma (間) sonoro II.....	185
Captura de tela 14 - Depois da explosão / cenas finais- Ma (間) visual	186
Captura de tela 15 - Cena em que Ashitaka se retira da cidade carregando San que acompanha a faixa Requiem.....	189
Captura de tela 16 - Moro demonstra consciência de sua morte no diálogo que antecede a faixa Requiem 2.....	190

SUMÁRIO

SUMÁRIO	13
INTRODUÇÃO	15
1 A INTERPRETAÇÃO CULTURAL DA MÚSICA E A NOVA MUSICOLOGIA.	20
1.2 A significação musical e método interpretativo	24
2 COMPREENDENDO O CONTEXTO MUSICAL NO JAPÃO: O hibridismo musical e a assimilação cultural no Japão	37
2.1 Hôgaku e yôgaku na música do cinema japonês	44
2.2 Panorama histórico da trilha sonora no Japão: Do cinema mudo até Joe Hisaishi	52
2.2.1 A transição para o cinema sonoro	67
2.2.2 Fumio Hayasaka: O precursor do estilo híbrido	74
2.2.3 Masaru Sato: De pupilo a sucessor de Hayasaka	83
2.2.4 Joe Hisaishi: Herdeiro da tradição do hibridismo musical	87
3 O HIBRIDISMO E OS SIGNIFICADOS DA MÚSICA DE JOE HISAISHI NO FILME MONONOKE HIME.	114
3.1 A narrativa e os símbolos culturais	121
3.2 Significação musical e a interpretação da trilha sonora	136
CONSIDERAÇÕES FINAIS	193
REFERÊNCIAS	197
APÊNDICE 1 – Um panorama histórico-social do <i>hôgaku</i>	201
APÊNDICE 2 – Caracterizando a música tradicional japonesa	213
APÊNDICE 3 – A teoria musical japonesa	223
A) Escalas e modos	224
B) Construção melódica e harmônica	236
C) Ritmo e métrica	239
D) Forma musical	242
APÊNDICE 4 – Análise <i>Cue by Cue</i> do filme A Princesa Mononoke.	246
APÊNDICE 5 – Relação entre as músicas do <i>Image Album</i> e do <i>Original Soundtrack</i>	257

APÊNDICE 6 – Relação entre as janelas hermenêuticas e os pontos de ruptura.	259
A) Janelas Hermenêuticas	259
B) Pontos de Ruptura	261
ANEXO 1 - Dados sobre instrumentação da trilha de Princesa Mononoke	262

INTRODUÇÃO

Partindo do ponto de vista de autores da nova musicologia¹ como Joseph Kerman, Gary Tomlinson e Lawrence Kramer, a música é uma prática cultural que está inserida e dependente de contextos culturais (BEARD; GLOAG, 2005, p. 92-93). Tendo em mente essa ideia, podemos observar a existência de uma prática comum entre os compositores de trilhas sonoras no Japão, qual seja, de mesclar a música tradicional japonesa a outros estilos ocidentais. Essa prática se faz presente desde o início do cinema no Japão, sendo aprimorando de forma tão natural e sutil ao longo dos anos, que seus elementos tradicionais nos passam despercebidos se não tivermos conhecimento dos mesmos. É possível ainda observar que o uso desses elementos possui uma forte simbologia para a cultura japonesa e que essa música pode carregar valores culturais.

Historicamente o cenário musical do cinema japonês é composto por elementos da música tradicional, conhecida como *hōgaku* (邦楽), e da música em estilo ocidental, conhecida como *yōgaku* (洋楽). Essa prática híbrida se fez presente desde os tempos do cinema mudo, em que eram feitas performances ao vivo envolvendo narração, sonoplastia e música (FREIBERG, 1987). As performances eram realizadas pelo *Benshi*, mestre de cerimônia que interpretava papéis e criava efeitos sonoros, dando tom emocional aos filmes. Acompanhado por um grupo de músicos que mesclavam instrumentos japoneses e ocidentais (NOVIELLI, 2007, p. 20), o *Benshi* utilizava um tipo de técnica vocal derivada das artes dramáticas clássicas como *Kabuki*, *Nō* e *Bunraku* (DYM, 2000, p. 509-536).

Com a transição para o cinema sonoro na década de 1930, muitos compositores formados na tradição ocidental passaram a desenvolver músicas para o cinema, fazendo dessa atividade uma nova profissão (GALLIANO, p. 32, 2002). Nesse período, eram solicitados aos compositores a produção de música no estilo ocidental, tendo como molde obras de compositores ocidentais como Schubert, Brahms, Debussy, Ravel, entre outros. (ANDERSON; RICHIE, 1982, p. 343). No entanto, compositores como Fumio Hayasaka (1914-1955), Akira Ifukube (1914-2006), Masaru Sato (1928-1999) e Toru Takemitsu (1930-1996) são reconhecidos pelo desenvolvimento das práticas musicais em estilo híbrido, o que, além de lhes render fama internacional, revolucionou a forma de se compor para cinema no

¹ Iniciada por volta da década de 1980, a chamada nova musicologia pode ser entendida como um movimento de reação aos métodos da musicologia positivista tradicional do início do século XX, cuja base se encontra na pesquisa factual. Com foco no estudo cultural, estético, crítico e hermenêutico da música, a nova musicologia se caracteriza principalmente por um amplo ecletismo.

Japão. Além disso, podemos observar em seus trabalhos que o uso do *hōgaku* e do *yōgaku* marcam pontos-chaves dentro das narrativas criadas nos filmes, carregando valores culturais, sociais e espirituais da cultura japonesa.

Joe Hisaishi (1950) é um dos grandes nomes da atualidade e pode ser considerado referência dentro e fora do Japão, tendo em seu repertório mais de 100 trilhas escritas desde 1974². Seu nome é reconhecido internacionalmente principalmente pelos seus trabalhos com os renomados diretores Takeshi Kitano e Hayao Miyazaki. A popularidade de seu trabalho extrapola as telas de cinema e chegando aos palcos de auditórios e teatros ao redor do mundo, onde realiza turnês executando suas obras como pianista e regente. Em 2017 realizou dois concertos no *Palais des Congrès* em Paris³ e no início do ano de 2018, Hisaishi subiu aos palcos da *NHK* no programa *SONGS OF TOKYO*⁴ ao lado de astros do rock e pop como *X-Japan*, *Miyavi*, *AKB48*, *Kyary Pamyu Pamyu* entre outros, representando junto a eles os artistas japoneses de maior destaque mundial da atualidade. Podemos dizer que o compositor segue essa tendência “neo-tradicional” (Stevens, 2008, P. 30) consagrada pelos mestres do passado, e que seu trabalho é reconhecido tanto pelas suas melodias memoráveis, quanto pelo seu estilo versátil, incorporando elementos musicais de diversos gêneros como do minimalismo orquestral, do pop-eletrônico, do clássico europeu e do tradicional japonês.

Dentro desse contexto, podemos classificar Hisaishi como seguidor dessa prática musical em estilo híbrido e assim pretende-se responder: (1) onde está Hisaishi no contexto musical do Japão e qual o seu envolvimento com *hōgaku* e *yōgaku*?; (2) quais os elementos do *hōgaku* mais evidentes e frequentes em seu trabalho?; (3) como e quais elementos do *yōgaku* ele utiliza em suas músicas?; e, (4) como se dá a junção dos dois estilos musicais e quais são as suas funções e significados dentro dos filmes?

Assim sendo, o objetivo geral desta pesquisa é identificar e demonstrar esse hibridismo nas práticas musicais do cinema japonês. Nesse quesito, será investigado o uso dos elementos do *hōgaku* e do *yōgaku* tanto na pesquisa contextual, quanto na atividade analítica,

² Informações em: <https://vgmdb.net/artist/752>

³ Joe Hisaishi Symphonic Concert: music from the Studio Ghibli films of Hayao Miyazaki: <http://overlook-events.com/portfolio/joehisaishisymphonicconcert/>

⁴ "With the 2020 Tokyo Olympics and Paralympics just around the corner, the eyes of the world are focusing on Japan. We wanted to use this opportunity to showcase Japanese culture too. The idea we came up with was “NHK WORLD presents SONGS OF TOKYO.” Over 2 nights, a number of globally-popular Japanese artists will gather to perform at NHK Hall in Shibuya, Tokyo. This performance will be broadcast internationally on NHK WORLD TV. Music representing modern-day Tokyo will resonate across the world. The program will be filmed before an audience during November 25–26 for broadcast on NHK WORLD TV on January 1–2. It will also be broadcast on NHK General TV on January 8." Informações sobre o programa segundo o site oficial: <https://www.nhk.or.jp/songsoftokyo/>

tendo como objeto analisado a trilha de Joe Hisaishi para o filme *Mononoke Hime* (*Princesa Mononoke*, 1997) dirigido pelo diretor Hayao Miyazaki.

Nesse sentido, vale ressaltar que o trabalho segue a linha analítica e interpretativa proposta por autores da nova musicologia. O trabalho desses autores compreende não só as atividades da pesquisa factual e contextual sobre o objeto estudado, mas também o exercício analítico-musical, que visa traçar um paralelo com os dados levantados e os aspectos estruturais da música, contando ainda com uma visão crítica e interpretativa, o que abre espaço para diálogo diante dos contextos culturais, resultando num olhar além da partitura. Assim, busca-se com essa análise a explicação da função e do significado dos estilos musicais do filme.

Em relação aos objetivos específicos, espera-se (1) descrever o panorama do cenário da música de cinema no Japão até Hisaishi; (2) identificar os principais elementos do *hōgaku*, usados nas trilhas sonoras; (3) contextualizar o *yōgaku* explicando o seu contexto de origem e sua evolução ao longo dos anos, demonstrando como a música vinda de fora se adaptou à uma cultura musical completamente diferente.

Em relação à sua organização formal, o presente trabalho será dividido em três capítulos que pode ser resumido da seguinte forma: (1) No primeiro, de caráter conceitual, será discutido as metodologias utilizadas na pesquisa, explicando conceitos da nova musicologia, da interpretação cultural da música e da significação musical. Nesse sentido, partimos de discussões mais gerais, passando da antropologia (GEERTZ, 1989; LARAIA, 2001) até aos conceitos da musicologia (KERMAN, 1985; BEARD; GLOAG, 2005; VOLPE, 2004). Além disso, será explicado o método analítico proposto por Lawrence Kramer, caracterizado pelo conceito de *janelas hermenêuticas* (KRAMER, 1990).

(2) No segundo capítulo, de caráter contextual, será dedicando a compreender o hibridismo musical entre a música tradicional japonesa (*hōgaku*) e a música importada do ocidente na idade moderna (*yōgaku*) no contexto da música do cinema japonês. Nesse sentido, será discutido temas sobre a assimilação cultural da música ocidental no Japão moderno, trazendo tanto as referências sobre a música moderna no Japão (HERD, 1989-2004; GALLIANO, 2002; STEVENS, 2008), quanto os diversos estudos que tratam sobre aspectos específicos da música no cinema japonês (FREIBERG, 1987; DYM, 2000; MÁXIMO, 2003; HOSOKAWA, 2014), assim como dos compositores mencionados (PACUN, 2010; KOOZIN, 2010; KOIZUMI, 2010; RUSLI, 2010; ROEDDER, 2013; HARRIS, 2013; DOERING 2013).

(3) No terceiro capítulo, de caráter analítico, será destinado à análise do filme *Princesa Mononoke*, buscando identificar e demonstrar o hibridismo musical entre os estilos tradicionais e ocidentais na música de Joe Hisaishi e os seus possíveis significados na narrativa. Será utilizado como base para a análise do filme, os diversos textos escritos e reunidos pelo diretor Hayao Miyazaki (2008), além de outros materiais referentes ao filme, como entrevistas para TV, revistas, sites e Making-of. Vale ressaltar que no processo de análise, também será feito o trabalho comparativo entre a trilha sonora oficial (OST) usada no filme e o *Image Album*, que é uma espécie de pré-trilha sonora lançado antes do filme.

No que diz respeito aos procedimentos analítico, leva-se em consideração o posicionamento de Kerman, que coloca a atividade do musicólogo e analista como uma prática complementar, ou seja, os dados contextuais se alinham com os elementos musicais de uma obra musical. Para o musicólogo “o potencial de análise é formidável, desde que se possa retirá-la da estufa da teoria e levá-la para o mundo real” (KERMAN, 1987, p. 11). Nesse contexto, este trabalho enquadra-se dentro da linha de significação musical, adotando a hermenêutica musical de Kramer como principal método analítico. Conhecida como *janelas hermenêuticas* (Kramer, 1990), esse processo trabalha a interpretação de símbolos musicais inerentes a uma obra musical, relacionando esses elementos com os significados em seu contexto cultural.

Vale ressaltar ainda, que ao final do trabalho encontra-se alguns conteúdos desenvolvidos com o propósito de enriquecer a pesquisa. Nos *apêndices* 1, 2 e 3, encontra-se materiais complementares ao segundo capítulo, das quais se dedicam a definir aspectos musicais do *hōgaku*, descrevendo as principais características da música tradicional japonesa. Nesse ponto, tendo como base estudos mais recentes na área (KISHIBE, 1982; MALM, 1983; TOKITA, 2007; MIKI, 2008), será discutido tanto o desenvolvimento histórico-social da música tradicional, quanto estruturas musicais como as escalas, os ritmos, a textura e a forma *hōgaku*.

Além disso, nos *apêndices* 4, 5 e 6 se encontra uma série de tabelas desenvolvidas pelo autor para o auxílio da atividade analíticas do terceiro capítulo. No *apêndice* 4 é mostrado uma tabela que relaciona o tempo do filme com as músicas da trilha sonora. Nessa tabela temos cinco colunas descrevendo a música do filme *cue by cues*, indicando o momento em que ela acontece no filme, o título e o número de faixa no álbum oficial e a página no

⁵ *Cue* é um termo usado no audiovisual para designar o início de uma ação dentro da narrativa. Podemos, por exemplo, dividir uma sequência de acordo com o *cue* que marca o início de um grupo de cenas.

songbook, uma breve descrição da cena e do caráter da música, e por fim, algumas observações sobre sua função na narrativa. No *apêndice 5*, temos outra tabela que faz uma breve comparação entre o *Image Album* e a *Original Soundtrack*. Por fim, no *apêndice 6* temos duas tabelas que expressa a relação entre a trilha sonora e os tipos de *janelas hermenêuticas* e seus *pontos de rupturas*.

Em resumo, com este trabalho pretende-se trazer discussões pouco abordadas na musicologia, explorando um repertório fora do eixo cultural europeu, assim como adentrando no território da cultura popular, ao trazer obras no contexto do cinema de animação japonês. Além disso, a compreensão cultural da trilha sonora no cinema japonês contribui tanto para os estudos japoneses quanto para musicologia, devido a sua natureza interdisciplinar e pelo debate com assuntos do contexto contemporâneo. Nesse ponto, o estudo da cultura e a compressão desses valores transmitidos pelo cinema, tem muito a enriquecer a visão ocidental na produção de trilhas sonoras, tanto conceitualmente quanto tecnicamente, trazendo um outro ponto de vista para o compositor de cinema ocidental. Por fim, vale ressaltar que a compreensão dessa técnica híbrida de se trabalhar a música beneficia o conhecimento da criação musical tanto no Japão quanto no Brasil, pois ambos possuem tradição em seguir tendências técnicas e estéticas estrangeiras mantendo os valores culturais e as identidades nacionais.

1 A INTERPRETAÇÃO CULTURAL DA MÚSICA E A NOVA MUSICOLOGIA.

Os estudos culturais em música vêm ganhando espaço dentro da musicologia. A interdisciplinaridade e a busca extensiva ao redor do objeto de estudo se tornam fundamental para a compreensão abrangente da música. Considerar questões histórico-sociais, valores filosóficos, religiosos e ideológicos, entre outros os pontos de vistas da cultura em torno do objeto musical estudado enriquecem a visão do musicólogo e potencializa a sua análise musical. Tendo essas questões em mente, este presente capítulo tem o objetivo de introduzir conceitos bases para o desenvolvimento desta pesquisa, partindo da antropologia, dos ideais da nova musicologia e os estudos culturais da música, e por fim, uma explanação sobre o método de significação musical de Lawrence Kramer. Dessa forma, este será um capítulo de cunho conceitual no qual se fundamenta esta pesquisa, e tem o propósito de situá-la no contexto das pesquisas musicológicas atuais.

Para iniciar as reflexões trazidas por esse trabalho, exponho um debate sobre duas visões do conceito de cultura, tendo o antropólogo brasileiro Roque de Barros Laraia e o antropólogo americano Clifford Geertz como referencial teórico. Laraia inicia uma discussão buscando demonstrar como a cultura influencia o comportamento social do ser humano, destacando que mesmo possuindo os mesmos aparatos biológicos e comportamentos fisiológicos básico, os indivíduos de culturas diferentes vêem o mundo de maneira diferente. Para Laraia (2001, P. 68), “a cultura condiciona a visão de mundo do homem” e explica:

O modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são assim produtos de uma herança cultural, ou seja, o resultado da operação de uma determinada cultura.

O antropólogo ressalta ainda que esse comportamento não se aplica apenas a culturas diferentes, podendo ocorrer dentro de uma mesma cultura que se divide em diferentes grupos sociais. Ele destaca que “o costume de discriminar os que são diferentes, porque pertencem a outro grupo, pode ser encontrado mesmo dentro de uma sociedade”. Laraia (2001, P. 93) também destaca que cada cultura possui uma “lógica própria” e explica que “a lógica de um sistema cultural depende da compreensão das categorias constituídas pelo mesmo” e que “todas as sociedades humanas dispõem de um sistema de classificação para o mundo natural”,

mas que devemos estar atentos para o fato de que “esses sistemas divergem entre si porque a natureza não tem meios de determinar ao homem um só tipo taxonômico”.

Por último, Laraia explica as características do que define como *dinamismo da cultura*, que tem como principal qualidade a capacidade do ser humano de questionar os seus próprios hábitos, buscando modificá-los de acordo com seus interesses e anseios. Para o antropólogo 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.” (LARAIA, 2001, P. 96). Aqui ele destaca que “este segundo tipo de mudança, além de ser o mais estudado, é o mais atuante na maior parte das sociedades humanas” (Ibidem), podendo ser conhecido atualmente como o fenômeno da assimilação cultural.

Para Clifford Geertz o conceito de cultura precisa ser compreendido pela semiótica, considerando que a antropologia deve buscar as interpretações desses símbolos, assim defendendo a antropologia como uma ciência interpretativa. Segundo Laraia (2001, P. 62), Geertz “busca uma definição de homem baseada na definição de cultura. Para isto, refuta a ideia de uma forma ideal de homem, decorrente do Iluminismo e da antropologia clássica” sendo que para ele a cultura deve ser considerada “não um complexo de comportamentos concretos, mas um conjunto de mecanismos de controle, planos, receitas, regras, instruções para governar o comportamento”. Geertz dialoga com as ideias de autores de sua época e deixa claro sua posição seguindo a interpretação simbólica:

O conceito de cultura que eu defendo, [...] é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. (GEERTZ, 1989, P. 15)

No trabalho de análise dessa teia, a função do antropólogo é esclarecer esse jogo de significados e estabelecer uma relação entre eles, afim de obter uma interpretação semiótica do objeto analisado, ou seja, deve ser feita por uma “ciência interpretativa” que busca revelar os significados, e não por uma “ciência experimental” que busca definições concretas e leis indestrutíveis. Segundo Geertz (1989, P. 15), uma boa interpretação só será possível através de um levantamento etnográfico, do qual ele elenca a tarefa de “estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário e assim por diante”. Assim sendo, o antropólogo afirma que a atividade da etnografia é

uma *descrição densa*, termo que toma emprestado de Gilbert Ryle, que pode ser resumido como o ato de perceber as particularidades de uma determinada situação em todos os pontos de vista possíveis. Assim, Geertz (1989, P. 38) conclui que o “objetivo é tirar grandes conclusões a partir de fatos pequenos, mas densamente entrelaçados; apoiar amplas afirmativas sobre o papel da cultura na contrição vida coletiva empenhando-as exatamente em especificações complexas”.

Para finalizar, Geertz (1989, P. 41) conclui o seu posicionamento metodológico afirmando que “olhar as dimensões simbólicas da ação social, não é afastar-se dos dilemas existenciais da vida em favor de algum domínio empírico de formas não emocionalizadas; é mergulhar no meio delas”, e complementa dizendo que “a vocação essencial da antropologia interpretativa não é responder às nossas questões mais profundas, mas colocar a nossa disposição as respostas que outros deram [...] e assim incluí-las no registro sobre o que o homem falou”. Assim ele abre os rumos para a chamada *nova antropologia* e difunde o seu ideal na teoria interpretativa da cultura, considera em primeiro lugar o *ponto de vista dos nativos* e sua interpretação de acordo com a semiótica.

Podemos perceber as influências dessas mudanças de pensamento dentro da pesquisa musicológica atual, uma vez que o estudo dos contextos culturais em volta do objeto musical ganha relevância. Na segunda metade do século XX houve uma movimentação de diversos musicólogos em busca de uma abordagem metodológica mais abrangente que favorecesse a integração entre a análise musical e o contexto cultural. Autores como Frank Harrison, Joseph Kerman, Leo Treitler e Carl Dahlhaus foram os primeiros a questionar os métodos musicológicos baseados no positivismo científico (VOLPE, 2004, p. 111). Eles trouxeram à tona a reflexão sobre importância do contexto cultural em uma análise musical em favor de um entendimento mais amplo da música, abrindo as portas para conceitos da antropologia, filosofia e até psicologia. Além disso, assim como na nova antropologia de Geertz, eles deram valor ao potencial crítico e interpretativo do pesquisador.

Joseph Kerman⁶ foi um dos que mais batalhou contra as ideias do positivismo, iniciando na década de 1960 a discussão sobre os novos rumos da musicologia pois ansiava por um olhar além do objeto musical em si. Para o musicólogo, a percepção crítica da música possibilitaria “um deslocamento na ênfase da pesquisa, permitindo aos estudiosos explorarem

⁶ Kerman tem sido figura-chave nesse embate, desde seu artigo polêmico (1965) sobre os problemas da musicologia histórica, e até mais recentemente, quando consolidou, em *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (1985), sua crítica aos diversos ramos da musicologia, i.e., a musicologia histórica, a etnomusicologia, a análise musical e as práticas de performance (VOLPE, 2004, p. 112)..

sua relação pessoal com objetos musicais, [...] e as conexões percebidas entre as obras e o contexto cultural que as sustenta” (KERMAN, 1985). Segundo a musicóloga Maria Alice Volpe, “Kerman conclamou por uma abordagem mais crítica da música, um tipo de "crítica musical", mais próxima a crítica literária e cultural do que a crítica jornalística como é entendido comumente o termo.” (VOLPE, 2004, p. 112)

Após a década de 1980 vários outros autores, como Rose R. Subotnik, Ruth Solie, Robert Morgan, Anthony Newcomb, Scott Burnham, Gary Tomlinson e Lawrence Kramer, se posicionaram a respeito da “crise do organicismo, do formalismo, do estruturalismo, em suas diversas vertentes, como paradigmas da análise musical” (VOLPE, 2004, p. 112), propondo novas abordagens e modelos para a musicologia. Segundo o musicólogo Lawrence Kramer, essa nova geração na qual ele está inserido, rotulada como a *nova musicologia*, tem “a ideia de combinar a percepção estética na música com uma maior compreensão de suas dimensões culturais, sociais, históricas e políticas do que era convencional na maior parte do século XX.”⁷(KRAMER, 2003, p. 6)

Dentro dessa nova corrente, o campo da significação musical passou a ser explorado, pois o método buscava atribuir significados aos elementos de uma obra musical, dando espaços para se realizar uma interpretação de acordo com o contexto histórico e cultura da obra. De natureza interdisciplinar, esse processo exige do musicólogo uma intensa relação com o objeto estudado, pois utiliza-se de sua percepção e interpretação para relacionar os dados musicológicos e contextuais com os elementos musicais de uma obra.

Podemos encontrar diversas abordagens para a significação musical, como por exemplo Gary Tomlinson, que se apoia em conceitos da antropologia cultural de Clifford Geertz⁸ e tem como princípio a compreensão das ações humanas individuais por meio da interpretação de seu contexto cultural de origem (TOMLINSON, 1984, p. 351). Assim, Tomlinson (Ibidem) defende em seu discurso musical “que as obras de arte musical são codificações ou reflexões inscritas das ações criativas humanas, e, portanto, devem ser entendidas através de uma interpretação análoga ao contexto cultural”⁹. Dessa forma, sua interpretação de uma obra musical segue na mesma linha semiótica construída por Geertz.

⁷ "The idea is to combine aesthetic insight into music with a fuller understanding of its cultural, social, historical, and political dimensions than was customary for most of the twentieth century."

⁸ Interpretação da cultura (1978)

⁹ "that musical art works are the codifications or inscribed reflections of human creative actions, and hence should be understood through a similar interpretation of cultural context."

Outro grande expoente da significação musical é Lawrence Kramer, cujos métodos dão base para a metodologia analítica do presente trabalho. Assim como Tomlinson, também opera de forma interdisciplinar, mas se diferencia ao trabalhar a significação musical através da hermenêutica, enfatizando a natureza interpretativa na análise musical. Kramer (1990, p. xii) acredita que a música é uma prática cultural assim como qualquer outra atividade humana, considerando que a música “deveria estar sujeita aos mesmos tipos de interpretações rigorosas que habitualmente aplicamos a outras práticas culturais, sejam elas sociais, artísticas, técnicas, discursivas, rituais ou sexuais”¹⁰. Seu pensamento parte da união das ideias pós-estruturalista e do historicismo crítico, contemplando a interdisciplinaridade como parte indispensável de seu método¹¹. Para ele, ambas as correntes “afirmam que o significado de um texto, representação ou prática cultural é definido multiplamente e excede o que tais coisas declaram significar”¹²(Ibidem).

Isso posto, conclui-se esse tópico deixando em aberto os detalhamentos sobre a metodologia utilizada por Kramer em seu processo de significação musical, pois este será aprofundado no próximo tópico, no qual vamos compreender como funciona a visão do musicólogo sobre interpretação, e seu método de análise musical conhecido como “Janelas Hermenêuticas”.

1.2 A significação musical e método interpretativo

Neste tópico será demonstrado como a *hermenêutica musical* de Lawrence Kramer funciona como ferramenta para análise musical, seguindo como base as teorias propostas em *Music as Cultural Practice*, lançado no ano de 1990. Segundo Kramer (1990, p. 1), podemos resumir seu modelo analítico em quatro afirmativas: (1) “as obras de música têm significados discursivos”; (2) “esses significados são definidos o suficiente para sustentar interpretações críticas comparáveis em profundidade, exatidão e densidade de conexão com interpretações de textos literários e práticas culturais”; (3) “esses significados não são "extramusicais", mas, pelo contrário, estão inextricavelmente vinculados a processos formais e articulações

10 “As a practice, music should be subject to the same kinds of rigorous interpretations that we customarily apply to other cultural practices, be they social, artistic, technical, discursive, ritual, or sexual”.

11 Segundo Volpe, Kramer assume uma postura eclética que evoca autores como Freud, Foucault, Derrida, J. L. Austin, Bourdieu, Barthes, Bakhtin, Geertz e Gadamer. (VOLPE, 2004, p. 115)

12 “Both trends affirm that the meaning of a text, representation, or cultural practice is multiply determined and exceeds what such things declare themselves to mean”.

estilísticas das obras musicais”; e por último (4) “esses significados são produzidos como parte da circulação geral de práticas e validações padrão - parte, em outras palavras, da contínua produção e reprodução da cultura”¹³.

Outro ponto observado sobre o método de Kramer é o uso das perspectivas da narratologia e da desconstrução de conceitos como ferramenta, trazendo para processo de investigação *tropos* e temas literários, dos quais geramos uma rede de discursos para construir um contexto literário e histórico como auxílio para discussão. Por fim, Kramer “tenta ler este contexto no conteúdo da música, localizando práticas discursivas similares na linguagem e na sintaxe da música, por exemplo, no uso e manipulação de estilo, forma e gênero de um compositor.”¹⁴ (BEARD; GLOAG, 2005, p. 92).

Em seu trabalho, o autor se dedica ao estudo do repertório musical europeu composta entre 1798 e 1888, deixando claro que seu método pode ser usado em outros tipos de repertório. Suas análises são elaboradas na forma de estudo de casos, os quais seleciona uma obra e examina seu contexto cultural e os significados ocultos que a obra pode carregar. Sobre a abrangência de seu método, Kramer (1990, p. 2) explica: “A técnicas de interpretação que aplico aqui à música de arte do século XIX devem ser igualmente aplicáveis - em mãos mais competentes que a minha - à música de outros períodos e à música de outros tipos”¹⁵. Assim, o autor abre caminho para o uso de suas teorias em outros contextos históricos e culturais.

Para a formulação de sua base teórica, Kramer toma emprestada da filosofia e da literatura as teorias sobre hermenêutica e tem como base os conceitos dos filósofos John Langshaw Austin e Jacques Derrida, assim como dos métodos interpretativos do psicanalista Sigmund Freud. Assim, o musicólogo defende que seu método deve ser compreendido na prática, concordando com Freud, que acreditava que a psicanálise não era convincente como um corpo teórico, e sim como um plano de ação prática. Dessa forma, Kramer (1990, p. 2) afirma que “somente fazendo análises, engajando-se no trabalho de interpretação, seja como

13 1. that works of music have discursive meanings; 2. that these meanings are definite enough to support critical interpretations comparable in depth, exactness, and density of connection to interpretations of literary texts and cultural practices; 3. that these meanings are not "extramusical," but on the contrary are inextricably bound up with the formal processes and stylistic articulations of musical works; 4. that these meanings are produced as a part of the general circulation of regulated practices and valuations—part, in other words, of the continuous production and reproduction of culture.

¹⁴ attempts to read this context in the content of the music by locating similar discursive practices in the language and syntax of music, for example in a composer’s use and manipulation of style, form and genre .

¹⁵ The techniques of interpretation that I apply here to nineteenth-century art music are meant to be equally applicable—in hands more competent than mine—to the music of other periods and to music of other sorts.

analista ou analisado, pode-se persuadir que as afirmações freudianas são críveis”¹⁶. Além disso, o musicólogo afirma que “a hermenêutica musical, tal como a psicanálise, busca o significado em lugares onde muitas vezes se diz que o significado não é encontrado.”¹⁷ (Ibidem). Por fim, o autor acredita que “embora as práticas interpretativas se beneficiem enormemente da teorização hermenêutica, uma teoria hermenêutica é tão boa quanto as interpretações que ela subentende”¹⁸(Ibidem), ou seja, o valor da teoria está no resultado prático que ela alcança.

Kramer (1990, p. 6-8) declara que seu método se baseia em adaptações das teorias dos *atos de fala* de Austin¹⁹ e seus desdobramentos com Derrida, sendo a fusão das ideias dos dois autores um dos principais apoios conceituais de seu sistema de análise. Como ponto de partida, a teoria de Austin considera que “a linguagem como ação tem precedência sobre a linguagem como afirmação”²⁰, e segundo Kramer (1990, p. 7), “Austin começa distinguindo entre dois tipos de enunciados, os quais ele chama de constativos e performativos.” e assim explica:

Enunciados constativos fazem afirmações sobre a verdade e são avaliados entre verdadeiros ou falsos. Os performativos buscam alcançar algo e são avaliados como bem-sucedidos ou mal-sucedidos. [...] A dimensão de enunciados constativos manifesta-se como significado locutório, as afirmações ou declarações que um ato de fala põe em jogo. A dimensão performativa manifesta-se como força ilocutória, a pressão ou poder que um ato de fala exerce sobre uma situação.²¹

16 Only by doing analysis, by engaging in the work of interpretation whether as analyst or analysand, could one be persuaded that Freudian claims are credible

17 The same is true of musical hermeneutics, which, like psychoanalysis, seeks meaning in places where meaning is often said not to be found.

18 though interpretive practices benefit enormously from hermeneutic theorizing, a hermeneutic theory is only as good as the interpretations that it underwrites.

19 Obra referenciado por Kramer: J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, ed. J. O. Urmson and Marina Sbisa (Cambridge, Mass., 1962).

20 my discussion so far has been guided implicitly by a critical adaptation of J. L. Austin's theory of speech acts—a theory in which language as action takes precedence over language as assertion

21 Austin begins by distinguishing between two types of utterance, which he calls constative and performative. Constative utterances make truth claims and are accordingly evaluated as true or false. Performatives attempt to achieve something and are accordingly evaluated as successful or unsuccessful. [...]The constative dimension is now said to manifest itself in locutionary meaning, the claims or assertions that a speech act puts into play. The performative dimension manifests itself in illocutionary force, the pressure or power that a speech act exerts on a situation.

Dessa forma, podemos compreender os enunciados constativos como aqueles que descrevem ou relatam um estado, sendo na prática, afirmações, descrições ou relatos que podem ser verdadeiros ou falsos. Já os enunciados performativos, compreendem aqueles que realizam uma ação, ou seja, não servem para descrever nada, mas sim para executar atos, sendo assim ações performadas pela fala do indivíduo. Por fim, também temos o significado locutório como o simples ato de pronunciar um enunciado, sendo a força ilocutória o pronunciamento de um enunciado com intenções do locutor em sua fala, o que depende da compreensão das condições comunicativas envolvidas.

No que se refere ao ponto de vista de Derrida, Kramer (1990, p. 9) encontrou um ponto de convergência para seu método, pois a teoria dos atos de fala de Austin ganha força com a crítica proposta por Derrida, colaborando para formulação da base da hermenêutica musical. Segundo Kramer (1990, p. 8), “Derrida aponta que todos os atos de comunicação pressupõem a possibilidade de sua repetição em novos contextos.”, os quais o musicólogo explica:

Para funcionar por completo, um ato de fala, assim como uma peça de escrita ou uma imagem visual, deve ser iterável, ou seja, ser capaz de funcionar em outras situações que não a ocasião de sua produção e recebida entre pessoas diferentes daquelas que imediatamente a produziram. Em sua iterabilidade, os atos de fala necessariamente pressupõem a possibilidade de diferença e, portanto, também a possibilidade de serem redirecionados e reinterpretados. A perspectiva do que Austin considera "falha de ignição", ou um desvio "infeliz" da norma, é na verdade a própria norma. Embora certos atos de fala possam ocorrer, e de fato ocorrem, em ambientes típicos com ilocuições típicas, não somos poupados pelo fato de entendê-los de uma maneira nova a cada recorrência. Os atos de fala estão radicalmente envolvidos nas situações que abordam; eles ganham vida como uma espécie de improvisação.²²

²² Derrida points out that all acts of communication presuppose the possibility of their repetition in new contexts. In order to function at all, a speech act, like a piece of writing or a visual image, must be iterable, that is, capable of functioning in situations other than the occasion of its production, among persons other than those who immediately produce and receive it. In their iterability, speech acts necessarily presuppose the possibility of difference, and hence also the possibility of their being redirected, reinterpreted. The prospect of what Austin thinks of as "misfire," an "infelicitous" deviation from the norm, is actually the norm itself. Even though certain speech acts may, and do, recur in typical settings with typical illocutions, we are not spared by that fact from understanding them anew with each recurrence. Speech acts are radically implicated in the situations that they address; they come to life as a kind of improvisation.

Dessa forma, Derrida não só proporcionou a possibilidade de estender os atos de falas para outras formas de comunicação além da verbal, como também abriu espaço para a reinterpretação das mensagens através de outros pontos de vistas e outros contextos. Assim, Kramer (1990, p. 9) destaca que “embora os efeitos locucionários estejam confinados à esfera da linguagem, a força ilocucionária não precisa ser”²³. O musicólogo traz a discussão para o campo da música e explica que “se pudermos aprender a reconhecê-los [os processos musicais] como tal, para concretizar as forças ilocucionárias da música à medida que concretizamos suas estratégias harmônicas, rítmicas, lineares e formais, poderemos então interpretar o significado musical.”²⁴ (*Ibidem*)

Um segundo ponto que podemos ressaltar, é que a posição teórica de Kramer é contrária à corrente de pensamento formalista. Segundo o musicólogo, desde os pensamentos filosóficos de Kant em relação a música, já podemos encontrar indícios do formalismo, mas é com Hanslick (1825-1905) que a corrente ganha espaço no campo da música. A visão formalista defende que não se deve atribuir significados ou sentido comunicacional a música, sendo esta compreendida apenas como formas sonoras abstratas e desprovido de um sentido literário. Nas palavras de Kramer (1990, p. 3), essa corrente defende que “a música é toda sintaxe e nada semântica, ou que a música não tem poder denotativo ou referencial”²⁵, e traz como exemplo desse pensamento as clássicas palavras de Hanslick, o qual acredita que “formas sonoras em movimento são o único conteúdo da música”²⁶ (HANSLICK, 1854, p. 32 *apud* KRAMER, 1990, p. 3).

Já o filósofo Immanuel Kant²⁷ defende que “as afirmações de que a música se comunica por meio de sensações puras, que a poesia comunica por meio de conceitos, que a cultura envolve uma hierarquia de conceitos sobre as sensações, e assim por diante”²⁸ (KRAMER, 1990, p. 3). Dessa forma, na visão do filósofo a música é apenas sensação física, e quando comparado a poesia se torna inferior, pois é desprovida de conceitos e não carrega mensagens nem pensamentos por ela mesma. Um outro ponto está no que Kant chama de

23 And although locutionary effects are confined to the sphere of language, illocutionary force need not be.

24 If we can learn to recognize them as such, to concretize the illocutionary forces of music as we concretize its harmonic, rhythmic, linear, and formal strategies, we can then go on to interpret musical meaning.

25 music is all syntax and no semantics, or that music lacks denotative or referential power,

26 “sounding forms in motion are the one and only content of music”. Trecho retirado por Kramer de: Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (Leipzig, 1854), 32.

27 Obra referenciado por Kramer: Immanuel Kant, *Kritik der Urteilschaft*, sec. 53; from *Sämtliche Werke*, ed. G. Hartenstein (Leipzig, 1867), 5:339.

28 the assertions that music communicates by means of pure sensations, that poetry communicates by means of concepts, that culture entails a hierarchy of concepts over sensations, and so on.

"Gedankenspiel", conceito que pode ser entendido como "associação mecânica", que é como o filósofo compreende a reação da música em nossa mente. Na visão de Kant, a música carrega apenas uma força que induz ao pensamento e que em contato com as sensações do ouvinte ativam associações com outras ideias além da sensação. Ou seja, para o filósofo, a música por ela mesma não carrega significado, mas sim uma força que conduz a conexão com significados existente na mente do ouvinte.

Dessa forma, Kramer (1990, p. 5) consegue encontrar uma brecha no posicionamento de Kant e aproveita desse deslize para desenvolver seu método. Segundo o musicólogo, ao submeter o texto do filósofo à uma abordagem hermenêutica, existe nas entrelinhas “um certo formalismo para o contrário, no qual a música tem um poder referencial, mesmo que não estejamos preparados para ser muito precisos quanto a isso”²⁹. Dessa forma, o autor explica:

A abordagem hermenêutica que levamos ao texto de Kant começa, em princípio, em outro lugar: nessa ocasião, com a ressonância de uma metáfora. Ao assumir a atitude hermenêutica, abordamos o texto presumindo que ele resiste plenamente à revelação de si mesmo, que em certos aspectos importantes é mudo e que nós mesmos o compreendemos inicialmente em termos que precisamos trabalhar para articular.³⁰(*Ibidem*)

Nesse ponto, Kramer (1990, p. 6) afirma que podemos abordar uma peça de música "absoluta" da mesma forma que abordamos a interpretação de um texto filosófico ou religioso. Assim, sob uma atitude hermenêutica, seria possível realizar a interpretação de um texto musical desprezando aquilo que se encontra na superfície e buscando os pontos onde o texto se torna potencialmente secreto, como coloca Kramer (*Ibidem*):

[...] uma provocação para compreender que podemos não saber como responder. O texto, nesse contexto de referência, não se entrega à compreensão; deve ser feito para produzir compreensão. Uma janela

²⁹ A certain formalism to the contrary, music does have referential power, even if we are not prepared to be very precise about it.

³⁰ The hermeneutic approach that we took to Kant's text begins, on principle, somewhere else: on this occasion, with the resonance of a metaphor. In taking up the hermeneutic attitude, we approached the text by assuming that it resists fully disclosing itself, that in certain important respects it is mute, and that we ourselves understand it at first in terms we must work to articulate.

hermenêutica deve ser aberta sobre ele, através da qual o discurso de nossa compreensão pode passar.³¹

Em relação ao conceito de *Janela Hermenêutica*, Kramer (1990, p. 6) fala que este é um recurso para se interpretar um texto, seja ele musical ou não, e explica que “quando essa janela é aberta, o texto aparece, ou pelo menos pode aparecer, não como uma grade de asserções em que outros modos de significado são incorporados, mas como um campo de ações humanamente significativas”³². O autor usa sua abordagem ao texto de Kant para exemplificar, elucidado que a janela aberta sobre as metáforas contidas no trecho, revelou um intrincado discurso o qual o filósofo escondia sua verdadeira opinião sobre o papel da música na cultura. Por fim, Kramer (1990, p. 6) aproxima o conceito para seu uso na música e defende que “sob a atitude hermenêutica, não há e não pode haver diferença fundamental entre interpretar um texto escrito e interpretar uma obra musical - ou qualquer outro produto ou prática da cultura”³³. Nesse sentido, o musicólogo Jean-Jacques Nattiez (2004, p. 10) ressalta que:

[...] as hermenêuticas musicais tentam interpretar e aprofundar as redes de significações associadas a uma música, em função de um horizonte geralmente filosófico, social, ideológico. [...] Aqui, as significações são construídas pelo pesquisador a partir de seu quadro exegético de referência. Ele considera, explícita ou implicitamente, que o resultado da exegese das práticas e das obras é mais verdadeiro do que o consideram seus criadores ou seus atores. A hermenêutica busca o Segredo; ela permite aceder a uma verdade profunda e oculta.

Assim, podemos adentrar aos conceitos das *janelas hermenêuticas* propostos por Kramer. Esse método consiste na abertura janelas interpretativas em pontos em que notamos algo sugestivo em uma obra musical, a partir da qual submetemos a uma série de análises relacionando seu contexto sócio-histórico-cultural. Dessa forma, esse processo nos permite

31 [...] as a provocation to understanding that we may not know how to answer. The text, in this frame of reference, does not give itself to understanding; it must be made to yield to understanding. A hermeneutic window must be opened on it through which the discourse of our understanding can pass.

32 Once that window opens, the text appears, or at least may appear, not as a grid of assertions in which other modes of meaning are embedded but as a field of humanly significant actions.

33 Under the hermeneutic attitude, there is and can be no fundamental difference between interpreting a written text and interpreting a work of music - or any other product or practice of culture.

realizar uma busca de significados de forma conectada ao contexto cultural. Nesse ponto, Kramer (1990, p. 6) defende que “para praticar uma *hermenêutica musical*, precisamos aprender, primeiro, como abrir *janelas hermenêuticas* na música que procuramos interpretar e, segundo, como tratar obras de música como campos de ação humanamente significativa.”³⁴. Assim ele estabelece três tipos de *janelas hermenêuticas* para facilitar a percepção e o reconhecimento de momentos mais prováveis de se encontrar alguma sugestão de significado:

- (1) **Inclusões textuais** – Este tipo inclui textos musicados, títulos, epigramas, programas, notas na partitura e por vezes até mesmos os sinais de expressão. Ao lidar com esses materiais, é fundamental lembrar – especialmente como os textos de obras vocais – que eles não estabelecem (autorizam ou fixam) um significado que de certa forma a música reitera, mas apenas convidam o intérprete a encontrar significado na interação com os atos expressivos. Esse mesmo cuidado se aplica aos outros dois tipos.³⁵ (KRAMER, 1996, p. 9).
- (2) **Inclusões Citacionais** – Esse tipo é uma versão menos explícita do primeiro, com a qual ele se sobrepõe parcialmente. Inclui títulos que ligam uma obra musical com uma obra literária, imagem visual, lugar ou momento histórico; faz alusão musical à outros compositores; faz alusão à outros textos através de alguma citação na música a ele associada; faz alusão à estilos de outros compositores ou de períodos antigos e a inclusão (ou paródia) de outro estilo característico não predominante na obra em questão.³⁶ (KRAMER, 1996, p. 10).
- (3) **Tropos Estruturais** – estes são os mais implícitos e, a princípio, a mais poderosa forma de janela hermenêutica. Por tropos estruturais quero dizer um procedimento estrutural, capaz de várias realizações práticas e que também

³⁴ In order to practice a musical hermeneutics we must learn, first, how to open hermeneutic windows on the music we seek to interpret, and second, how to treat works of music as fields of humanly significant action.

³⁵ Textual inclusions. This type includes texts set to music, titles, epigrams, programs, notes to the score, and sometimes even expression markings. In dealing with these materials, it is critical to remember — especially with the texts of vocal pieces — that they do not establish (authorize, fix) a meaning that the music somehow reiterates, but only invite the interpreter to find meaning in the interplay of expressive acts. The same caution applies to the other two types.

³⁶ Citational inclusions. This type is a less explicit version of the first, with which it partly overlaps. It includes titles that link a work of music with a literary work, visual image, place, or historical moment; musical allusions to other compositions; allusions to texts through the quotation of associated music; allusions to the styles of other composers or of earlier periods; and the inclusion (or parody) of other characteristic styles not predominant in the work at hand.

operam com um típico ato expressivo dentro de um contexto histórico/cultural. Uma vez que eles são definidos em termos de sua força ilocutória, como unidades de fazer ao invés de unidades de dizer, os tropos estruturais atravessam as distinções tradicionais entre forma e conteúdo. Eles podem evoluir de qualquer aspecto da troca comunicativa: estilo, retórica, representação e assim por diante.³⁷ (KRAMER, 1996, p. 10).

Uma vez estabelecido esses três pontos de partida, o musicólogo aprofunda a explicação de como eles podem agir dentro de uma análise, principalmente em relação aos *tropos estruturais*. Para Kramer (1990, p. 12), este último tipo de janela hermenêutica permite o analista a olhar com maior profundidade para o objeto estudado, e assim explica:

Os *tropos estruturais* operam livremente em todo o campo cultural. Eles agem independentemente das idéias recebidas sobre semelhanças entre várias práticas, discursos e representações, podendo até mesmo invalidar dessemelhanças óbvias no estilo, escopo e no contexto, em favor de formas compartilhadas de proceder, de valorizar e de apresentar. Eles podem ou não derivar do vocabulário explícito que um período histórico usa sobre si mesmo. Seu efeito estruturante vai desde a localização local e fragmentária de uma perspectiva estrutural até o desdobramento em grande escala de um ritmo estrutural. Em sua maleabilidade e abertura semântica, os tropos estruturais implantam a atitude hermenêutica no objeto da própria interpretação. Como janelas hermenêuticas latentes com uma diversidade de filiações culturais, elas formam algo como a linguagem corporal de uma comunidade interpretativa.³⁸

³⁷ Structural tropes. These are the most implicit and ultimately the most powerful of hermeneutic windows. By structural trope I mean a structural procedure, capable of various practical realizations, that also functions as a typical expressive act within a certain cultural/historical framework. Since they are defined in terms of their illocutionary force, as units of doing rather than units of saying, structural tropes cut across traditional distinctions between form and content. They can evolve from any aspect of communicative exchange: style, rhetoric, representation, and so on.

³⁸ Structural tropes operate freely across the entire cultural field. They act independently of received ideas about resemblances among various practices, discourses, and representations, and may even override obvious dissimilarities in style, scope, and context on behalf of shared ways of proceeding, of valuing, of presenting. They may or may not derive from the explicit vocabulary that a historical period uses about itself. Their structuring effect ranges from the local and fragmentary pinpointing of a structural perspective to the large-scale unfolding of a structural rhythm. In their malleability and semantic openness, structural tropes implant the hermeneutic attitude within the object of interpretation itself. As latent hermeneutic windows with a diversity of cultural affiliations, they form something like the body language of an interpretive community.

Kramer (1996, p. 13) ressalta ainda que o reconhecimento de um *tropo estrutural* é um processo empírico e que as “*janelas hermenêuticas* tendem a estar localizadas onde o objeto de interpretação aparece - ou tende a aparecer - explicitamente problemático.”³⁹. Dessa forma, a interpretação pode se desenvolver a partir de *pontos de ruptura*, o que geralmente significa pontos de sub/super exposição de um elemento musical, como por exemplo, uma lacuna, uma falta estrutural ou uma conexão que foge ao padrão, assim como pode ser também um excesso de padrão, uma repetição extra ou uma conexão excessiva com tal elemento⁴⁰ (Ibidem). Além disso, ele ainda destaca que em “alguns casos, nosso esforço para transformar esses *pontos de ruptura* em fontes de compreensão pode envolver nada mais do que um reflexo sobre esses atos expressivos explícitos que são específicos do objeto”⁴¹ (Ibidem). Por fim, Kramer comenta que os *tropos estruturais* tendem a aparecer “quando ampliamos o escopo da reflexão: [ou seja] quando guiados pelo problema colocado no *ponto de ruptura*, nos começamos a brincar com analogias e recategorizações, procurando esclarecer um objeto em busca de múltiplas ligações com outros objetos”⁴² (Ibidem).

Nesse contexto, Kramer (1996, p. 13) compara o processo das *janelas hermenêuticas* com a ideia de *descrição densa* de Clifford Geertz explicada no tópico anterior concluindo que “*os tropos estruturais, realizados prática e experimentalmente durante o processo interpretativo, surgem tanto como meio quanto como fim em nossa abordagem desse modo de compreensão.*”⁴³. Para concluir, o autor oferece um mapa estratégico para realizar uma hermenêutica musical:

1. Localize as *janelas hermenêuticas* do trabalho, começando com as mais explícitas (inclusões textuais) e trabalhando até o menos explícito (estruturas estruturais).

39 Hermeneutic windows tend to be located where the object of interpretation appears—or can be made to appear—explicitly problematical.

40 Interpretation takes flight from breaking points, which usually means from points of under- or overdetermination: on the one hand, a gap, a lack, a missing connection; on the other, a surplus of pattern, an extra repetition, an excessive connection.

41 In some cases, our effort to turn these breaking points into sources of understanding may involve no more than reflection on the explicit expressive acts that are particular to the object.

42 when we widen the scope of reflection: when, guided by the problem posed by the breaking point, we begin to play with analogies and re-categorizations, seeking to throw light on one object by seeking out its multiple affiliations with others.

43 Structural tropes, actualized practically and experimentally during the interpretive process, emerge both as means and as ends in our approach to this mode of understanding.

2. Identifique os atos expressivos encontrados entre ou por meio desses materiais. Interprete a interação de suas forças ilocutórias.
3. Pergunte se os processos formais e as articulações estilísticas da música podem ser tidos, literal ou figurativamente, como exemplos dos mesmos ou como atos expressivos associados. Interprete a interação de forças ilocutórias como um correlato - solto, firme, ou que pareça mais praticável - da interação de forças musicais. Quando a música estiver ligada a um texto, trate a interação do significado musical como uma apropriação e reinterpretação do (já interpretado) significado textual.
4. Conecte os resultados a interações similares em outras partes do campo cultural, permitindo livremente que a atividade de materiais musicais e não musicais comente, critique ou reinterprete um ao outro, assim como se repitam.
5. Execute estas etapas em qualquer ordem e quantas vezes quiser, omitindo qualquer uma que você não precise. Evite sobrecarregar o próprio processo interpretativo com rótulos como "janela hermenêutica" e "força ilocutória", exceto quando não há outra escolha. De fato, jogue fora este mapa antes de usá-lo.⁴⁴ (KRAMER, 1996, p. 13-14)

Sobre o quarto ponto sugerido, Kramer comenta que devemos tratar o objeto de interpretação, como o reflexo de algum contexto cultural, e que para liberar as energias da interpretação, a relação entre o objeto, neste caso a música e sua situação deve ser entendida como dinâmica. Assim ele relembra que “a música, como atividade cultural, deve ser reconhecida para ajudar a produzir os discursos e representações dos quais é também o produto.”⁴⁵ (KRAMER, 1990, p. 17). Já em relação ao último ponto, Kramer (1990, p. 14) esclarece que “não é uma piada, mas um sóbrio reconhecimento do caráter da interpretação”,

44 (1) Locate the hermeneutic windows of the work, starting with the most explicit (textual inclusions) and working up to the least explicit (structural tropes). (2) Identify the expressive acts found among or by means of these materials. Interpret the interplay of their illocutionary forces. (3) Ask whether the formal processes and stylistic articulations of the music can be said, either literally or figuratively, to exemplify the same or associated expressive acts. Interpret the interplay of illocutionary forces as a correlate—loose or tight, whatever seems practicable—of the interplay of musical forces. Where the music is linked to a text, treat the interplay of musical meaning as an appropriation and reinterpretation of the (already interpreted) textual meaning. (4) Connect the results to similar interplays elsewhere in the cultural field, freely allowing the activity of musical and nonmusical materials to comment on, criticize, or reinterpret each other as well as to repeat each other. (5) Perform these steps in any order and as often as you like, omitting any that you do not need. Avoid burdening the interpretive process itself with labels like "hermeneutic window" and "illocutionary force" except when there is little other choice. In fact, throw away this map before you use it.

45 The music, as a cultural activity, must be acknowledged to help produce the discourses and representations of which it is also the product.

e explica que ele mesmo reconheceu que as teorias hermenêuticas podem ser muito úteis, flexíveis e poderosas, e complementa:

A real interpretação pertence indiscutivelmente à esfera do que tem sido chamado de consciência prática. Por mais controlada que possa ser por preceito, ela é apreendida apenas por exemplo e realizada apenas pela aplicação de conhecimento tácito, não formalizado, à casos individuais. O conhecimento de como interpretar é social em sua estrutura e em sua origem, produto de um hábito.⁴⁶ (KRAMER, 1990, p. 14)

Por fim Kramer (1990, p. 15) chama atenção para um aspecto problemático de se trabalhar com base na interpretação, da qual ele afirma que “ao contrário de um relato verdadeiro, uma interpretação nunca pode excluir descrições opostas e incompatíveis. Para qualquer interpretação, sempre existe uma alternativa; como vimos da crítica de Derrida sobre Austin, a disponibilidade de alternativas é a condição que torna a interpretação possível”. Nesse ponto, o musicólogo ressalta que:

[...] Uma interpretação não pode estabilizar seus conceitos-chave - ou, se preferir, não pode permitir a ilusão de que os conceitos são estáveis em primeiro lugar. Pelo contrário: a interpretação só pode prosseguir pela intensificação da mobilidade conceitual, tensionando os elos associativos entre idéias para sugerir relações, expandindo as relações entre idéias para sugerir equivalências, distinguindo as equivalências para localizar as diferenças. (Ibdem)

47

⁴⁶ Real interpretation belongs decisively to the sphere of what has been called practical consciousness. However, guided it may be by precept, it is learned only by example and performed only by applying tacit, unformalized knowledge to individual cases. The knowledge of how to interpret is social in its structure and origin, the product of a habitus.

⁴⁷ Unlike a true account of something, an interpretation can never exclude rival, incompatible accounts. For any given interpretation, an alternative always exists; as we have seen from Derrida's critique of Austin, the availability of alternatives is the very condition that makes interpretation possible. [...] an interpretation cannot stabilize its key concepts – or if you prefer, cannot afford the illusion that concepts are stable in the first place. On the contrary: interpretation can only proceed by intensifying conceptual mobility, by tautening the associative threads between ideas to suggest relationships, by expanding the relationships between ideas to suggest equivalences, by prizing apart equivalences to locate differences.

Nesse ponto, podemos ressaltar que em seu método, “o significado deve ser encontrado em interpretações subjetivas e individuais do contexto de uma obra de arte e isso pode resultar em múltiplas interpretações, igualmente válidas.”⁴⁸ (BEARD; GLOAG, 2005, p. 92). Assim, Kramer defende que para uma interpretação se apresentar como conhecimento válido em meio a tanta mobilidade, ela deve atender a certas demandas, como o dever do poder explicativo da análise, das interconexões entre os dados, dos detalhes reveladores e da honestidade das informações. Ele ainda acrescenta que uma *interpretação responsável* não mede esforços para explicar todas as minúcias observadas pelo intérprete, além desta ser um “um *ato expressivo*, exortando as reivindicações da verdade - o que não é o mesmo que exibir a verdade - ao mesmo tempo em que exerce poder ou pressão em nome dos valores do intérprete.”⁴⁹(KRAMER, 1990, p. 16)

Por fim, uma vez expostos tais conceitos, esse presente capítulo se encerra, dando espaço à novas discussões. Como foi visto ao longo deste capítulo, a compreensão das particularidades históricas e sociais colaboram para o entendimento abrangente da música. Além disso, com a metodologia de Kramer, podemos nos lançar em um caminho analítico e interpretativo, que busca compreender uma obra além de sua superfície formal, levantando significados ocultos que essa possa carregar. Uma vez exposto tais conceitos, nos próximos capítulos teremos um aprofundamento no que diz respeito ao cenário musical do Japão, desenvolvendo uma contextualização cultural de sua música desde a música tradicional até a chegada da música ocidental e seus desdobramentos na música de cinema.

⁴⁸ the idea that meaning is to be found in individual, subjective interpretations of the context of an artwork, and that equally valid, multiple interpretations may result.

⁴⁹ the object of interpretation its measure of resistance; a readiness to admit that interpretation, too, is an expressive act, urging truth claims—which is not the same as exhibiting the truth—while also exerting power or pressure on behalf of the interpreter's values.

2 COMPREENDENDO O CONTEXTO MUSICAL NO JAPÃO: O hibridismo musical e a assimilação cultural no Japão

Este capítulo tem o objetivo de desenhar um panorama cenário musical japonês, focando na contextualização da assimilação cultural no Japão e no desenvolvimento das práticas musicais usadas para acompanhar o cinema. Para iniciar esse discurso, vale mencionar nos dias atuais, falar sobre a música japonesa é falar sobre uma pluralidade de gêneros musicais que coexistiram ao longo dos anos e que convivem até hoje. Para Alison Tokita e David Hughes, musicólogos e japanólogos, o plural se torna necessário, pois, por conta do hibridismo cultural “é difícil definir música ‘tradicional’ (clássica, pré-moderna ou nativa), música ‘pop’ e música ‘ocidental’ no contexto japonês. Dizer ‘música japonesa’ é essencializar o que é uma categoria difusa, em qualquer um de seus períodos”.⁵⁰ (TOKITA; HUGHES, 2007, p. 1).

Podemos ver ao longo da história do Japão que a assimilação cultural de outras nações sempre foi uma prática comum. Sabe-se que às origens do povo japonês são ligados aos descendentes dos povos Yamatos, que tinham forte ligação com as tradições culturais da China e Coreia. Os Yamatos eram a etnia nativa predominante no Japão antigo e expandiram seu reinado dominando as terras das outras etnias menores residentes no arquipélago. Para o musicólogo William P. Malm (1983, p. 24)⁵¹, definir as origens etimológicas exatas dos japoneses é uma tarefa difícil, mas afirma que “desde a antiguidade houve diversas ondas migratórias de outras culturas que pressionaram qualquer cultura nativa que possa ter existido [no arquipélago].”⁵², e assim explica:

É característico dos japoneses, mesmo nos dias de hoje, que eles pareçam ser capazes de suportar as mais intensas invasões culturais e ainda sim manter independência suficiente para fazer uso dessas culturas estrangeiras de uma maneira diferente. É impossível dizer quanto disso era válido em tempos pré-

⁵⁰ There are so many different types and genres of music in Japan, past and present, and practised by people in Japan and by the Japanese diaspora, that the plural is necessary. It is difficult to define ‘traditional’ (or classical, pre-modern, indigenous) music, ‘pop’ music and ‘Western’ music in the Japanese context because of cultural hybridity. To say ‘Japanese music’ is to essentialize what is a fuzzy category, in whatever period.

⁵¹ (Malm, 1983, Locais do Kindle 364-369)

⁵² The exact ethnological origins of the Japanese are not clearly known. However, from ancient times there have been waves of migrating cultures applying pressure on whatever indigenous culture there may have been.

históricos, mas somadas às influências chinesas, coreanas, mongólicas e do sudeste asiático encontradas em restos arqueológicos, parece haver algo que só pode ser explicado como nativamente japonês. ⁵³(*Ibidem*).

Malm (1983, p. 26) ⁵⁴ ainda explica que o mesmo ocorreu em outros períodos históricos, como por exemplo no o período Nara (553-794), quando havia o movimento para estabelecer um governo nacional que tentava implementar uma ordem social e intelectual de base chinesa aos clãs rústicos do Japão. Nesse período, em quase todas as categorias da vida cotidiana foram utilizados modelos chineses, como a construção do sistema escrito japonês que tinha como bases os caracteres chineses, ou com planejamento e construção das cidades, sem contar a assimilação das doutrinas budistas e confucionista. Em relação a música, Malm (1983, p. 28) ainda destaca que “assim como os primeiros músicos clássicos americanos tinham que ser da Europa, os músicos da corte de Nara eram todos da China ou da Coreia”⁵⁵. Dessa forma “músicas e as danças estrangeiras começaram a sair das colônias e passaram a fazer parte da vida dos novos centros intelectuais do Japão no início do período Nara.”⁵⁶(*Ibidem*).

Essas e outras influências externas foram responsáveis pela criação de vários gêneros da música japonesa antiga, como por exemplo o caso do *gagaku* do período Heian (794 d.C a 1192 d.C). O *gagaku* é a música da corte que representava a classe nobre japonesa e faziam parte das cerimônias xintoístas. Segundo Malm (1983, p. 77)⁵⁷, seu nome significa música elegante, correta ou refinada e sua origem pode remontar influências diretas às músicas do continente asiático, como a antiga música da Índia, da China e da Coreia.

Para Shuichi Kato (2007, p. 183), “no que se refere às relações internacionais, o Japão, até o final da era Tokugawa no século XVIII, tomava como exemplo a cultura da China”. Já em tempos modernos com as mudanças drásticas ocorridas no final do século XIX, conhecido como revolução Meiji, o Japão passou por uma intensa modernização através da

⁵³ It is characteristic of the Japanese even today that they seem to be able to sustain the most intense cultural invasions and yet maintain enough independence to make use of these foreign cultures in a different way. It is impossible to tell how much of this was true in prehistoric times, but in addition to the Chinese, Korean, Mongolian, and Southeast Asian influences found in archeological remains, there seems to be something that can be explained only as indigenously Japanese

⁵⁴ (Malm, 1983, Locais do Kindle 394-406)

⁵⁵ Much as early American classical musicians had to be from Europe, the Nara court musicians were all from China or Korea.

⁵⁶ Thus, foreign music and dance began to move out of the colonies and became part of the life of the new intellectual centers of Japan very early in the Nara period.

⁵⁷ (Malm, 1983, Locais do Kindle 1165-1177)

ocidentalização de seus costumes culturais. Nas palavras de Kato (Ibidem), a “renovação Meiji foi a transferência do modelo Chinês para o modelo europeu e americano”, ou seja, a importação cultural nesse período voltou os olhos para o ocidente, tendo a Europa e Estados Unidos como modelo.

Nesse sentido, quando se trata do assunto da assimilação cultural na cultura japonesa, muitas vezes remetem ao termo *japonização* que pode ser comparada com a ideia do e “antropofagismo” usados pelos artistas do modernismo brasileiro. Para o antropólogo Koichi Iwabuchi, o termo pode ter diversos significados e seu uso se diferencia de acordo com a época e contexto usados:

Um olhar sobre transformações no significado do termo *Japanização*, que articula o poder cultural transnacional japonês, revela a mudança na orientação cultural japonesa. No Japão pré-guerra, a japonização foi articulada no termo *kôminka*, que significa ‘a assimilação de outros povos étnicos (como ainu, okinawans, taiwaneses e coreanos) na cidadania imperial japonesa sob a benevolência do imperador’. A *japonização* também se referiu à indigenização e domesticação. da cultura estrangeira (ocidental). O famoso slogan ‘*wakon yôsei*’ (espírito japonês, tecnologias ocidentais) exemplifica o último uso. Esses dois significados diferentes de japonização - a assimilação dos colonizados (asiáticos) na sociedade japonesa e a indigenização da cultura ocidental - coexistiam no Japão pré-guerra (ver Robertson 1998b, pp. 89–138). Após a guerra, o significado pré-guerra de ‘assimilação de outros asiáticos’ foi suprimido, e o uso do termo ‘*japonização*’ focalizou o segundo significado, ‘indigenização japonesa ou domesticação de influências culturais ocidentais (primariamente americanas)’. Além disso, o significado do termo, usado para expressar o processo de indigenização da cultura estrangeira (isto é, ocidental), mudada de ‘imitação’, que conotava o status inferior do Japão, para ‘domesticação’ ou ‘apropriação’, que enfatizava a agência ativa dos japoneses (ver Tobin 1992b). Na medida em que a capacidade cultural japonesa era de todo conceituada, era como um impulso introvertido de se contrapor às culturas ocidentais dominantes externas.⁵⁸ (IWABUCHI, 2002, Locais do Kindle 260-274)

58 A glance at transformations in the meaning of the term Japanization, which articulates Japanese transnational cultural power, reveals the shift in Japanese cultural orientation. In prewar Japan, Japanization was articulated in the term *kôminka*, which means “the assimilation of ethnic others (such as Ainu, Okinawans, Taiwanese, and

Dessa forma, podemos entender que esse período de modernização e ocidentalização são reflexo da crescente tendência à globalização na passagem do século XXI para o do século XX, e que se tornou cada vez mais forte após a segunda guerra mundial. Para o antropólogo Stuart Hall a globalização é justamente esse movimento que abarca todas as identidades culturais, formando um conjunto onde tudo e todos estão em um mesmo ambiente. Neste sentido, novas formas de conhecimento, cultura, símbolos e identidades estão propensos a nascer.

Seguindo nessa linha de raciocínio, Hall (2006, p. 69). ainda afirma que existem três consequências em relação a cultura da globalização e a preservação de uma identidade nacional no contexto do pós-modernismo, onde (1) “As identidades nacionais estão se desintegrando, como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do "pós-moderno global", (2) “As identidades nacionais e outras identidades "locais" ou particularistas estão sendo reforçadas pela resistência à globalização.”, e por último, (3) “As identidades nacionais estão em declínio, mas novas identidades - híbridas - estão tomando seu lugar.”

Nessa perspectiva, podemos entender o hibridismo como a criação de uma nova cultura ou mesmo dizer que o hibridismo é uma forma de cultura em si. Além disso, vale ressaltar que para Hall (2006, p. 74), o “hibridismo não é uma referência a composição racial mista de uma população. E realmente outro termo para a lógica cultural da tradução.”, e assim explicita:

O hibridismo não se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados com os "tradicionais" e "modernos" como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo de tradução cultural, agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade. (*Ibidem*).

Koreans) into Japanese imperial citizenship under the Emperor’s benevolence.” Japanization also referred to the indigenization and domestication of foreign (Western) culture. The famous slogan “wakon yōsai” (Japanese spirit, Western technologies) exemplifies the latter usage. These two different meanings of Japanization—the assimilation of the colonized (Asians) into Japanese society, and the indigenization of Western culture—coexisted in prewar Japan (see Robertson 1998b, 89– 138).⁹ After the war, the prewar meaning of “assimilation of Asian Others” was suppressed, and usage of the term Japanization focused on the second meaning, “Japanese indigenization or domestication of Western (primarily American) cultural influences.” Moreover, the meaning of the term, used to express the process of indigenizing foreign (i.e., Western) culture, changed from “imitation,” which connoted Japan’s inferior status, to “domestication” or “appropriation,” which emphasized the active agency of the Japanese (see Tobin 1992b). To the extent that Japanese cultural capacity was at all conceptualized, it was as an introverted urge to counter external, dominant Western cultures.

Entretanto, Hall (2003, p. 73-74) ressalta que desde o começo do "projeto global" do ocidente no fim do século quinze, o binarismo Tradição/Modernidade tem sido progressivamente minado. Vemos por exemplo que as culturas tradicionais dos países colonizados permanecem distintas, no entanto, elas inevitavelmente se tornaram "recrutas da modernidade". Como resultado da globalização em seu sentido histórico amplo, muitas delas se tornaram formações mais "híbridas". A tradição funciona, em geral, menos como doutrina do que como repertórios de significados. Dessa forma, Hall (2003, p. 91) defende que:

Algumas pessoas argumentam que o hibridismo e o sincretismo - a fusão entre diferentes tradições culturais - são uma poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de cultura, mais apropriadas à modernidade tardia que às velhas e contestadas identidades do passado. Outras, entretanto, argumentam que o hibridismo, com a indeterminação, 'dupla consciência' e o relativismo que implica, também tem seus custos e perigos.

Para Beard e Gloag (2005, p. 56-58), uma das características da cultura no mundo pós-moderno é consequência da globalização, que carrega consigo a interdependência das estruturas de vida culturais, econômicas entre outras. Além disso, os musicólogos defendem que essas teorias da hibridização também podem ser desenvolvidas para dar conta de novas formas culturais que surgiram como resultado de empréstimos, interseções e trocas através de fronteiras étnicas, algumas das quais são controversas ou contraditórias (BEARD; GLOAG, 2005, p. 63-65). Nesse sentido, a musicóloga Luciana Galliano concorda que a assimilação de modelos culturais é uma forma de cultura em si, mas destaca que essa prática no Japão se desenvolve de uma forma muito particular, explicando que:

No Japão o processo de assimilação e reelaboração da cultura importada, sempre conseguiu preservar distinções claras entre estilos e gêneros sem sentir a necessidade de fazer escolhas definitivas entre o velho e o novo, entre tradições locais e importadas, ou entre qualquer um dos elementos contrastantes herdados através de tal importação cultural. Uma clara consciência das diferenças entre as tradições culturais sempre foi mantida.⁵⁹ (GALLIANO, 2002, p. 6).

59 [In] Japan, in the process of assimilating and reworking imported culture, has always managed to preserve clear-cut distinctions between styles and genres without feeling the need to make dramatic and definitive choices

Nesse ponto levantado por Galliano, vemos que a prática da assimilação cultural manteve uma distinção clara entre aquilo que é de dentro e o que é de fora. Podemos ter como exemplo o próprio sistema de escrita usado no Japão, que foi importado e assimilado da língua chinesa, embora nem a língua falada nem a estrutura da língua japonesa apresenta semelhanças com a língua usada na China. Além disso, aos falantes de língua japonesa, sabe-se que a maioria dos ideogramas assimilados, conhecido como *kanji*, possuem ao menos duas leituras, onde há uma distinção clara daquela leitura de origem chinesa, chamada de *on-yomi* e aquela de leitura de origem japonesa, chamada de *kun-yomi*. Podemos encontrar diversos exemplos dessa mesma características, como na culinária, na pintura, nas artes gráficas, na música, entre outros. Nesse contexto, Tokita e Hughes (2007, p. 2-3) esclarecem que:

No século XX, especialmente no pós-guerra, o conceito de música japonesa foi definido em contradição com a música ocidental. A narrativa principal da história da música japonesa é geralmente define como *hōgaku* (lit. música nacional), em contraposição ao *yōgaku* (lit. música ocidental).⁶⁰

Malm (1983, p. 23)⁶¹ também afirma que “atualmente, o Japão está tentando apoiar duas culturas musicais ao mesmo tempo: música ocidental e música tradicional.”⁶² Dessa forma, podemos subdividir a música japonesa em duas grandes categorias, sendo que a primeira conhecida como *yōgaku* (邦楽) é aquele engloba todos os gêneros e estilos da música tradicional japonesa, e a segundo são os gêneros e estilos derivado das práticas musicais ocidentais, conhecida como *yōgaku* (洋楽), que passou fazer parte do cotidiano japonês após a segunda metade do século XIX.

Vale ressaltar que nas manifestações culturais após as reformas educacionais do período Meiji, não só a música em estilo ocidental passou a fazer parte da realidade dos japoneses como as recém-criadas tecnologias do cinema. Da mesma forma que vemos a

between old and new, between homegrown and imported traditions, or indeed between any of the contrasting elements inherited through such cultural importation. A clear awareness of the differences between cultural traditions was always maintained. (GALLIANO, 2002, p. 6)

⁶⁰ In the twentieth century, especially postwar, the concept of Japanese music was defined in contradistinction to Western music. The master narrative of Japanese music history usually defines the subject matter as *hōgaku* (national music), in contradistinction to *yōgaku* (Western music)

⁶¹ (Malm, 1983, Locais do Kindle 335-336)

⁶² in Japan is presently attempting to support two musical cultures at one time: Western music and traditional music.

criação do termo *yôgaku* e *hôgaku* para se diferenciar a música de origem estrangeira daquela já produzida no Japão, a produção cinematográfica passou a diferenciar os gêneros considerados nacionais e estrangeiros, da qual Jasper Sharp explica:

Desde seus primórdios, o cinema tem sido um meio global cuja produção resultante é moldada por fatores como os fluxos cruzados internacionais de trabalho e capital e a influência de textos individuais um sobre o outro. A própria tecnologia do cinema originou-se fora do Japão e, desde o momento de sua adoção, muitos dos filmes que circularam eram de países como França, Alemanha e Itália, e de particular importância depois de 1916, os Estados Unidos, dominam o mercado de filmes estrangeiros após a ruptura da indústria européia que veio com a Primeira Guerra Mundial. A palavra *yôga* [洋画] entrou em uso para distinguir este cinema do exterior, o que deu aos espectadores japoneses seus primeiros vislumbres da vida ocidental moderna, do termo comparativo *hôga* [邦画], usado para descrever produções japonesas. Os termos ainda são de uso comum hoje em dia, embora no decorrer do século passado, produções estrangeiras e domésticas dificilmente possam ser descritas como existindo em esferas separadas e mutuamente exclusivas.⁶³ (SHARP, 2011, p. 5)

Nesse contexto, vemos o quanto que a modernização trouxe outras características híbridas para hábitos japoneses, que começaram a fazer parte de um mundo globalizado onde as trocas culturais são frequente. Dessa forma, podemos ver que quando se aborda a música no cinema japonês, é necessário se ter uma compreensão do contexto histórico e cultural pelo qual o país passou no último século, pois tanto o cinema quanto o estilo de música ocidental foram fruto do contato com o ocidente no final do século XIX decorrentes das ideologias de modernização e ocidentalização do período Meiji (1868-1912).

⁶³ From its very beginnings, cinema has been a global medium whose resulting output is shaped by such factors as international cross-flows of labor and capital and the influence of individual texts upon one another. Cinema's very technology originated outside of Japan, and from the moment of its adoption, a great many of the films that circulated were from countries such as France, Germany, and Italy, and of particular importance after 1916, the United States, which came to dominate the market for foreign films following the disruption of the European industry that came with World War I. The word *yôga* came into use to distinguish this cinema from overseas, which gave Japanese viewers their first glimpses of modern Western life, from the comparative term *hôga*, used to describe Japanese productions. The terms are still in common usage today, even though over the past century or so, foreign and domestic productions can hardly be described as having existed in separate, mutually exclusive spheres.

Assim, os fenômenos como a globalização e do hibridismo cultural foram inevitáveis, fazendo do produto audiovisual japonês uma mescla de técnicas baseados nos moldes ocidentais aos valores estéticos e filosóficos da cultura japonesa, as quais orientam as narrativas, os enquadramentos, os ritmos de cortes de cenas, a escolhas dos estilos musicais entre outros elementos dos filmes produzidos no país. Além disso, por mais que possamos encontrar músicas em modelo ocidental no Japão, esta possui sua singularidade e sua marca cultural por trás das superfícies orquestrais e tonais que vemos na música de cinema. O hibridismo cultural nesse caso acaba se tornando uma prática comum, o que também pode ser entendido como um processo de *dinamismo da cultura* definido por Laraia no primeiro capítulo.

Isso posto, este capítulo se dedica em descrever como o *yôgaku* passou a ser a música predominante do Japão e como o *hōgaku* foi resignificado no contexto da música de cinema. Nesse sentido, será abordado no próximos tópicos, a origem do cinema e das práticas musicais do cinema mudo, os percursos da transição para o cinema sonoro, e por fim, serão demonstrados as práticas musicais híbridas através de exemplo de obras dos grandes mestres como Fumio Hayasaka (1914-1955), Masaru Sato (1928-1999), que não só revolucionaram a escrita para cinema, mas como ditaram algumas tendências seguidas até os dias de hoje. Assim, nesse contexto diverso entre assimilação cultural, hibridismo e globalização, veremos como essa prática se relacionou com o desenvolvimento do cinema e da trilha sonora, passando por uma linha cronológica até Joe Hisaishi.

2.1 Hōgaku e yōgaku na música do cinema japonês

Tanto a música em estilo ocidental, conhecida como *yōgaku* (洋楽), quanto o cinema entraram no Japão no período *Meiji* (1868-1912), conhecido como o início do Japão moderno. Esse momento da história japonesa está marcado por revoluções políticas, econômicas, sociais e culturais devido a abertura dos portos e as políticas de reintegração comerciais e culturais com o ocidente, as quais foram suspensas nos longos anos de isolamento do período Tokugawa (1603-1867). O lema *Wakon Yousai*⁶⁴ (和魂洋才) traduzido como “espírito japonês e inteligência ocidental” (KATO, 2007, p. 231), surgiu na restauração *Meiji* e

⁶⁴ Luciana Galliano (2002, p. 10) comenta que o lema também se aplica às artes e a música, afirmando que o “objetivo da maioria dos compositores foi aprender os aspectos técnicos das técnicas de composição sem se preocupar com a estética filosófica fundamental.”

evidencia a busca por novas tecnologias e ideias vindas do exterior, sem abrir mão dos costumes japoneses.

O país apoiava fortemente os jovens interessados em estudar no exterior, assim como investia na imigração de profissionais variados vindos de outros países. Segundo o historiador Andrew Gordon (2003), um dos mais importantes empreendimentos no exterior foi a *Missão Iwakura* (1871 a 1873), na qual diversos profissionais foram para os Estados Unidos e a Europa, em busca de modelos ocidentais, observando diversas formas de instituições, desde escolas e fábricas até parlamentos e as devidas práticas desenvolvidas nelas. Gordon (2003, p. 73) ainda comenta que o “poder econômico da indústria moderna, o poder social dos cidadãos educados, além dos temas de interesse dos estados-nação ocidentais impressionaram profundamente os membros da missão⁶⁵”, o que motivou a adoção de diversos modelos das instituições ocidentais na sua terra natal, como bancos centrais, universidades, escritórios de correios, forças policiais, entre outras.

Sobre o assunto, a musicóloga Luciana Galliano (2002, p. 33) comenta que “Após os contatos iniciais com as nações ocidentais, o governo [Japonês] decidiu buscar conhecimento no ocidente e iniciou um amplo programa de modernização⁶⁶”. Em relação ao caso específico da música, ela explica:

A música ocidental era considerada um fator essencial para o programa de modernização. Na corte, assim como em todas as outras áreas da cultura e da educação, a música ocidental foi adotada porque inicialmente era sinônimo de prestígio. A ideia de que a música ocidental poderia ser interessante e bela nunca foi considerada, sendo que de fato, a primeira performance da música ocidental foi recebida com hesitação. [...] De forma geral, a cena musical mudou muito rapidamente: havia contatos cada vez mais frequentes com a Europa - Músicos europeus em turnê pelo Japão e músicos japoneses fazendo viagens de estudo para a Europa - onde a música feita no Japão passou a imitar e adotar algumas ideias e práticas musicais européias. Isso incluiu a

65 Texto Original: “The economic power of modern industry and the social power of the educated citizens and subjects of the Western nation-states impressed the mission members profoundly.”

66 After the initial contacts with Western Nations, it was a government decision to seek knowledge in the west and to initiate a wide-ranging program of modernization

criação da figura do compositor, uma figura que não existia na música tradicional japonesa.⁶⁷(Ibidem)

Dessa forma, podemos dizer que o Japão, com todo esse investimento governamental, buscava a modernização através da ocidentalização e isso fica evidente nas reformas educacionais que ocorrem no período. De acordo com Gordon, o governo Meiji instituiu um novo sistema de educação com notável velocidade e declarou no ano 1872 a formalização de um ensino fundamental de quatro anos obrigatória para todas as crianças, idenpendente de gênero ou classe social, e explica:

A observação das sociedades européias e americanas convenceu líderes como Kido Kôin de que a educação em massa, como o recrutamento em massa, era uma fonte fundamental do poder econômico e militar do Ocidente. Seus modelos iniciais eram principalmente americanos e franceses e o decreto de 1872 estabeleceu um sistema de escolas elementares, médias e universitárias nacionais. No início, o governo anunciou que as escolas deveriam incentivar o aprendizado prático e o pensamento independente. Por esse meio, os plebeus encontrariam seu próprio caminho para servir o estado.⁶⁸ (GORDON, 2003, p. 67).

Nessa época, essa música vinda do ocidente através de professores estrangeiros ou de músicos japoneses que estudaram no exterior, passou a ser obrigatório no currículo das escolas do novo sistema educacional⁶⁹, o que contribuiu para a padronização e unificação de

⁶⁷ Western music was regarded as an essential contributory factor to the program of modernization. At court, as in all other areas of culture and a education, Western music as initially adopted because it meant prestige. The idea that Western music might be interesting and beautiful was never considered and, in fact, the first performance of Western music were met bewilderment.[...] In general musical scene changed very rapidly: there were increasingly frequent contacts with Europe - with European musicians touring Japan and Japanese musician going on study trips to Europe - and Japanese art music began to imitate and adopt some European musical ideas and practices. This included the creation of the figure of the composer, a figure that had not existed in traditional Japanese music.

⁶⁸ Observation of European and American societies convinced leaders such as Kido Kôin that mass schooling, like mass conscription, was a fundamental source of the economic and military power of the West. Their initial models were primarily American and French, and the 1872 decree established a system of elementary and middle schools and national universities. At the outset, the government announced that schools were to encourage practical learning as well as independent thinking. By this means commoners would find their own way to serve the state

⁶⁹ Nesse contexto, vale ressaltar que segundo a enciclopédia Britânica, “Public-school music in Japan was organized by a member of a Meiji educational search team, Isawa (Izawa) Shûji (1851–1917), and a Boston music teacher, Luther Whiting Mason (1828–96). Mason went to Japan in 1880 to help form a music curriculum

todas as classes sociais do país (NEVES, 2013, p. 107). Nesse aspecto, o professor Mauro Neves explica que até a era Meiji, a produção e o consumo de música podia ser dividida entre três classes sociais principais: “a nobreza, com o gagaku; a classe guerreira e os comerciantes urbanos, com a música dos templos ou das performances dramáticas; e a classe rural, com a música folclórica” (*Ibidem*). Dessa forma, vemos que essa movimentação não só mexeu com a educação musical da população, como também tinha a intenção de provocar uma reforma social no país.

Nesse sentido, vemos que o sistema musical do Japão foi modificado em todos os níveis, no qual os profissionais da música tradicional tiveram que abandonar suas práticas para aprender a música e os instrumentos ocidentais. Na música da corte, antes representada pelo *gagaku*, os músicos tiveram de executar instrumentos de fanfarras e bandas sinfônicas⁷⁰ e a música representante da corte passou a copiar o modelo ocidental de hinos e marchas, estabelecendo esse estilo com um dos primeiros gêneros da música ocidental no território japonês. Sobre o assunto, Malm (1983, p. 36-37) comenta que isso aconteceu devido ao crescente apelo militar na cultura japonesa, no qual nos explica:

É notável que a primeira música ocidental na era Meiji era militar. Nessa da nova era, os líderes das banda militares faziam parte de uma equipe de estrangeiros solicitados pelo regime, fazendo com que as delicadas nuances do koto fossem substituídas pelos sons enérgicos dos metais. Entretanto, a intrusão mais fatal para a música tradicional foi a fria e opaca presença da harmonia que obscureceu a fonte de vida do *hōgaku*. A beleza da música japonesa é baseada num estilo melódico extremamente sutil, que se tornou

for public schools and start a teacher-training program. Although there was much talk of combining the best of East and West, the results of the sincere efforts of an American late-Victorian and a Japanese bureaucrat were less than glorious. The first children’s songbook, the *Shōgaku shōkashū* (1881), contained both Western pieces with Japanese words and songs newly composed by Mason.” (Encyclopaedia Britannica, 2018, p. 8) <<https://www.britannica.com/art/Japanese-music>>

⁷⁰ Sobre esse aspecto, a enciclopédia Britânica explica que “Band music, as part of a military table of organization, had already been tried in Dutch style at a military school in Nagasaki during the early 19th century. After Matthew C. Perry’s arrival in 1853, every foreign delegation to Japan did its best to impress the Japanese with marching bands (Perry added a minstrel show). Thus, the various Japanese regional and national military leaders were quick to add such organizations to their modernized armies. The emperor was equally aware of the Western musical values displayed by the first foreign missions and ordered that the *gagaku* musicians be trained in band music as well. A navy band from the Satsuma clan gave the first Japanese public performance of that new music at the opening of the railroad in 1872, and in 1876 *gagaku* musicians made their debut as band musicians on the occasion of the emperor’s birthday. The training of the many new ensembles was in the hands of English, French, and German bandmasters, and new music was created by them or by their Japanese students to match the spirit of Meiji modernism.” (Encyclopaedia Britannica, 2018, p. 8) <<https://www.britannica.com/art/Japanese-music>>

pesado e esmorecido pela adição da tônica e de acordes dominantes. Aqueles músicos que resistiram à tendência eram chamados de antiquados e enfrentaram dias difíceis. Deste modo, o início do período Meiji mostrou-se um cenário com as artes tradicionais na defensiva no que parecia ser uma batalha perdida.⁷¹

Dessa forma, este novo estilo de música vindo do exterior foi implementado intensamente pelo governo, tornando-se com os anos a linguagem musical padrão do Japão. A musicóloga Judith Ann Herd, que se dedica ao estudo dos movimentos nacionalistas e neonacionalistas no Japão, traz um outro fator sobre assimilação do *Yôgaku*. Observando a prática de transformar o conhecimento vindo de fora em algo japonês, Herd (1989, p. 118-119) afirma que existe uma “capacidade japonesa de copiar formas de arte de outras culturas e transformá-las para se adequarem aos gostos e propósitos domésticos”⁷², e assim explica:

Desde que as primeiras composições em estilo ocidental foram compostas durante a era Meiji (1868-1912) em 1897 por Nobuko Koda, ocorreu um fluxo constante de informações entre a Europa, o Japão e os Estados Unidos. Frequentemente, os modelos ocidentais eram mais favorecidos que qualquer ideia tipicamente japonesa. Antes do início do período Showa (1926-1989), imediatamente anterior à Segunda Guerra Mundial, a maioria das peças foram escritas em um estilo pedante e com referências óbvias aos compositores europeus populares. Os primeiros trabalhos de piano de Kosaku Yamada (1886-1965), um dos primeiros músicos famosos do Japão, apresentaram uma relação tão próxima às composições para piano de Scriabin que parecem pouco mais do que uma homenagem musical em relação à sua forma, estilo e até à sua melodia. Uma mudança de direção

⁷¹It is significant that the first Western music in the Meiji era was military. Bandmasters were part of the cadre of foreigners solicited by the regime, and the gentle nuances of the koto were drowned out by the brassy heralds of a new age. The most fatal intrusion for traditional music, however, was the cold, opaque moon of harmony that eclipsed hogaku's source of life. The beauty of Japanese music lay in an extremely subtle melodic style, which became leadened and deadened by the addition of factual tonic and dominant chords. Those musicians who resisted the trend were called old fashioned and fell on evil days. Thus, the beginning of the Meiji period presented a picture of the traditional arts on the defensive in what appeared to be a losing battle. (MALM, 1983, Locais do Kindle 574-579)

⁷² “the Japanese ability to copy art forms of other cultures and transform them to fit domestic tastes and purposes”

marcante ocorreu com os compositores nacionalistas de antes da guerra, como Yasuji Kiyose (1900-1981), Fumio Hayasaka (1914-1955), Shukichi Mitsukuri (1895-1971) e Akira Ifukube (n. 1914) que, devido às políticas isolacionistas do governo japonês e de suas próprias frustrações com a aprendizagem mecânica [oferecida nas instituições], incorporaram de maneira ousada elementos familiares da música tradicional japonesa em suas obras. ⁷³(Ibidem)

Nesse contexto, vemos ao longo dos anos uma movimentação artística para a criação de uma música que representasse melhor o Japão. Sobre o assunto, Alison Tokita e David Hughes complementam e explicam um pouco mais as ideias exploradas por Galliano e Herd:

A música ocidental foi imposta a toda a população que frequentava a escola primária desde a década de 1890, o que contrastava com as práticas anteriores como gagaku e shōmyō, que (pelo menos durante muitos séculos) eram apreciados apenas pelas elites sociais. No período moderno, a integração ou a fusão de elementos musicais "nativos" e ocidentais tomou muitas formas, algumas talvez mais bem-sucedidas ou duradouras do que outras. A música nativa, claro, mudou no processo de modernização. A música ocidental tem sido adotada e adaptada ao contexto japonês com muito sucesso, e muitas vezes no processo se torna "japonizada" (domesticada) e diferente de seu modelo. Além disso, há resultados de músicas híbridas, como enka, J-pop e a "música japonesa contemporânea" (gendai hōgaku) ou "nova música japonesa" (shin-hōgaku). ⁷⁴(TOKITA; HUGHES, 2007, p. 3-4, tradução nossa)

⁷³ Since the first Western-style composition was composed during the Meiji era (1868-1912) in 1897 by Nobuko Koda, there has been a constant flow of information between Europe, Japan, and the United States. Often, Western models were heavily favored over anything Japanese. Prior to the early Showa period (1926- 1989) immediately preceding World War II, the majority of pieces were written in a pedantic style with obvious references to popular European composers. The early piano works of Kosaku Yamada (1886-1965), one Japan's first celebrated musicians, are so closely related to Scriabin's piano compositions that they are little more than a musical homage in form, style, and even melody. A marked change of direction occurred with the prewar nationalist composers Yasuji Kiyose (1900-1981), Fumio Hayasaka (1914-1955), Shukichi Mitsukuri (1895-1971), and Akira Ifukube (b. 1914) who, due to the isolationist policies of the Japanese government and their own frustrations with learning by rote, boldly incorporated familiar elements of traditional Japanese music into their works.

⁷⁴ "Western music was thus imposed on the whole population who attended primary school since the 1890s, in contrast to the earlier embracing of gagaku and shōmyō, which were (for many centuries at least) enjoyed only by social elites. In the modern period, the integration or fusion of 'native' and Western musical elements has taken many forms, some perhaps more successful or lasting than others. Native music has of course changed in

Este processo não foi diferente com cinema, outro grande exemplo de como Japão ressignificou a tecnologia e o conhecimento vindo de fora, criando uma linguagem própria para a nova arte de imagens em movimento que veio do ocidente. Nesse contexto, para o professor da Universidade de Brasília João Lanari (2016, p. 11), “A invenção do cinema coincide com esse período, um dos mais turbulentos e criativos da vida japonesa. Na virada do século, em plena era Meiji, o Japão assimilava rápida e brutalmente não apenas novas tecnologias, mas também uma nova cultura política que rompia com práticas arcaicas.”

Assim, já nos primeiros contatos com cinema em 1896⁷⁵, o povo japonês logo demonstrou grande interesse pela nova técnica de se narrar um conto, não somente como consumidores, mas principalmente como produtores. O primeiro aparelho de filmar foi trazido da França pelo entusiasta Katsutarō Inabata em 1897, que junto ao Cinematógrafo Lumière, veio acompanhado pelo técnico operador François-Constant Girel, o responsável pelas primeiras filmagens sobre a vida japonesa (NOVIELLI, 2007, p. 19-21). No ano seguinte, foi registrado o primeiro filme japonês, filmado por Tsunekichi Shibata, que fez diversos filmes com imagens das ruas de Ginza, além de registro das geishas dos bairros de Shinbashi em Tóquio e Gion em Kyoto. Shibata é também conhecido pelos registros históricos de algumas cenas de *kabuki*, como as famosas adaptações das peças *momiji gari* (*visão das folhas de bordo*) e *Ni-nin Dojo-ji* (*Dois pessoas no salão do templo*) interpretadas pelos consagrados atores Onoe Kikugorō V e Ichikawa Danjūrō IX.⁷⁶ (ANDERSON; RICHIE, 1982, p. 28-29).

Com o grande sucesso das cenas filmadas por Shibata, outros japoneses ficaram entusiasmados em realizar seus próprios filmes, sendo um deles o fotógrafo Shiro Asano, que em 1899 requisitou uma trupe de teatro *Shimpa*⁷⁷ para a realização de filmes originais, dando

the process of modernization. Western music has been adopted and adapted to the Japanese context very successfully and has often in the process become Japanized (domesticated) and different from its model. Furthermore, hybrid music has resulted, such as enka, J-pop and ‘contemporary Japanese music’ (gendai hōgaku) or ‘new Japanese music’ (shin-hōgaku).”

⁷⁵ Segundo Novielli, “foi apresentado em Kobe o Cinescópio Edson, e seu sucesso foi tal qual que, em breve, circularam vários exemplares nas principais cidades” (2007, p. 19)

⁷⁶ Que só foram exibidas publicamente após a morte de Kikugoro em 1904

⁷⁷ In Japanese *shimpa* (新派) literally "the new school". *Shimpa* was a genre of theatre, which appeared in Japan during the Meiji era. It depicted the manners and customs of contemporary Japan. It was characterized by a more naturalistic style than *Kabuki* and the coexistence of onnagata and actresses. *Shimpa* dramas were usually very sentimental with a tragic end. *Shimpa* quickly became extremely popular and was a serious rival for *Kabuki* during the second half of the Meiji era. This genre got finally caught between tradition and modernity, losing its appeal for both the *Kabuki* audience and the modern "Western" theatre audience. There are still *Shimpa* actors and performances in Japan, mainly in Tōkyō at the Shinbashi Enbujō. *Shimpa* has still nowadays its

origem a criação de dramas autorais, o que incentivou (outros entusiastas) a produções cinema narrativo (RICHIE, 1982, p. 28-29).

Por fim, o musicólogo e professor da Universidade de Kyoto, Shuhei Hosokawa (2014, p. 289), explica que no caso da música de cinema, também podemos encontrar a fusão entre a música local e aquela vinda do exterior. O musicólogo comenta que de forma geral, as práticas e conhecimentos importados do exterior eram comumente atribuídas ao seu uso técnico, enquanto os conhecimentos locais, principalmente quanto a representação sônica, estavam relacionados aos espetáculos populares. Hosokawa (Ibidem) comenta que a “consonância e dissonância entre o importado [...] e o vernacular podem caracterizar quase todas as facetas da civilização moderna japonesa”⁷⁸, e explica:

Durante o primeiro quarto do século XX, o cinema foi considerado uma novidade em toda parte. Para a maioria dos japoneses da época, as próprias novidades eram quase sinônimas de coisas ocidentais. Como é evidente em tudo, do discurso dos políticos à publicidade de novos produtos, o "ocidentalismo" de coisas novas era enfatizado na imaginação das pessoas. O cinema e seus sons acompanhantes (e acompanhados) constituíam esse complexo "moderno = ocidental". A banda de metais, o piano, a marcha e outros itens musicais ocidentais usados para o som de filmes mudos (incluindo o próprio fonógrafo) tinham conotações profundamente modernas no Japão.⁷⁹

Nesse ponto, podemos observar o contraste de opiniões entre o importado e o nacional que acompanhava os primeiros anos do cinema no Japão, que foram marcadas pelos pensamentos da revolução Meiji. Dessa forma, partindo das práticas musicais do cinema mudo, veremos como o aspecto híbrido da música do cinema japonês permanece presente até

aficionados, who love its nostalgic flavor. Some Kabuki actors sometimes perform in *Shinpa* productions. <https://www.kabuki21.com/glossaire_7.php>

⁷⁸ Consonance and dissonance between the imported [...] and the vernacular could be said to characterize almost all facets of Japanese modern civilization.

⁷⁹ Throughout the first quarter of the twentieth century, cinema was regarded as a novelty everywhere. For the majority of Japanese at that time, novelties themselves were nearly synonymous with things Western. As is evident in everything from politicians' discourse to advertising of new products, the “Westernness” of novel things was emphasized in the people's imagination. Film and its accompanying (and accompanied) sounds were constitutive of this “modern = Western” complex. The brass band, the piano, the march, and other Western musical items used for silent film sound (including the phonograph itself) all had deeply modern connotations in Japan.

os dias atuais e como esse histórico pode ter influenciado a técnica composicional de Joe Hisaishi.

2.2 Panorama histórico da trilha sonora no Japão: Do cinema mudo até Joe Hisaishi

Para maior compreensão do contexto da música de cinema no Japão, iremos agora fazer uma retrospectiva histórica, trazendo alguns dos destaques das práticas usadas nos tempos do cinema mudo até as práticas adotadas pelo compositor Joe Hisaishi. Para iniciar, podemos dizer que assim como no ocidente, o cinema no Japão sempre foi exibido tendo um acompanhamento sonoro, do qual o historiador Jeffrey A. Dym (2008)⁸⁰ explica:

Os "filmes mudos" japoneses nunca foram silenciosos. Desde a primeira exibição de cinema no Japão, em 1896, até o final da era do silêncio em 1939, um narrador, ou um grupo de profissionais, eram encarregados de sempre fornecer um componente verbal ao filme. A palavra japonesa mais aceita para esse "narrador" é o *Benshi*, embora o termo tenha mudado ao longo do tempo.⁸¹

Um dos elementos mais importantes e característicos do cinema no Japão foi a figura do *Benshi* (弁士), o narrador e mestre de cerimônia que interpretava papéis, criava efeitos sonoros e dava o tom emocional aos filmes do cinema mudo. Segundo Novielli, a sua atividade foi fundamental para o desenvolvimento da cinematografia japonesa, e explica que:

O *Benshi* não apenas dava voz aos vários personagens, mas explicava a trama narrativa das histórias antes da projeção, descrevia em detalhes as particularidades dos países estrangeiros, angariava as simpatias do público em relação a um determinado assunto e até mesmo explicava as técnicas cinematográficas utilizadas e o funcionamento do projetor. (NOVIELLI, 2007, p. 20)

⁸⁰ Artigo escrito no site *About Japan: A Teacher's Resource* da *Japan Society* (Nova York?) <http://aboutjapan.japansociety.org/a_brief_history_of_benshi#sthash.ld5C80Y7.dpbs>

⁸¹ Japanese "silent movies" were never silent. From the very first showing of motion pictures in Japan in 1896 until the end of the silent era in 1939, a person, or a group of people, always supplied a verbal component to the motion picture show. The most widely accepted Japanese word for this "narrator" is *benshi*, although the term changed over time.

Nesse ponto, Dym (2000, p. 509) completa dizendo que “o principal trabalho do *Benshi* era ajudar os espectadores a entender a ação na tela. Ele fazia isso através da explicação do filme e da performance dos diálogos, interpretando um amplo espectro de vozes que iam desde jovens donzelas, até homens de vozes graves e profundas.”⁸² Além disso o *Benshi* tinha uma função como educador cultural, da qual Dym (2000, p. 529-530) explica:

Todos os primeiros filmes exibidos no Japão foram feitos no Ocidente e geralmente retratavam um aspecto da vida cotidiana, como trabalhadores saindo de uma fábrica, um prédio em chamas, homens lutando ou pessoas andando pelas ruas da cidade. Como os espectadores japoneses não entendiam muitos detalhes sobre a cultura, as tradições, os hábitos, os costumes e a história ocidental, o *Benshi* assumiu o papel de educador sociais.⁸³

A narração vocal usada pelo *Benshi* era chamada de *setsumei* (説明) e pode ser literalmente traduzida como descrição. Além disso, esta palavra está diretamente relacionado com ação de explicar, expor ou descrever uma ideia ou conceito, do qual provem o verbo *setsumeisuru* (説明する). Essa narração tinha o objetivo de guiar o espectador tanto com explicação como com atuações, o que fazia de uma sessão de cinema um verdadeiro espetáculo (DYM, 2008).

Nesse sentido, podemos dizer que o *Benshi* conduzia explicações sobre o que era o filme, antes, durante ou depois do show. Assim, o formato básico para a performance do *Benshi* se dividia em *maesetsu* (前説)⁸⁴, responsável pela introdução explicativa ao conteúdo do filme antes de sua exibição, e o *nakasetsu* (中説), que era a narração durante o filme (BITHER; YANG, 2011-2012). Segundo informações reunidas por Sarah Bither e Melissa Yang:

⁸² The benshi's primary job was to help the spectators understand the action on the screen. He did this with both explanatory narration and dialogue delivered in the mimetic voices of a wide spectrum of characters ranging from young high-pitched maidens to deep, husky brutes.

⁸³ All early films shown in Japan were made in the West and usually depicted an aspect of everyday life, such as workers leaving a factory, a building on fire, men wrestling, or people walking down a city street. Since there were many particulars about Western customs, manners, history, traditions, and culture that Japanese spectators did not understand, benshi took on the role of social educators.

⁸⁴ Traduzido literalmente como "prefácio".

O *maesetsu* proporciona ao *Benshi* a oportunidade para demonstrar suas habilidades oratórias. Uma vez que os teatros não eram escuros durante o *maesetsu*, as performances eram tanto aditivas como visuais”. Nesse contexto o *Benshi* utilizava recursos como fantasias e a atuação corporal, dando ao *maesetsu* uma atmosfera solta e confortável.⁸⁵

Em relação a evolução da técnica do *setsumei*, Dym (2008) destaca que durante as décadas iniciais do cinema no Japão, o *Benshi* normalmente aparecia apenas no início das sessões de cinema, dando explicações sobre o conteúdo dos filmes a serem exibidos (*maesetsu*). “Como a maioria dos filmes eram estrangeiros, o *Benshi* passava a maioria do tempo explicando os costumes e lugares ocidentais contidos no filme. À medida que os filmes se tornaram mais narrativos, o *Benshi* começou a resumir enredos e personagens em seus comentários introdutórios”⁸⁶. Com o passar dos anos, à medida que os filmes se tornaram mais narrativos e com maiores durações, a arte narrativa do *setsumei* passou por um longo período de experimentação. Nesse momento, vemos o desenvolvimento do *nakasetsu* e das técnicas de vocais para interpretação dos personagens. Além disso, temos experimentações na forma narrativa dos filmes estrangeiros, que passou a inserir elementos narrativos usados apenas para os filmes japoneses. Nesse contexto Dym (2008) explica:

Para filmes estrangeiros, um *Benshi* envolvia o público explicando o que estava acontecendo na tela. Para os filmes japoneses, surgiu um estilo de performance conhecido como *kowairo setsumei* (coloração de voz). *Kowairo setsumei* envolvia vários artistas, geralmente de quatro a seis, que posicionados fora da vista da platéia, acrescentavam diálogos em vozes miméticas aos personagens na tela. A ilusão criada por uma performance de *kowairo setsumei* foi a de um filme dublado. Os filmes estrangeiros tendiam a ser considerados mais sérios, e como consequência, o *Benshi* que atuava para filmes estrangeiros tendia a ser visto como mais intelectual do que o *Benshi* que performava o mimético *kowairo setsumei*. Embora houvesse uma divisão no estilo de *setsumei*, as duas técnicas se influenciavam constantemente. Em

85 "The *maesetsu* provided the *benshi* with the best opportunity to demonstrate his oratorical skills. Since the playhouses were not dark during the *maesetsu*, performances were both auditory and visual. *Benshi* used costumes and body acting, giving the *maesetsu* a loose, comfortable atmosphere."

86 Since most of the motion pictures were foreign imports, *benshi* primarily spent their time explaining Western exotica, customs, and places contained in the film. As movies became more narrative, *benshi* began summarizing film plots and characters in their introductory remarks.

particular, o *Benshi* que interpretava o estilo solo dos filmes estrangeiros começou a incorporar vozes de personagens miméticos em suas narrações.⁸⁷

A arte do *setsumei* não foi algo único do cinema mudo, pois esse tipo de narração foi muito comum nas artes dramática clássicas japonesas, sendo as práticas desenvolvidas pelo *Benshi* decorrentes dessas técnicas ancestrais. Um dos mais antigos tipos de apresentação é o *etoki* (絵解き), que originado nas práticas budistas, “exibia imagens ou mandalas ilustrando uma doutrina ou um conto histórico para uma audiência e então expunha a doutrina ou eventos retratados, apontando para a imagem para reforçar visualmente o que estava dizendo” (DYM, 2000, p. 517). Nesse contexto, “alguns artistas improvisaram, enquanto outros trabalharam a partir de um texto memorizado ou de um livro” (Ibidem)⁸⁸. Além disso, era comum o acompanhamento musical “para criar uma experiência audiovisual total” (RUCH *apud* DYM, 2000)⁸⁹.

Mais diretamente relaciona a técnica do *setsumei*, temos exemplos das técnicas do teatro *kabuki*, *nô*, e especialmente o teatro de bonecas *bunraku* (DYM, 2000, p. 518). Nesse contexto, tanto o *kabuki* com o *nagauta*, quanto o *bunraku* com *jôruri*, apresentavam “uma forma de acompanhamento musical que consiste em narradores e músicos que se sentam em plataformas ao lado do palco, intercalando explicação e encenação vocal da peça.”⁹⁰ (ANDERSON; RICHIE, 1982, p. 23). Além disso Dym (2000, p. 518) ressalta que a grande diferença entre essas artes dramáticas está na forma como é dividido a função dos cantores e do narrador. “Geralmente nos teatros *kabuki* e *nô*, os personagens e os cantores compartilham

87 For foreign films, a solo benshi engaged the audience by explaining what was transpiring on screen. For Japanese films, a performance style known as *kowairo setsumei* (voice coloring) emerged. *Kowairo setsumei* entailed a number of performers, usually from four to six, positioned out of sight on the wings of the stage, adding dialogue in mimetic voices to the characters on screen. The illusion created by a *kowairo setsumei* performance was that of a dubbed film. Foreign films tended to be regarded as more high-brow and, as a consequence, foreign film benshi and their elucidating *setsumei* tended to be viewed as more intellectual than the benshi who provided mimetic dubbed *kowairo setsumei*. Although there was a split in *setsumei*, the two branches constantly influenced one another. In particular, the benshi who performed the solo style of foreign film *setsumei* began incorporating mimetic character voices into their narration.

88 In *etoki*, a priest or nun would typically display pictures or mandala illustrating a religious doctrine or historical tale to an audience and then expound upon the doctrine or events depicted, pointing at the picture to reinforce visually what he or she was saying. Some performers improvised, while others worked from a memorized text or read from a book.

89 Barbara Ruch. "Medieval Jongleurs and the Making of a National Literature." In *Japan in the Muromachi Age*, ed. John Whitney Hall and Toyoda Takeshi. University of California Press, 1977. (Ruch 1977, p. 288.)

90 a form of musical accompaniment or commentary consisting of reciter and musicians who sit upon platforms at the side of the stage, explaining, interpolating, and vocally acting out the play"

o refrão vocal, enquanto no *bunraku* todas as vozes são performadas pelos cantores *jôuri*”⁹¹, e podemos atribuir essa diferença pelo seu contexto de origem:

Algumas das razões para essa estrutura estão nas origens dessa forma teatral específica. O *bunraku*, por exemplo, surgiu no século XVII a partir da mistura de duas formas de arte independentes: teatro de bonecos e narração de *jôuri*. Os textos de *Jôuri* se tornaram a base de muitas peças de *bunraku* e figuram significativamente naquelas peças de *kabuki* adaptadas de *bunraku*.⁹²

Além dessas influências, vale mencionar ainda que existe um antecessor mais direto do *Benshi*, que foram os narradores do *Utsushi-e* (写し絵), que foi chamado de *Gentô* (幻燈) depois que o Japão abriu suas fronteiras no período Meiji (KUSAHARA, 1999-2009, p. 2). Conhecido como o espetáculo das lanternas mágicas, essa arte foi uma forma popular de entretenimento em todo o Japão no final do período Tokugawa e no início do Meiji (DYM, 2000, p. 518). Segundo a professora da Universidade de Waseda, Machiko Kusahara (1999-2009, p. 1), o “*Utsushi-e*, que também foi chamado *Nishiki-kage-e* na região de Kansai (que inclui Kyoto e Osaka), foi o entretenimento visual de maior tecnologia da época.”. Essa tecnologia foi importada da Holanda⁹³ e se transformou em um espetáculo audiovisual original do Japão, que pode ser comparado a uma outra forma de entretenimento popular europeia que estreou no final do século XVIII, conhecida como *Phantasmagoria*⁹⁴ (GUNNING, 2004). Sobre a arte do *Gentô*, Dym (2000, p. 518) explica:

Os holandeses introduziram lanternas mágicas no Japão na década de 1770, aproximadamente cem anos depois que surgiram na Europa. Nos anos seguintes, o *gentô* evoluiu para uma forma teatral de apresentação na qual um

91 The characters themselves and the chanter(s) usually share the vocal burden in kabuki and nô, while in bunraku the voices for everyone in the drama are provided by the *Jôuri* chanter(s).

92 Some of the reasons for this structure lie in the origins of the particular theatrical form. Bunraku, for example, emerged in the seventeenth century from the mixing of two independent art forms: puppetry and *jôuri* storytelling. *Jôuri* texts became the basis for many bunraku plays and figure significantly in those kabuki plays adapted from bunraku.

93 A Holanda e a China eram os únicos países que mantinha comércio com o Japão durante o período Tokugawa.

94 Segundo Tom Gunning “A name invented for an exhibition of optical illusions produced chiefly by means of the magic lantern, first exhibited in London in 1802.” (2004). Para mais informações consultar a obra de referência: Gunning, Tom. “Phantasmagoria and the Manufacturing of Illusions and Wonder: Towards a Cultural Optics of the Cinematic Apparatus,” in *The Cinema, A New Technology for the 20th Century*, eds. Andre Gaudreault, Catherine Russell and Pierre Veronneau (Editions Payot Lausanne, 2004).

ou mais projetionistas manipularam de um a dez projetores. Vários projetores transmitiam imagens panorâmicas fixas na tela durante todo o show, enquanto os operadores manipulam outros projetores para dar aos personagens uma sensação de movimento. Uma narrativa oral, fornecida por um dos projetionistas ou por um narrador separado, que frequentemente era acompanhado por um *shamisen*, traziam ainda mais vida aos slides. As propagandas de projetores e a exibição do *gentô* continuaram a aparecer até 1916, quase vinte anos após a introdução de filmes no Japão, atestando a popularidade contínua dessa forma de entretenimento.⁹⁵

Segundo Kusahara (1999-2009, p. 2), Kameya Toraku foi o primeiro fabricante, negociante e showman de lanternas mágicas, que além de sua habilidade em desenho e pintura, dominou a habilidade de contar histórias cômicas. Com a união de seus talentos, foi criado uma nova forma de entretenimento, o *Utsushi-e*. Sua primeira apresentação ocorreu em 1803 e foi muito bem recebida pela população da cidade de Edo. Seu espetáculo fundia a tradição de contar histórias, imagens em movimento e música, algo inédito para a época (Ibidem).

Boa parte do repertório do *Utsushi-e* provinha de adaptações de títulos de outros entretenimentos populares teatrais da época, como *kabuki*, *bunraku*, *rakugo*⁹⁶ e *sekkyô-bushi*⁹⁷. Além disso, eram comum a narração de contos locais ou adaptações de danças locais exibidas na tela, principalmente nos casos de shows itinerantes. O programa costumava mesclar peças teatrais e algumas peças curtas para mostrar diversos truques por apresentação. (KUSAHARA, 1999-2009, p. 2)

Essa foi a primeira forma de arte japonesa da qual se juntou a técnica de projeção de imagens em movimento, o acompanhamento musical e a tradição narrativa do canto vinda do

⁹⁵ The Dutch introduced magic lanterns into Japan in the 1770s, roughly one hundred years after they emerged in Europe. Over the ensuing years, *gentô* evolved into a theatrical form of presentation in which one or more projectionists manipulated from one to ten projectors. Several projectors might cast fixed scenic images onto the screen throughout the show, while the operator(s) manipulated others to give characters portrayed on the slides a sense of movement reminiscent of live performers. An oral narrative, provided by either one of the projectionists or a separate narrator, and frequently accompanied by a *shamisen*, further infused the slides with life. Advertisements for *gentô* projectors and slides continued to appear as late as 1916, nearly twenty years after the introduction of motion pictures into Japan, attesting to the continued popularity of this form of entertainment.

⁹⁶ Comédia representada por um só narrador que apesar de utilizarem poucos recursos visuais, contam histórias e desenvolvem diálogos entre personagens, contando apenas sua atuação. Esse tipo arte é apreciado até os dias de hoje e são muito populares no Japão.

⁹⁷ Tipo de narrativa religiosa acompanhada por música de *shamisen* e realizada com fantoches que floresceram no século XVI e início do século XVII. (Goff, 2001, p. 272) em: A Kabuki Reader: History and Performance Por Samuel L. Leiter)

kabuki e do *bunraku*. Dessa mesma cultura criada com o *Utsushi-e* que tanto encantou o público japonês, veio a apreciação pelo cinema, que seria o responsável pelo desaparecimento do espetáculo das lanternas mágicas na era Meiji. Nesse sentido, Kusahara (1999-2009, p. 7) comenta que “é compreensível que o *Utsushi-e* tenha sido substituído pelo novo entretenimento visual, uma vez que as pessoas da época eram atraídas principalmente pela magia das imagens em movimento.”⁹⁸

Em relação ao acompanhamento musical do *Benshi*, essa pode ser dividida em três práticas mais comuns: (1) O uso da música tradicional japonesa, proveniente da prática dos teatros clássicos; (2) O uso da música ocidental, que costumavam ser derivadas da música de bandas marciais; e (3) o uso de um estilo musical misto, onde já era possível encontrar características do hibridismo entre a música tradicional japonesa e as práticas da música ocidental.

Como já mencionado, um dos primeiros cinemas produzidos no Japão eram gravações de peças teatrais onde se tinha câmera fixa na visão do espectador. O pesquisador de cinema Joseph. L. Anderson explica que antes de 1920, esses filmes produzidos diretamente das peças do teatro *shimpa* e *kabuki* não usavam a narração do *Benshi*. Nesse caso, era performada uma espécie de dublagem ao vivo executada por um grupo de atores e músicos que trabalhavam escondidos atrás ou ao lado da tela (ANDERSON, 1982, p. 440). Hosokawa (2014, p. 291) explica que esse foi o primeiro tipo de acompanhamento sonoro para as produções no Japão e exemplifica:

Em 1899, foi realizada a primeira tentativa conhecida de sincronidade sonora. Foi no teatro Kabukiza em Tóquio, onde foram exibidos os primeiros filmes de cinegrafistas japoneses. Estes incluíam filmes de dança de gueixas, "acompanhados" por um grupo misto de tocadores de shamisen e cantores, sendo ao todo dezesseis músicos. O show começou com as imagens das áreas comerciais de Tóquio, seguidas pelas de danças filmadas em Tóquio e Kyoto. O líder de banda Kineya Rokuzaemon décimo sexto, um nagauta (gênero de música narrativa acompanhada por shamisen) afiliado a Kabukiza, viu um

⁹⁸ It is understandable that *Utsushi-e* was replaced by the new visual entertainment, since people at that time were attracted by *Utsushi-e* mainly for the magic of moving images.

filme feito em Kyoto com antecedência e escolheu uma peça que julgava adequada para a imagem.⁹⁹

Hosokawa ainda comenta que uma outra prática comum da época eram os filmes de *sumo* de 1900, que podem ser comparados aos filmes de boxe no ocidente que ocorriam em torno do mesmo período. Como explica o musicólogo, nesses filmes temos outro exemplo de dublagem ao vivo: “Era utilizado um *taiko* para o anúncio do evento e as imitações do explicador das chamadas dos lutadores foram seguidas pela voz gravada de um árbitro (*gyoji*) tocado no fonógrafo enquanto as imagens da luta livre eram projetadas.”¹⁰⁰ (HOSOKAWA, 2014, p. 292).

Como também já vimos, boa parte da técnica narrativa usado pelo *Benshi* veio das artes dramáticas clássicas, da mesma forma que a música que acompanhavam essas performances foram incorporadas ao fundo musical no momento do *setsumei*. Em entrevista¹⁰¹, Midori Sawato que atua como *Benshi* e representa o grupo dos poucos narradores de filmes mudos ativos no Japão, comenta sobre alguns aspectos das artes tradicionais na narração no período inicial do cinema mudo:

O estilo de falar do *Benshi* também pode incluir aspectos de *kabuki*, *gidayu* e narração de histórias (*kodan*), por isso também contém uma variedade de elementos tradicionais japoneses. No período inicial do cinema japonês, havia muitos filmes que retratavam o palco *kabuki* como estão, ou apenas filmaram uma peça de teatro. Estes foram chamados de filmes de *jissha* ["fiel à vida"]. Histórias de heróis como *Minamoto no Yoshitsune* que foram apresentados como peças de *kabuki*, ou *Shibukawa Bangoro* - foram filmados como são. Portanto, essa influência existia e, embora os *Benshi* não apenas os copiassem,

⁹⁹ In 1899 the earliest known attempt at sound synchronicity was made. It took place at the Kabukiza theater, Tokyo, where the first films by Japanese cameramen were exhibited. these included films of geisha dancing “accompanied” by a sixteen-piece group of shamisen performers and singers. The show began with the images of Tokyo commercial areas followed by those of dancing, filmed in Tokyo and Kyoto. The bandleader Kineya Rokuzaemon the Sixteenth, a nagauta (shamisen-accompanied narrative song genre) master and affiliated with Kabukiza, viewed a film made in Kyoto in advance and chose a piece that he believed adequate for the image.

¹⁰⁰ A real taiko was deployed for the announcement of the event and the explainer’s imitations of the calls of wrestlers was followed by the recorded voice of a referee (*gyoji*) played on phonograph while the images of wrestling were projected

¹⁰¹ Entrevista concedida a Jasper Sharp e Michael Arnold que pode ser encontrada no site:

<<http://www.midnighteye.com/features/forgotten-fragments-an-introduction-to-japanese-silent-cinema/>>

eles tomavam emprestado e misturaram esses elementos dentro de si para criar seus próprios estilos de atuação¹⁰²(SAWAKO, 2002)

Assim, podemos dizer que os estilos vocais *Benshi* originaram-se de uma vasta gama de tradições de contadores de histórias do Japão¹⁰³. Anderson explica que uma das principais influências para o desenvolvimento das técnicas do *Benshi*, foi o estilo *kodan* mencionado por Sawako. Encontradas principalmente no *rakugo* e *naniwa-bushi*, esse estilo se caracteriza mais como uma declamação do que uma narração em voz cantada (ANDERSON, 1982, p. 440). Sobre um dos aspectos sonoros do acompanhamento musical herdado do teatro *kabuki*, são os efeitos sonoros criados pelos instrumentos musicais, do qual Hosokawa (2014, p. 293-294) explica:

As tradições teatrais vernaculares não tiveram "efeitos sonoros" como os desenvolvidos na Europa. No *kabuki*, a forma teatral mais popular da era Meiji, tem um grupo de instrumentistas (principalmente músicos de shamisen) e percussionistas atrás da cortina (em uma câmara chamada *geza*), que são responsáveis pela criação da sonoplastia (Às vezes, são até visíveis dos assentos da platéia.). O som do *geza* é altamente codificado para representar coisas como a estação, o local, o clima, assim como o estado mental dos

102 The benshi style of talking can also include aspects of kabuki, gidayu and storytelling (kodan), so it does contain a variety of traditional Japanese elements as well. In the early period of Japanese film there were many movies that depicted the kabuki stage as is, or just filmed a play performance. These were called jishsha ["true to life"] film. Stories of heroes like Minamoto no Yoshitsune that were performed as a kabuki plays, or Shibukawa Bangoro - these were filmed as is. So that influence did exist, and while the benshi didn't just copy that, they did borrow and mix such elements within themselves in order to create their own performance styles

103 Apesar de não se mencionar explicitamente sobre a música que acompanhava a narração, é possível inferir com esse contexto que a música de fundo tinha elementos da música dos mesmos teatros clássicos já citados. O grupo de músicos que fornecem acompanhamento musical para o teatro japonês é conhecido como hayashi (囃子), que tinham formações variadas de acordo com o tipo de teatro. O teatro Nô consiste em música vocal (yôkyoku e também chamado de utai) feito pelos atores ou por um coro uníssono (jūtai) e um conjunto instrumental, composto pela flauta no-kan e por um diverso grupo de percussão, da qual se tinha o ko-tsuzumi, um pequeno tambor de corda em forma de ampulheta, ô-tsuzumi com as mesmas características do anterior e de maior proporção, além de uma variedade de taikos. No teatro Kabuki a instrumentação básica se deriva da mesma do teatro Nô, com a adição do Shamisen, de outras flautas como a Shinobue e o Shakuhachi, além do acréscimo de mais instrumentos percussão como Hyoshigi, Dora, Atari-gane Chyappa entre outros. Já para os espetáculos de menor porte como o Bunraku, Rakugo e Naniwa-bushi, entre outros o mais comum era apenas o acompanhamento de shamisen e shinobue às vezes alguma percussão. (MALM, 1983). O tópico das características da música tradicional japonesa será elaborado mais profundamente no segundo capítulo, onde mais detalhes sobre os instrumentos e as características musicais dos estilos musicais mencionados acima serão descritos

personagens. Esse tipo de codificação está longe de ser realista: por exemplo, no *kabuki*, uma tempestade é representada por um certo padrão nos tambores (*taiko*) e um par de chocalhos de madeira [*hyôshigi*], que, no entanto, na natureza, isso não se assemelha ao som natural de uma tempestade. Uma cena de luta com espadas é acompanhada não por ruído metálico, mas pelos chocalhos de madeira que soam padrões assíncronos aos movimentos de balé dos atores, que nunca se tocam fisicamente. Os efeitos sonoros realistas foram desenvolvidos pela primeira vez no movimento “novo teatro” (*shingeki*), inspirado no impacto do teatro moderno europeu. No entanto, eles raramente entraram no cinema do cinema mudo.¹⁰⁴

No entanto esse tipo de prática era bastante características ao teatro *kabuki* e seu uso ficou limitado aos filmes de época, gênero conhecido como *Jidaigeki*, desaparecendo rapidamente do cinema. Hosokawa (Ibidem) comenta que as práticas relacionadas ao teatro clássico foram a porta de entrada para o som no cinema, e explica que:

O uso de efeitos sonoros e vozes atrás da tela foram sem dúvida os primeiros dispositivos a dar um efeito e realista à imagem em movimento. No entanto, tiveram vida curta, não apenas por problemas orçamentários, mas também pelo estabelecimento de um novo modo de realismo na percepção do público cinematográfico, diferente do teatro. Em vez de simular o sistema de sentido teatral (ouvir as vozes dos atores e efeitos sonoros codificados ou "reais"), a exibição de filmes começou a implantar um explicador e uma banda musical de instrumentos ocidentais (adicionando instrumentos de

¹⁰⁴ Vernacular theater traditions had no such “sound e effects” as those developed in Europe. Kabuki, the most popular theatrical form in Meiji, has a group of instrumentalists (principally shamisen players) and percussionists behind the curtain (in a chamber called *geza*), who are in charge of the basic sound design. (Sometimes they are visible from the audience seats.) The *geza* sound is highly codified to represent things such as the season, the place, the weather, and the mental state of characters. is sort of codi cation is far from realism: for example, in *kabuki* a storm is represented by a certain pattern of *taiko* drums and a pair of wooden clappers, but aurally this does not resemble the natural sound of a storm. A sword fighting scene is accompanied not by metallic noise, but by the wooden clappers sounding patterns that are asynchronous to the ballet-like movements of the actors, who never physically touch one another. Realistic sound where first developed in the “new theater” (*shingeki*) movement inspired by the impact of European modern theater. Yet they rarely entered the silent film cinema.

conjuntos *kabuki* para filmes nacionais) como um formato padrão em torno de década de 1910.¹⁰⁵

Nesse sentido, no que diz respeito a presença da música ocidental nas performances do cinema mudo, Hosokawa salienta que as banda militares com seus naipes de metais e fanfarra, eram um símbolo sonoro da civilização ocidental e foram amplamente utilizadas tanto na publicidade quanto como fundo musical dos filmes. Um dos motivos para o uso dessas bandas segundo Hosokawa, era que o som das bandas de metal além de chamar a atenção dos transeuntes, criavam uma atmosfera excitante dentro do teatro. Ademais, o musicólogo comenta que “na virada do século, tanto o cinema quanto a banda de metais representavam a ‘civilização avançada’ vinda do ocidente, sendo eles demonstrando grande afinidade. A escolha de uma banda de metais para som de fundo foi quase natural.”¹⁰⁶ (Hosokawa, 2014, p. 290).

Essa prática musical era comum nos primeiros anos do cinema mudo e o grupos de músicos que a executavam essa música ficou conhecido como *Jinta band* (ジンタ バンド), que pode ser definida como uma espécie de banda marcial informal. Como mencionado anteriormente, esse estilo musical foi o primeiro a se estabelecer no Japão, e segundo o musicólogo David G. Hebert (2011, p. 34), “durante as décadas de 1880 e 1890, muitas empresas privadas pediam que bandas militares apresentassem em cerimônias e bailes, pois eram os únicos grupos do Japão capazes de tocar música ocidental”¹⁰⁷. Hosakawa (2014, p. 290) acrescenta que:

A banda de metais, estabelecida no Japão na década de 1860, era um símbolo sonoro e visual da civilização ocidental que gradualmente penetrou na vida civil da sociedade de elite. Desde o início da década de 1880, os músicos de banda militar aposentados organizaram bandas civis para atender à crescente demanda do setor comercial - circos, hotéis, eventos esportivos, festas de

¹⁰⁵ The use of sound effects and voices behind the screen were doubtless the first devices to give a realistic effect to the moving image. However, they were short lived, not only because of budgetary problems but also due to the establishment of a new mode of realism in the perception of film audiences, which was different from that of the theater. Instead of simulating the theatrical sense system (hearing actor’s voices and codified or “real” sound effects), film exhibition began to deploy an explainer and a musical band of Western instruments (adding instruments of kabuki ensembles for domestic films) as a standard format around the 1910s.

¹⁰⁶ Since both the film and the brass band represented Western “advanced civilization” at the turn of the century, they had close affinity. The choice of a brass band for background sound was almost a natural one

¹⁰⁷ During the 1880s and 1890s, many private companies asked military bands to perform for official ceremonies and dances because they were the only ensembles in Japan capable of playing western music.

dança e outros eventos e reuniões modernas importados do ocidente. A Guerra Sino-Japonesa (1894–1895) encorajou ainda mais a difusão de sons de cornetas e tambores na vida dos cidadãos. As bandas eram geralmente empregadas por agências de publicidade embrionárias responsáveis pela decoração e aluguel de equipamentos para eventos públicos, como estruturas temporárias, iluminação elétrica, uniformes, bandeiras nacionais, fogos de artifício e mesas e cadeiras no estilo ocidental.¹⁰⁸

Para Hebert (2011, p. 34), no decorrer da década de 1890 essa situação já era diferente, pois era possível encontrar vários modelos de bandas comunitárias baseadas em adaptações das bandas militares introduzida pelos europeus alguns anos atrás. “Entre elas estavam a *Jinta* (banda informal de rua) e *Shonen Ongakutai* (banda juvenil), que influenciaram outros tipos de bandas que mais tarde seriam adotadas nas escolas japonesas”¹⁰⁹. Sobre a ascensão dessas bandas comunitárias de rua, Hebert (Ibidem) ainda comenta que:

Na virada do século XX, um tipo de banda única no Japão conhecida como " *jinta* " estava se tornando popular. Em 1910, acredita-se que o Japão tivesse cerca de 150 bandas de *jinta*, que eram muito informais, móveis e dispunham de um pequeno conjunto de instrumentos de sopro e percussão, que geralmente tocavam versões muito simples de algumas músicas, tipicamente embelezadas por um pouco de improvisação.¹¹⁰

Em relação a formação das bandas *Jinta*, Hosokawa comenta que eram bem simples contando com “dois percussionistas nas fanfarras, alguns músicos em aerofones mais agudos, como trompetes ou clarinetes tocando uma melodia em uníssono, e alguns músicos adicionais

¹⁰⁸ The brass band, established in Japan in the 1860s, was a sonic and visual symbol for Western civilization that gradually penetrated civilian life from elite society. From the early 1880s, the retired military band men organized civil bands to comply with increasing demand from the commercial sector—circuses, hotels, sports events, dance parties, and other modern, “Western-import” spaces and gatherings. The Sino-Japanese War (1894–1895) further encouraged the diffusion of bugle and drum sounds in commoners’ lives. The bands were usually employed by embryonic publicity agencies that were responsible for the decorations and rental equipment of public events, such as temporary structures, electrical illumination, uniforms, national flags, fireworks, and Western-style tables and chairs.

¹⁰⁹ Among these are the *jinta* (informal street band) and *shonen ongakutai* (youth band), which would influence the kinds of bands later to be adopted into Japanese schools.

¹¹⁰ At the turn of the twentieth century, a kind of band unique to Japan known as “*jinta*” was becoming popular. By 1910, it is believed that Japan had around 150 *jinta* bands, which were very informal, mobile, and small ensembles of wind and percussion instruments that usually played very simple versions of only a few songs, typically embellished by a modicum of improvisation.

em instrumentos mais graves, como geralmente sax tenor, trombone, clarone, tuba e a trompa, executando a harmonia de fundo (referido como *nokori*)”¹¹¹ (HOSOKAWA *Apud* HEBERT, 2011, p. 34-35). Hebert (2011, p. 34-35) ainda especifica que:

Os instrumentos melódicos de tom mais agudo geralmente forneciam leve ornamentação e variação nas melodias, um pouco como o jazz de Nova Orleans, mas com ritmos muito mais simples e noções elementares de harmonia. De acordo com Horiuchi (citado por Hosokawa), quando bons tocadores ofereciam esse tipo de ornamentação, a música *jinta* tinha “uma expressão realmente emocionante”.¹¹²

Nesse contexto, Dym comenta que quando os empresários Araki Waichi e Arai Saburô adquiriram o Vitascope de Edison, eles contrataram Akita Ryakichi, dona da agência de publicidade Hiromeya, para divulgar seus shows. Segundo Dym (2000, p. 515), “Akita promoveu a Vitascope contratando uma banda de *jinta* para viajar em um barco ao longo do canal que ficava entre a companhia Arai e o teatro em que o Vitascope estava sendo exibido”¹¹³. Isso mostra que esse tipo de publicidade era usado com frequência durante a era Meiji e acrescenta que “a banda contratada por Akita também fornecia o fundo musical para os filmes” (Ibidem).

A partir de 1910 podemos relatar um outro aspecto da música ocidental nas práticas do cinema mudo: O uso de coleções de partituras para acompanhar determinadas cenas de um filme. Segundo Hosokawa (2014, p. 296), essa era uma prática comum no ocidente e chegou ao Japão através de revistas importadas. Nakano Jiro era um leitor atento de revistas americanas e publicou de 1916 a 2017 uma série de artigos na revista Kinema Rekodo (o primeiro periódico sobre cinema publicada no Japão) falando sobre a importância de combinar a música com a narrativa, além de tecer críticas sobre o sucesso e fracasso do uso da música em cada um dos filmes assistido. Além disso, Hosokawa ressalta que Jiro citava

¹¹¹ Two drummers that also played triangle and tambourine, a few musicians on higher-pitched horns such as trumpets or clarinets that played a unison melody, and a few additional players on instruments such as low brass, for example, who took the softer role of background harmony (referred to as “*nokori*”).

¹¹² The higher-pitched melodic instruments often provided slight ornamentation and variation on the melodies, a bit like early New Orleans jazz but with much simpler rhythms and elementary notions of harmony. According to Horiuchi (cited by Hosokawa), when good players offered this kind of ornamentation, *jinta* music had “really stirring expression.”

¹¹³ Akita promoted the Vitascope by hiring a *jinta* ジンタ band to travel in a boat along the canal that ran between the Arai company and the theater at which the Vitascope was being exhibited.

uma lista de músicas correspondentes a cenas (cue sheets, como conhecidas no ocidente) de revistas importadas, na expectativa de que os líderes das bandas a lessem.

Um fato curioso sobre a publicação de lista de música para o cinema, foi o início da produção de materiais para os dramas de épocas (*jidaigeki*) na década de 1920, onde músicas do repertório clássico passaram a ter ressignificados no cinema. Hosokawa (2014, p. 298) comenta que “a publicação de livros de partituras com sugestão de repertório para *jidaigeki*, foi estimulada por essa nova tendência no mundo editorial, marcando um aspecto da indústria musical sofisticada da época”¹¹⁴, e exemplifica:

Muitas das peças selecionadas foram consideradas adequadas para as cenas de combates de espadas (*chanbara*). Por exemplo, “*Dojoji*” (uma peça *nagauta* famosa por sua trágica lenda romântica) é descrita como sendo bom para “cenas nas quais a luta é gradualmente escalada e finalmente se torna uma situação de guerra.” “*Ukina*” (escândalo), por outro lado, é apropriado para “cenas de luta à noite” e deve ser tocado “com [uma sensação de] terror”. Outras peças para a luta de espadas incluem “*Hayazen Zukushi*” (bom para “cenas de luta com um toque cômico”) e “*Hitotsugane*” (para “cenas de uma grande luta de um número muito pequeno de pessoas”). Como as cenas de luta são geralmente o clímax dos filmes *jidaigeki* e a música deve intensificar a tensão, elas são classificadas mais minuciosamente do que outros tipos de cena.¹¹⁵ (Ibidem)

Assim, essas músicas que já eram consagradas no *kabuki* ou em outros teatros, passaram a ser reaproveitadas no cinema, trazendo os mesmos significados e sentimentos das peças originais, como por exemplo a música chamada “*Genroku Hanami Odori*”¹¹⁶, que foi uma melodia padrão para cenas de luxuriantes festas de cerejeiras, tanto no *kabuki* quanto no cinema. (Ibidem).

¹¹⁴ The publication of cue sheet books for *jidaigeki*, stimulated by this new trend in the publishing world, was one aspect of the upscaled music industry

¹¹⁵ Many of the pieces selected were regarded as fitting for the *squash back* (*chanbara*) scenes. For instance, “*Dojoji*” (the temple famous for its tragic romantic legend; a *nagauta* piece) is described as being good for “scenes in which the fight is gradually escalated and finally becomes a war-like situation.” “*Ukina*” (flirting gossip), by contrast, is appropriate for “scenes of fighting at night” and should be played “with [a sense of] terror.” Other pieces for the sword fight include “*Hayazen Zukushi*” (warning bells; which was good for “scenes of fighting with a comical touch”) and “*Hitotsugane*” (one bell; for “scenes of a big fight by a very small number of people”). Because the fight scenes are usually the climax of *jidaigeki* films and the music was expected to intensify the tension, they are classified more minutely than other types of scene.

¹¹⁶ uma dança para apreciar as cerejeiras proveniente da Era Genroku do final do século XVII

Dessa forma, podemos concluir que ambos os repertórios ocidentais como tradicionais japoneses eram usados dentro das trilhas sonoras do cinema mudo. Podemos destacar dessa prática, o nascimento do hibridismo musical na música do cinema mudo. Segundo Novielli (2007, p. 20), nas sessões do cinema mudo era comum o *Benshi* ser “acompanhado por uma orquestra composta tanto por instrumentos orientais como ocidentais”. Essa prática mista tinha origem tanto no contexto musical da época, quanto na intenção de chamar a atenção dos espectadores, pois ao mesmo tempo que havia a identificação e o acolhimento da música tradicional, tinha a curiosidade estimulada pela música nova. O principal uso dessa formação híbrida foi nas produções dos filmes no gênero *Jidaigeki*, da qual Hosokawa (2014, p. 297) explica:

Enquanto a música ocidental era tocada no cinema ocidental, outro tipo de música foi inventado para filmes *jidaigeki* (“dramas de época” ambientados no período Edo, geralmente apresentando lutas de espadas). Era um conjunto de instrumentos ocidentais, shamisen e vários tipos de percussão (entre eles pequenos tambores de *taiko* e *kane*, uma espécie de sino em forma de prato) usados no teatro *kabuki*. Geralmente chamado de *wayo gasso* (literalmente “um conjunto japonês e ocidental”), esse grupo se espalhou rapidamente no início da década de 1910. O tamanho e a instrumentação específica diferiram caso a caso, mas o objetivo desse conjunto era ser o mais flexível possível para atender às demandas de diferentes gêneros e teatros.¹¹⁷

No entanto, Hosokawa (2014, p. 297) acrescenta que apesar dessa instrumentação híbrida ser uma novidade na época, ela não durou por muito tempo na era do cinema mudo. Um dos motivos era que “a conotação cultural de instrumentos ocidentais era incompatível com a imagem vulgar do *shamisen*, pois era associado aos distritos da luz vermelha e suas canções obscenas”¹¹⁸. Além disso, na era Meiji os instrumentos tradicionais passaram a representar o som não civilizado do antigo Japão. Um segundo fator que contribuiu para seu

¹¹⁷ While Western music was played for Western cinema, another type of music was invented for *jidaigeki* films (“period dramas” set in the Edo Period, typically featuring sword play). It was an ensemble of Western instruments, shamisen, and various kinds of percussion (among them small *taiko* drums and bell-like *kane*) used in the *kabuki* theater. Generally called *wayo gasso* (literally “a Japanese and Western ensemble”), it spread rapidly in the early 1910s. the size and specific instrumentation deferred case-by-case, but the purpose of this ensemble was to be as flexible as possible to comply with the demands of different genres and theaters.

¹¹⁸ [...] high-culture connotation of Western instruments was incompatible with the vulgar image of *shamisen*, tied as it was to the red-light districts and their bawdy songs.

insucesso, foi o sucesso de bilheteria de outros gêneros fora do *Jidaigeki*, movendo a indústria da época a desenvolver um cinema com valores ocidentalizados. Nesse sentido, Hosokawa (2014, p. 298) comenta que:

Apesar de suas práticas musicais inovadoras e sua prevalência em todo o país, o acompanhamento musical do *jidaigeki* foi altamente criticado pelos contemporâneos. Uma das razões para isso foi o domínio dos críticos de cinema formados na época, que tinham um grande fascínio pelo ocidente. Eles eram predominantemente jovens, intelectuais e artistas das classes média e alta, que consideravam o cinema uma inovadora e democrática forma de arte e tecnologia “internacionalizada” (baseada no Ocidente). Eles rejeitaram completamente a prática do *wayo gasso*, defendendo que esses elementos tradicionais eram vulgares e regressivos, impedindo o progresso da arte moderna.¹¹⁹

Por fim, mesmo com essas controvérsias entre a crítica e os produtores de cinema, podemos ver que havia uma rica prática musical no início do cinema japonês. Dessa forma, podemos concluir que o hibridismo entre os estilos *hōgaku* e do *yōgaku* estavam no embrião da música de cinema, mas que devido a influência dos críticos da época, teve sua natureza híbrida reprimida. Nos próximos tópicos veremos como essa tendência reviveu nas práticas do cinema sonoro, sobrevivendo até os dias atuais.

2.2.1 A transição para o cinema sonoro

Com todo o sucesso do cinema mudo e as narrações do *Benshi*, o processo de transição para o cinema sonoro no Japão foi lento e durou cerca de 10 anos. Essa lenta transição merece uma atenção especial, da qual a musicóloga Freda Freiberg dedicou um estudo sobre esse período do cinema japonês. Como mencionado, o cinema mudo no Japão nunca foi silencioso e contava com performances ao vivo envolvendo narração, sonoplastia e música. Os narradores conhecidos como *Benshi*, eram tratados como verdadeiras celebridades

¹¹⁹ Despite its innovative musical practices and nationwide prevalence, the *jidaigeki* accompaniment was hardly remarked upon by contemporaries. One of the reasons for that was the dominance of Western-focused aficionados in nascent film journalism. They were predominantly middle- and upper-middle-class youth, intellectuals, and artists, who regarded film as an innovative and democratic form of “universal” (Western-based) art and technology. They rejected *wayo gasso* much as they did the explainers as mere vulgar and regressive factors impeding the progress of modern art.

e foram responsáveis pelo sucesso de bilheterias no primeiro cinema, sendo muitas vezes suas performances mais apreciadas do que o filme em si (FREIBERG,1987). Assim, uma das maiores dificuldades em aceitar a nova tecnologia que permitiram o cinema sonoro, partiu tanto do público quanto dos profissionais e empresários do cinema. O próprio *Benshi* tinha uma força muito grande dentro da indústria cinematográfica da época, da qual Dym (2000, p. 530) explica:

Quando os empresários da era Meiji introduziram os filmes no Japão, eles enfrentam uma forte concorrência de artes cênicas tradicionais e outras importações tecnológicas ocidentais. Mas, no início do período de Taisho, os filmes já haviam se tornado a forma dominante de entretenimento em massa no Japão. [...] A importância do papel dos *Benshi* no estabelecimento do cinema no Japão garantiu-lhes uma posição incontestável na experiência japonesa de cinema mudo. O público ficou tão acostumado e apegado ao *Benshi*, que se habituaram a assistir a tela simultaneamente ao *setsumei*, achando difícil apreciar um filme sem eles. Desde o início até o fim do cinema mudo japonês, o *Benshi* permaneceu como um componente fundamental. De fato, por causa do *Benshi*, a era do cinema mudo durou substancialmente mais no Japão do que em outros lugares, pois a retórica poética dos *Benshi* continuou a emanar dos cinemas japoneses até a véspera da Guerra do Pacífico.¹²⁰

Em concordância com Dym, Freiberg (1987) explica que a produção de filmes sonoros data desde 1931, mas sua popularidade passou a ser notada pela crítica só após 1935. Mesmo em 1942, 14% dos filmes produzidos no Japão ainda eram mudos e durante toda a década de 1930, coexistiram quatro formas de sonorização no cinema: (1) Filmes mudos acompanhados pela performance ao vivo do *Benshi* e dos músicos. (2) Filmes mudos com músicas e efeitos

¹²⁰ When Meiji entrepreneurs first introduced motion pictures into Japan, they faced stiff competition from traditional performing arts and other Western technological imports. But by the beginning of the Taisho period motion pictures had become the dominant form of mass entertainment in Japan. [...] The importance of the role of the *benshi* in the establishment of the cinema in Japan ensured them an incontestable position in the Japanese silent film experience. Audiences became so accustomed and attached to *benshi*, so used to watching the screen while simultaneously listening to the separate *setsumei* that they found it difficult to enjoy a film without them. There from the start, *benshi* would remain an integral component of Japanese silent cinema until the very end. In fact, because of *benshi* the silent film era lasted substantially longer in Japan than elsewhere, as the *benshi*'s poetic rhetoric continued to emanate from Japanese movie houses up until the eve of the Pacific War

sonoros gravados nas trilhas sonoras, sendo os diálogos apresentados em intertítulos entre uma cena e outra. (3) Filmes sonoros com trilha de música, efeitos sonoros e narração pós-sincronizadas. (4) filmes sonoros completos com falas sincronizadas aos diálogos e com música e efeitos mixados na trilha sonora.¹²¹

As grandes produtoras como *Shoshiku*, *Nikatsu*, *Shinko* e *Toho* já produziam filmes sonoros com diálogos desde a metade da década de 1930, enquanto produtoras menores como a *Daito Co* e *Kyokuto Film Co* se especializaram no cinema mudo, trabalhando nesse estilo de filme até o final da década, sendo que a partir de 1937 passaram a trabalhar com filmes sonoros onde a narração era gravada pelos próprios *Benshi* que trabalhavam com as empresas. No início da década de 1940, a *Daito* foi comprada pela *Toho* e a *Kyokuto* dissolvida entre *Shinko* e a *Nikatsu*.

Os filmes Japoneses dessa época eram amplamente distribuídos e consumidos no Japão, e segundo Freinberg, os filmes estrangeiros tinham pouco espaço nas salas de cinema¹²². Nesse contexto, a musicóloga levanta quatro fatores que contribuí para a falha de Hollywood adentrar o mercado Japonês: (1) A barreira linguística e cultural. (2) A crescente onda de nacionalismo e xenofobia, que fez autoridades censurar filmes indesejados, chegando ao ponto de ao final da década aprovaram uma Lei do Cinema que deu a controle governamental da produção, distribuição, exibição, exportação e importação de filmes .¹²³ (3) As altas taxas de aluguel dos filmes americanos, que era maiores que dos filmes japoneses. (4) Os produtores japoneses tinham contratos diretos com as salas de cinema no Japão, dos quais tinham prioridade por exibirem seus filmes.

A década de 1930 foi para o Japão um período próspero para o cinema, pois ao contrário da Europa e América a depressão de 1928 não afetou a produção cinematográfica do

¹²¹ Texto traduzido do original: (i) silent films accompanied by live benshi narration and live music performed in the theatre; (ii) silent films with a "sound band" of recorded music and sound effects and written intertitles to convey the dialogue; (iii) sound films with a post-synchronized "sound band" of recorded music, sound effects and narration; (iv) full talkies, with actors speaking synchronized dialogue, mixed with recorded sound and music onto the soundtrack.

¹²² Segundo os dados levantados por Freiberg: In 1935, of the 1586 cinemas in Japan, 1117 exhibited Japanese films exclusively, 59 exhibited foreign films exclusively, and 410 exhibited both. In 1936, of the 1627 cinemas, 1130 exhibited Japanese films exclusively, 64 exhibited foreign films exclusively and 433 exhibited both. In 1937, of the 1749 cinemas, 1234 exhibited Japanese films exclusively, 49 exhibited foreign films exclusively and 446 exhibited both. In 1938, of the 1875 cinemas, 1373 exhibited Japanese films exclusively, 56 exhibited foreign films exclusively and 466 exhibited both (Source: Home Ministry Statistics)

¹²³ Freiberg explica que "Embora os filmes americanos permanecem populares no Japão até Pearl Harbor, e continuassem a ser distribuídos e exibidos até então, as autoridades travaram uma constante guerra de propaganda durante os anos 1930, investindo contra a influência corruptora dos filmes americanos e valores ocidentalizados na "pureza". do "espírito japonês"

país, contribuindo para a ascensão das produtoras, para o aumento do número de salas de cinema e para o consumo de filmes pela população. A expansão militar, o nacionalismo e o desenvolvimento do gênero documentário foram fortes expoentes para a consolidação do cinema falado, pois, a busca pela estética realista foi um dos motivos para se abandonar as práticas dos *Benshi*. Outro fator veio do crescente uso do cinema como propaganda política, reconhecida pelo governo um potente meio educacional, que promovia o "espírito japonês" em larga escala para a população. Assim a nova geração de diretores em ascensão no final da década de 1930, como Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi, Akira Kurosawa e Mikio Naruse, tiveram todo apoio técnico e financeiro para realização do cinema sonoro, além do incentivo ideológico do cinema realista.

Com a transição para o cinema sonoro no final da década de 1930, muitos compositores formados na tradição ocidental viram no cinema uma forma desenvolver seus trabalhos, fazendo da atividade uma nova profissão (GALLIANO, p. 32, 2002). No entanto, Anderson e Richie (1982, p. 341) descrevem um cenário nada favorável para os compositores da época, da qual além da falta de conhecimento técnico na área de áudio para cinema, a ideia de filmes sonoros ainda não era completamente aceita pelas produtoras e pelo público. Sobre esse contexto os autores comentam:

De todas as áreas técnicas e artísticas da indústria cinematográfica no Japão, o som foi o mais negligenciado. O uso imaginativo do som era praticamente desconhecido no Japão e, tecnicamente, é o pior serviço dentro da indústria. As coisas mudam lentamente no Japão e parece que os técnicos de cinema ainda não tinham a certeza de que o som chegou para ficar. Portanto, a gravação do diálogo e todos os outros elementos sonoros, incluindo a música, recebem uma importância secundária.¹²⁴

Nesse ponto, infelizmente vemos um certo desleixo dos produtores em relação aos músicos que escreviam as trilhas sonoras do cinema japonês. Visto que o trabalho dos compositores era deixado sempre para última etapa de produção do filme, frequentemente eles tinham que trabalhar no dobro do tempo para entregar a gravação de suas músicas aos

¹²⁴ Of all of Japan's film arts and techniques sound is the most neglected. An imaginative use of the sound is all but unknown in Japan and technically it comes off the worst of all the film crafts. Things change slowly in Japan and it would appear that the film technicians are still not at all sure that sound is here to stay. Hence dialogue recording and all the other sound elements, including music, receive the most secondary consideration.

editores que trabalhavam na montagem do filme. Muitas vezes os compositores não acompanhavam o processo da montagem, vendo o resultado de suas trilhas somente após o lançamento do filme (ANDERSON; RICHIE, 1982, p. 341).

Nesse processo, o compositor Ichiro Saito (1909 - 1979)¹²⁵ comenta que muitas vezes tinha apenas duas semanas para completar todo o seu trabalho, além frequentemente compor sem saber exatamente como era o filme, pois em algumas ocasiões o contato com o diretor se dava apenas por telefone (ANDERSON; RICHIE, 1982, p. 341). Um outro ponto levantado devido a essa falta de tempo de produção, era a prática em imitar ou mesmo arranjar músicas do repertório ocidental, que muitas vezes eram ordens dos próprios diretores ou produtores:

Assim, uma das razões pelas quais as trilhas sonoras japonesas tendem a soar fortemente como Brahms, Wagner, Strauss, Debussy, Ravel e Stravinsky (ou nas produções mais "independentes", que carregam influências de Shostakovich, Khachaturian, Kabalevsky e Prokofieff), é que os compositores eram literalmente ordenados a produzir músicas como estas. Ao mesmo tempo, as empresas japonesas de cinema eram notoriamente inflexíveis contra o uso da música tradicional japonesa.¹²⁶(ANDERSON; RICHIE, 1982, p. 342).

Nesse ponto, podemos observar diretores e produtoras tinham uma certa relutância por parte em usar o *hōgaku* nos filmes. Anderson e Richie apresentam duas razões principais para a relutância por parte dos diretores em aceitar músicas que estejam de alguma forma relacionada às formas clássicas japonesas. Para ilustrar a situação, eles citam as declarações do compositor Yasushi Akutagawa (1925 - 1989)¹²⁷. A primeira razão é a falta de conhecimento e divulgação da música tradicional japonesa nos meios tradicionais, que apesar de serem de conhecimento prático dos japoneses nos festivais e cerimônias, essas não faziam mais parte de seu consumo diário. A segundo fator, é que apesar de os filmes de época

¹²⁵ Saito é conhecido por diversas trilhas com o diretor Mikio Naruse, como *Mother* (おかあさん Okaasan) (1952), *Late Chrysanthemums* (晩菊 Bangiku) (1954) e *Floating Clouds* (浮雲 Ukigumo) (1955), além das parcerias com Kenji Mizoguchi em *The Life of Oharu* (西鶴一代女 Saikaku Ichidai Onna) (1952) e *Gion Festival Music* (祇園囃子 Gion Bayashi).

¹²⁶ Thus, one of the reasons that Japanese film scores tend to strongly echo Brahms, Wagner, Strauss, Debussy, Ravel, and Early Stravinsky (or Shostakovich, Khachaturian, Kabalevsky, and late Prokofieff if the production is "independent") is that the composers are literally ordered to turn out musics like this. At the same time Japanese film companies are notoriously adamant against the use of traditional Japanese music

¹²⁷ foi um compositor e maestro japonês famoso pelos seus trabalhos orquestrais, além do trabalho nas trilhas de Akutagawa estudou composição com Kunihiko Hashimoto e Akira Ifukube no Conservatório de Música de Tóquio e foi um dos membros dos Sannin no kai (Os Três) juntamente com Ikuma Dan e Toshiro Mayuzumi.

(*Jidaigeki*) serem exóticos para o público ocidental, para o japonês esse estilo é parte da tradição realista que foi adaptada do Ocidente. (ANDERSON; RICHIE, 1982, p. 343)

No entanto, não podemos generalizar que a escolha dos estilos e referências musicais eram sempre feitas por acaso. A musicóloga Miriam Sheer (1998, p. 355) que estuda o uso de músicas do repertório clássico ocidental nos filmes de Kurosawa, comenta que “embora o emprego do intertexto musical ocidental seja bastante comum em outros filmes japoneses, eles cumprem nos filmes de Kurosawa uma função mais alta que o mero acompanhamento na montagem audiovisual”¹²⁸. Em seu estudo ela explica a forte ligação do diretor com as artes ocidentais como a literatura, a pintura, a música e o próprio cinema. Nesse contexto, Sheer (1998, p. 357) ressalta que:

Em seus filmes, Kurosawa seleciona cuidadosamente os elementos sonoros e nunca usaria a música simplesmente para preencher uma cena. A música escolhida para títulos de abertura tinha uma importância especial (muitas vezes se tornando um Leitmotiv), mas durante o resto do filme o diretor procura o uso da música com moderação. Quando ele não considera necessário o acompanhamento musical (se não tiver um significado adicional ou interferir nas imagens correspondentes), ele prefere omiti-la completamente. Em muitas cenas climáticas não há música, pois Kurosawa acreditava que a música perturba os momentos mais significativos do filme. Por esse motivo, os momentos em que a trilha sonora está musicalmente ativa merecem atenção especial

129

Seguindo as observações de Sheer, fica evidente o motivo de os maiores compositores do cinema japonês terem trabalhado com o diretor. Muitos compositores que trabalharam com Kurosawa, puderam experimentar com maior liberdade a sua linguagem musical. Nesse contexto, esses compositores passaram a inserir a música tradicional de uma forma mais sutil, ou até mesmo disfarçado, em suas composições para o cinema. Muitas dessas técnicas

¹²⁸ Although the employment of Western musical intertext is quite common in other Japanese films, these fulfill in Kurosawa's films a higher function than mere accompaniment and audio-visual montage

¹²⁹ In his films, Kurosawa carefully selects sound elements and never uses music simply as a filler. The music he gives under the opening titles he considers of special importance (it often becomes a Leitmotif), but throughout the rest of the film he uses it sparingly. When he does not consider musical accompaniment necessary (if it carries no additional meaning or it interferes with concurrent images), he prefers to omit it altogether. Many climatic scenes have no music at all, because Kurosawa believes music disturbs the more meaningful moments of film. For this reason, those moments when the soundtrack is musically active merit special attention.

tiveram origem nos trabalhos autorais dos compositores, que viram no cinema a oportunidade de experimentar tais técnicas explorando as narrativas dos filmes.

Anderson e Richie (1982, p. 343) comentam que naturalmente, ao pensar nas necessidades dos filmes japoneses de época (*Jidaigeki*), imaginária que o uso de uma adaptação da música clássica japonesa atenderia melhor do que a música ocidental, e contam que “muitos compositores estavam de acordo nesse ponto, embora a maioria dos diretores aparentemente não eram a favor”¹³⁰. Eles destacam que duas das melhores trilhas sonoras do gênero de época vieram dos filmes de Kurosawa, das quais citam “a música de Fumio Hayasaka para *Os Sete Samurais* [*Shichinin no Samurai*-1954], que trouxe um forte sabor folclórico e a brilhante trilha sonora de Masaru Sato para *Trono Manchado de Sangue* [*Kumonosu-jô* - 1957], com sua combinação criativa de música clássica *nô* e formas musicais ocidentais”¹³¹. Além disso:

Pode-se também mencionar que os filmes da vida contemporânea são igualmente auxiliados por partituras usando materiais japoneses. Uma das mais empolgantes foi a partitura de Toshiro Maiyuzumi para *Conflagration*, a qual a música de crédito foi uma fascinante combinação de canto budista e musique concreta, piano preparado, assim como percussão e um estilo recitativo do teatro *nô*. Da mesma forma, a excelente música de Toru Takemitsu para *Crazy Fruit*, com sua guitarra elétrica e ukulele, capturou perfeitamente a alegria patética, a profunda melancolia do resort de verão japônês.¹³²(Ibidem)

Dessa forma, podemos ver como e quando o estilo híbrido passou a ser valorizado pelos diretores de cinema. Com a fama dos filmes de Kurosawa, tanto no Japão quanto no exterior, a indústria cinematográfica japonesa passou a ter uma outra opinião quanto ao uso da música tradicional nos filmes. Nesse aspecto, nos tópicos a seguir iremos adentrar a carreira e

¹³⁰ Many composers are already agreed on this point, though the majority of directors are apparently not.

¹³¹ Two of the best are Fumio Hayasaka's music for *Seven Samurai*, with its strong folk flavor, and Masaru Sato's brilliant score for *The Castle of Spider's Web*, with its creative combining of classical *Nô* music and Western musical forms.

¹³² One might also mention that contemporary-life films are equally aided by scores using Japanese materials. One of the most exciting was Toshiro Maiyuzumi's score for *Conflagration*, the credit music for which was a fascinating combination of Buddhist chant and *Musique concrète*, prepared piano being used *Nô*-like as percussion recitativo secco. Likewise, Toru Takemitsu's excellent music for *Crazy Fruit*, with its electric guitar and ukulele, perfectly captured the pathetic gaiety, the profound melancholy of Japanese summer resort.

ao estilo composicional de alguns nomes destaque para história da música do cinema japonês, como Fumio Hayasaka e Masaru Sato, que tiveram uma ligação direta com Joe Hisaishi.

2.2.2 Fumio Hayasaka: O precursor do estilo híbrido

Como já foi mencionado, o compositor Fumio Hayasaka (1914-1955) é considerado um dos grandes mestres da música de cinema no Japão. Com seu estilo versátil e sua habilidade em mesclar elementos de diversos estilos musicais com a música japonesa, Hayasaka introduziu nos filmes a ideia de se trabalhar uma relação simbólica através dessa multiplicidade de estilos musicais, revolucionando a técnica composicional para o cinema nas décadas de 1940 a 1950.

Hayasaka foi músico de formação autodidata e devido a esse fato, pôde desenvolver um estilo livre das tendências acadêmicas, sendo considerado um *outsider* para a cultura musical de sua época. Vale ressaltar que neste período havia uma forte tendência em estudar estilos europeus nos institutos musicais, das quais foram formados com base nas tradições alemãs e francesas, como explica Galliano (2002, p. 33):

Os primeiros anos de estudo das técnicas de composição européias foram um período de imitação e “tradução”, de extrema fidelidade a uma escola européia escolhida: Yamada Kôsaku reverenciava Richard Strauss e Scriabin, Moroi Saburô reverenciava a música alemã e Ikenouchi Tomojirô reverenciava a música francesa. A música desses primeiros compositores seguiu fielmente os preceitos, estilos e idéias de seus respectivos modelos.¹³³

Dessa forma, como destacado pela musicóloga, os compositores desta primeira fase da música ocidental no Japão basicamente copiavam os estilos musicais europeus, ou tentavam de forma forçada inserir ou harmonizar melodias japonesas. No entanto, “Hayasaka tentou delinear algo mais geral, um conceito de música oriental mais compreensível, cujas características eram muito diferentes daquelas dos conceitos musicais

¹³³ The early years of studying European compositional techniques were a period of imitation and “translation”, of utmost fidelity to a chosen European school: Yamada Kôsaku reverend Richard Strauss and Scriabin, Moroi Saburô revered German Music, and Ikenouchi Tomojirô revered French music, and the music of these early composers faithfully followed the precepts, styles, and ideas of their respective models.

ocidentais”¹³⁴(GALLIANO, 2002, p. 133), assim se diferenciando de outros compositores de sua época. Sobre o assunto, Koozin (2010, p. 2) complementa que:

Numa época em que a música alemã e francesa dominava o mundo musical japonês e as formas intrinsecamente japonesas de criatividade musical eram consideradas uma forma ameaçadora de nacionalismo, Hayasaka criou composições unificadas que evocavam misturas complexas de estilo que influenciaram muito Takemitsu e outros compositores japoneses do pós-guerra.¹³⁵

Sua poética musical buscava trazer conceitos e elementos da música tradicional japonesa para a nova forma de música trazida do ocidente, tornando-se pioneiro no estilo eclético em que se mesclavam elementos do *gagaku*, do *minyô*, da música orquestral contemporânea¹³⁶, elementos de jazz e da música popular ocidental¹³⁷ (GALLIANO, 134-135). Além disso, sobre a essa postura do compositor, Herd (2004, p 52-53 apud KOOZIN, 2010, p. 2) comenta que a poética musical de Hayasaka “demonstra que a cultura e a música modernas do Japão não deveriam ser enquadradas nas categorias, estrangeiras ou tradicionais, clássicas ou populares, mas reconhecidas pelo que são: uma mistura complexa de algo novo, dinâmico e adaptável para a era moderna”¹³⁸.

Sua carreira no cinema começou durante a década de 1930 na produtora *Toho Studios* (HARRIS, 2013, p. 1), e foi consagrada pela parceria com grande mestre do cinema de sua

¹³⁴ Hayasaka tried to outline is something more general, a more comprehensively oriental music concept whose characteristics were very different from those of Western musical concepts.”

¹³⁵ At a time when German and French music dominated Japan’s musical world and intrinsically Japanese forms of musical creativity were regarded as a threatening form of nationalism, Hayasaka created unified compositions that evoked complex mixtures of style that would greatly influence Takemitsu and other postwar Japanese composers

¹³⁶ Principalmente aquelas com influências francesas e russas.

¹³⁷ Para mais informações, Galliano complementa dizendo que em sua música de concerto, vemos o uso de uma linguagem musical híbrida, onde os elementos japoneses se integram de uma forma mais pura e intensa que de outros compositores de sua época. É perceptível que comparado a compositores que se diziam representar o Japão por usar melodias tradicionais em sua música orquestral como Moroi Saburo e Kosaku Yamada, seu idioma musical interage de forma bem mais profunda com os elementos da música tradicional, onde a fusão estava em níveis mais internos da estrutura musical, como na linguagem harmônica baseado nos modos tradicionais ou em conceitos estéticos clássicos. Ele conseguiu o melhor das diversas linguagens musicais do que aqueles que buscavam fazer isso de uma forma mais acadêmica, interagindo de forma mais intensa com o intercâmbio cultural vivido na época, o que resultou num maior aproveitando a sofisticação estética da tradição japonesa.

¹³⁸ HERD, Judith Ann. The cultural politics of Japan’s modern music: Nostalgia, nationalism, and identity in the interwar years. In: *Locating East Asia in Western art music*, ed. Yayoi Uno Everett and Frederick Lau. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2004. P. 40-56.

época, como Akira Kurosawa (1910-1998)¹³⁹ e Kenji Mizoguchi (1898-1956)¹⁴⁰, cujos filmes tiveram reconhecimento internacional. Hayasaka teve fama imediata tanto para o público japonês quanto para o público ocidental devido aos filmes premiados internacionalmente, sendo a sua habilidade em assimilar diversas linguagens musicais reconhecida como um de seus diferenciais.

Um grande exemplo é o filme *Rashomon* (1950) de Kurosawa, ganhador do "leão de Ouro" em 1951 no Festival de Cinema de Veneza em 1951 e Prêmio Honorário da Academia no 24º Oscar em 1952, se tornando a porta de entrada do cinema japonês no ocidente. História de mistério, desencontros e várias verdades, o filme conta a estória do assassinato de um samurai e o estupro de sua mulher em quatro perspectivas diferentes. Toda a trama está contada através da conversa entre um sacerdote, um lenhador e um camponês que procuram refúgio nas ruínas de pedra do Portão de Rashomon durante uma forte tempestade. O sacerdote relata aos companheiros detalhes do julgamento que testemunhou, contando o caso do estupro de Masako e o assassinato de seu marido dela, o samurai Takehiro. São apresentados quatro testemunhos sobre o julgamento do bandido Tajomaru, onde cada um, encenado por meio de flashback, afirma ser uma verdade, entrando em conflito com os outros.

Em relação a sua trilha sonora do filme, logo nos créditos de abertura, assim como no encerramento¹⁴¹, temos um hibridismo musical, do qual Hayasaka faz uso de *shô* e *Koto* junto aos instrumentos da orquestra ocidental, o que era algo quase que completamente inédito na música de cinema da época (HARRIS, 2013, p. 46-50). Sobre essa prática de Hayasaka, o musicólogo Michael W. Harris (2013 p. 46-47) destaca que:

¹³⁹ Segundo os dados de Harris, Hayasaka compôs para seguinte os filmes de Kurosawa: *Yoidore Tenshi* (O Anjo Embriagado, 1948), *Nora inu* (Cão Danado, 1949), *Shûbun* (O Escândalo, 1950), *Rashômon* (Rashomon, 1950), *Hakuchi* (O Idiota, 1951), *Ikiru* (Viver, 1952), *Shichinin no Samuraii* (Os Sete Samurais, 1954), *Ikimono no kiroku* (Vivo no Medo, 1955).

¹⁴⁰ Segundo os dados de Harris, Hayasaka compôs para seguinte os filmes de Mizoguchi: *Yuki Fujin Ezu* (Portrait of Madame Yuki, 1950) *Musashino Fujin* (The Lady of Musashino, 1951), *Oyû-sama* (Senhorita Oyu, 1951). *Ugetsu Monogatari* (Contos da lua vaga, 1953), *Sanshō Dayû* (Intendente Sansho 1954), *Chikamatsu Monogatari* (Amantes crucificados, 1954), *Yokihi* (Princess Yank Kwei Fei, 1955) e *Shin Heike Monogatari* (New Tales of the Taira Clan 1955).

¹⁴¹ Para complementar a informação Harris descreve que além dos instrumentos tradicionais, "a orquestração dos créditos de abertura é uma mistura eclética de instrumentos, especialmente nos sopros de madeira: flautim, flauta, oboé, trompa inglesa, oboé baixo, clarinete, clarinete baixo, fagote e contrabaixo. Para isso, são adicionados pares de cornetas, trompetes e trombones, além de violoncelo e baixo nas cordas, piano e a seção de percussão apresenta tímpanos e gongos. [...] Para os créditos finais, Hayasaka precisava mudar essa orquestração sombria para refletir a disposição mais otimista e "ensolarada", de acordo com a adição de Kurosawa de um final redentor. Ele deixa de fora o oboé e o contrabaixo e toca a seção de cordas com viola e violinos. Ele também emparelha as cordas com os sopros dessa vez, de modo que ambos tocam material melódico sobre os mesmos aglomerados *shô* ouvidos na abertura, movendo esse material para os registros mais altos da orquestra." (HARRIS, 2013, p. 48-50)

Houve uma combinação limitada de instrumentos japoneses e ocidentais em alguns conjuntos de filmes silenciosos, embora ainda não esteja claro o quão generalizada esta prática foi no Japão. Ao compor uma música em estilo híbrido mesclando o ocidental e o *Gagaku* japonês, o feito mais notável de Hayasaka não era apenas tornar-se um dos primeiros compositores a fundir instrumentos japoneses e europeus, mas também fazer parecer tão natural que alguns estudiosos e críticos ocidentais, mesmo hoje, pensem que a *shô* e *koto* estão sendo imitados por instrumentos ocidentais.¹⁴²

Harris ainda comenta que *Rashomon* foi o primeiro drama de época (Jidaigeki) que Hayasaka trabalhou após a guerra, e afirma que o uso dos instrumentos tradicionais remetem ao período Heian (794-1185), devido ao momento histórico em que o *gagaku* se desenvolveu e floresceu e ao período que se passa a narrativa do filme (Ibidem). O musicólogo destaca ainda que “a decisão de Hayasaka de evitar a escrita de música *gagaku* pura” estava na sua busca experimental em combinar a música japonesa com a música ocidental¹⁴³, onde procurou “usar duas de suas características mais distintivas”, como “os acordes de cluster do *shô* e os graciosos arpejos do *koto*” mas substituindo sons do *hichiriki* pelos os timbres de instrumentos de palheta dupla¹⁴⁴ da orquestra ocidental (HARRIS, 2013 p. 48). Dessa forma, através de sua música Hayasaka se consegue equiparar os aspectos de seu tempo e ao “uso da tradição dramática japonesa por parte de Kurosawa”(Ibidem), o qual ele combinava situações do passado com situação contemporâneas, a fim de fornecer comentários sobre eventos modernos. Além disso Harris (2013 p. 46-47) destaca:

¹⁴² There had been some limited combining of Japanese and Western instruments in some silent film ensembles though it is still unclear how widespread this practice was in Japan. In composing a Japanese-Western hybrid *gagaku* music, Hayasaka’s most remarkable feat was not only becoming one of the first composers to fuse Japanese and European instruments, but also making it sound so natural that some Western scholars and critics, even today, think that the *shô* and *koto* are being imitated by Western instruments.

¹⁴³ Vale destacar que o estudo de música folclórica e do *gagaku* na década de 1930 por Hayasaka resultou em experimentações em suas composições para música de câmara, o que foi fundamental para a técnica usada na trilha do filme. Sobre o assunto Harris (2013 p. 47) diz que: “From fairly early on in his career, it was apparent that Hayasaka’s main compositional aspirations lay in exploring ways to combine traditional Japanese music with Western European art music. Hayasaka had studied *gagaku* music since the 1930s and it was his primary vehicle in studying traditional Japanese music, something he demonstrated in *Ancient Dance*. In the opening and closing titles for *Rashomon* Hayasaka took the next step and created a true *gagaku* hybrid.”

Além disso, Harris explica que “For Hayasaka, the use of strictly traditional *gagaku* music would have deepened the focus on the period setting—not required in *Rashomon*—whereas a simple Western imitation, along the lines heard in his *Ancient Dance* would have been redundant. Instead he chose to chart a third path. He took the limited creative opportunity available to him when working with Kurosawa and composed an experiment in Pan-Asian compositional techniques while also cueing the audience into the dual period/modern story that they would be seeing. (HARRIS, p. 48)

¹⁴⁴ Como Oboé e Fagote.

Mas o uso de instrumentos japoneses não se limita aos títulos de abertura e fechamento, embora esses sejam os locais onde é mais evidente. Tanto na primeira versão da história do lenhador quanto no testemunho do padre, Hayasaka escreve peças para instrumentos de percussão japoneses, combinando com o padrão marcial que acompanha o passeio do lenhador pela floresta, enquanto a música do padre apresenta o que poderia ser o *binzasara*, um idiofone tradicional que é usado na música religiosa.¹⁴⁵

Outro destaque sobre a trilha do filme é o famoso tema baseado no bolero de Ravel, escutado nas cenas em que temos o “*flashback* na floresta”. Como vimos, na cultura cinematográfica japonesa dessa época, os diretores normalmente queriam música que soasse como obras ocidentais conhecidas, nesse contexto, Kurosawa fez com que Hayasaka escrevesse uma música que soava como o Bolero de Ravel (ANDERSON; RICHIE, 1982, p. 341-343). Sobre o tema, James M. Doering¹⁴⁶(2013, p. 3-4) comenta sobre as intenções o diretor ao pedir a música e descreve como ela interagem com a montagem da cena:

Kurosawa teve idéias musicais específicas para *Rashomon*. Em particular, ele sugeriu que Hayasaka considerasse algo como o *Bolero de Ravel* para certas cenas. O Bolero, uma famosa obra orquestral de 1928 do compositor francês Maurice Ravel, é construída em torno de um ritmo e melodia simples que se repetem incessantemente. O ritmo e a melodia começam suavemente e depois ganham impulso ao longo da peça de aproximadamente dezessete minutos. [...] Kurosawa pensou que uma idéia musical semelhante funcionaria bem para a memória do lenhador em *Rashomon* (00:07:25 a 00:11:50), e Hayasaka seguiu o conselho de Kurosawa. Como Bolero, a cena começa simplesmente, enquanto o lenhador relembra sua caminhada pela floresta. O espectador vê o lenhador negociando os caminhos, no que parece ser uma caminhada de rotina pela floresta. Os ritmos repetidos da música de Hayasaka se aproximam dos passos do lenhador. À medida que a caminhada avança, Hayasaka adiciona

¹⁴⁵ But the use of Japanese instruments is not limited to the opening and closing titles, though those are the places where it is most evident. In both the first version of the Woodcutter’s story and the Priest’s testimony, Hayasaka writes parts for Japanese percussion instruments, matching the martial pattern accompanying the Woodcutter’s walk through the forest, while the Priest’s music features what could be the *binzasara*, a traditional idiophone that is used in religious music.

¹⁴⁶ Doering é professor de música na Randolph-Macon College. No entanto, não foi possível encontrar informações sobre a data de seu artigo.

mais instrumentos à textura musical e a música aumenta gradualmente em volume e complexidade. O resultado é um aumento sutil de tensão, que é ainda mais intensificado por quatro breves pausas quando o lenhador tropeça em um chapéu, um sapato, uma corda e, finalmente, um corpo morto.¹⁴⁷

Em resumo, Harris (2013, p. 51) diz que *Rashomon* é um filme que apresenta muitos lados de uma história, deixando para a platéia a decisão do que é verdadeiro ou não. Em suas palavras, o musicólogo conclui que este é um “filme que contempla múltiplas visões e quanto mais se vê seus diversos lados, mais se duvida que qualquer verdade seja realmente revelada, exceto, talvez, que "todo mundo mente”.¹⁴⁸ Nesse contexto, Harris (2013, p. 51-52) comenta que a música de Hayasaka para o filme desempenha um papel fundamental, pois ela age em prol de pontuar esses aspectos da narrativa.

Dessa forma, podemos concluir que *Rashomon* foi uma virada na carreira de Hayasaka, permitindo a sua entrada definitiva para o mundo do cinema. Desde o seu lançamento em 1950, vimos a aceitação do hibridismo entre a música tradicional japonesa e a música ocidental na trilha. Em outras palavras de *Rashomon*, foi apenas a abertura para os futuros trabalhos do compositor, que se tornaram mais frequente e intensas nos trabalhos com Mizoguchi. Além disso, Harris (2013, p. 51-52) destaca que esse seu método de pontuar personagens específicos ou estabelecer correspondência musical com a trama, são elementos definidores de sua trilha para “*Os sete Samurais* (1954)” de Kurosawa.¹⁴⁹

Outro filme de destaque nos trabalhos de Hayasaka que merece ser mencionado, é o aclamado *Ugetsu Monogatari*¹⁵⁰ (*Contos da lua vaga*, 1953) dirigido pelo diretor Kenji

¹⁴⁷ Kurosawa had specific musical ideas for *Rashomon*. In particular, he suggested that Hayasaka consider something like Ravel’s *Bolero* for certain scenes. *Bolero*, a famous orchestral work from 1928 by French composer Maurice Ravel, is built around a simple rhythm and melody that repeat incessantly. The rhythm and melody begin softly and then gain momentum over the course of the roughly seventeen-minute piece. [...]Kurosawa thought a similar musical idea would work well for the woodcutter’s memory in *Rashomon* (00:07:25 to 00:11:50), and Hayasaka took Kurosawa’s advice. Like *Bolero*, the scene begins simply, as the woodcutter recalls his walk through the woods. The viewer sees the woodcutter negotiating the paths, in what appears to be a routine walk through the woods. The repeating rhythms of Hayasaka’s music closely match the woodcutter’s footsteps. As the walk progresses, the music builds gradually in volume and complexity, and as Hayasaka adds more instruments to the musical texture. The result is a subtle increase in tension, which is further heightened by four short pauses as the woodcutter stumbles upon a hat, a shoe, a rope, and finally a dead body.

¹⁴⁸ a film that rewards multiple viewings and the more one views the many sides of it, the more one begins to doubt that any truth is actually revealed except maybe that “everybody lies”.

¹⁴⁹ The Japanese/Western hybrid music (of *Rashomon*) was only an opening act to Hayasaka’s more comprehensive integration in his Mizoguchi scores, and the character specific scoring methods and careful matching of score to plot are defining elements of his score for *Seven Samurai*.

¹⁵⁰ O filme ganhou o Leão de Prata no Festival de Veneza de 1953 entre outras honrarias futuras.

Mizoguchi. Neste filme, o diretor trabalha dois contos¹⁵¹ retirado da coleção de histórias de fantasmas do período Edo, escritas por Ueda Akinari (1734-1809). *Ugetsu é Jidaigeki* (filme de época) ambientado nos anos finais do período Azuchi-Momoyama (século XVI), onde ocorram uma série de guerras civis, que resultaria na vitória de Tokugawa Ieyasu, iniciando o domínio do clã no período Edo. O caos causado por essas guerras e o efeito que teve sobre as pessoas comuns do Japão, é o plano de fundo para os contos em *Ugetsu* (HARRIS, 2010, p. 99).

Dentro deste contexto de guerra civil, o filme conta o percurso trágico de quatro personagens que batalham por sua sobrevivência e por suas ambições. De origens humildes eles buscam fama e sucesso financeiro, sendo Genjuro é um artesão sonha enriquecer com a venda de suas cerâmicas provendo uma vida melhor para sua sua esposa Sra. Miyagi e seu filho. Já Tobei, ajudante de Genjuro, busca se tornar um honrado samurai e subir no nível social com sua mulher Sra. Ohama. Ao saberem que sua vila será atacada, os cinco resolvem partir da vila, mas durante a sua fuga os personagens acabam se separando, onde Genjuro e Tobei são levados pelas suas ambições a caminhos obscuros. Genjuro acaba seduzido pelo espírito da Lady Wakasa e acaba se casando com ela, vivendo num mundo ilusório entre o sonho e pesadelo. Tobei conquista um cargo baixo no exército e segue sua vida desejada, mas arrepende ao encontrar sua mulher trabalhando como prostituta em um bordel, renunciando ao cargo e voltando a vila com sua mulher. Depois de conseguir voltar para a realidade, Genjuro retorna a sua casa e descobre que no tempo em que esteve enfeitado, sua mulher e seu filho haviam sido assassinados. Em resumo, Genjuro e Tobei levados por suas ambições acabam responsáveis pelo fim trágico de suas mulheres e pela destruição suas famílias.

O musicólogo David Pacun (2010) destaca que o filme apresenta uma complexa sobreposição de realidades distintas, das quais os personagens transitam entre eles. Segundo o musicólogo, pode se enumerar (1) o mundo dos sonhos, (2) o mundo espiritual, (3) o mundo subterrâneo, (4) a realidade e até mesmo (5) o mundo do "filme em si", como principais realidades vista no filme. Pacun (2010, p. 19) argumenta que “o estilo musical representa uma rica rede de associações que contribuem para as perspectivas em constante mudança do filme, e ajuda a articular os ciclos e simetrias que abrangem, tanto as cenas individuais, quanto o

151 O livro original contém nove contos, do qual o diretor trabalhou com: *Jasei no In* (Lust of the White Serpent) e *Asaji ga Yado* (House Amid the Thickets). (wikipédia <https://en.wikipedia.org/wiki/Ugetsu_Monogatari>).

próprio filme”¹⁵². Nesse sentido, pode-se explorar o papel da música, na criação das várias realidades do filme.

Ao comentar o estudo de Pacun, o musicólogo Timothy Koozin ressalta que para a justaposição dos mundos alternativos da realidade em *Ugetsu*, a música de Hayasaka tem um papel fundamental, pois trabalha com estilos musicais diferentes em cada um desses universos sugeridos. Assim, “um mundo sobrenatural contrastante com a representação realista do mundo em guerra e em crise moral, são transmitidas, tanto por meios musicais, quanto pelo trabalho de câmera pioneiro de Mizoguchi”¹⁵³ (KOOZIN, 2010, p. 11). Nesse caso, Koozin ressalta que a música derivada do *Gagaku* “desempenha um papel crucial na criação de uma postura retórica de distanciamento, à medida que testemunhamos as escolhas de ação dos personagens em confronto com a turbulência da guerra civil¹⁵⁴” (*Ibidem*). Em contraste com os materiais musicais derivados da música de Debussy e Ravel, que representa “expressões simbolistas de estados de espírito oníricos, narrativas míticas do erotismo e paisagens nostálgicas¹⁵⁵” (*Ibidem*), e assim explica:

Em *Ugetsu*, a sedução de Genjuro pelo distanciamento dos valores tradicionais, na qual ele renuncia à todas as responsabilidades pela paixão ilusória personificada no espírito maligno de Lady Wakasa, é transmitida através de uma evocação musical estilizada do teatro *Nô* e da música orquestral de inspiração francesa no som da harpa. Através da distinção teatral, intensificada com as representações requintadas e a figuração efêmera da harpa de Hayasaka, não podemos deixar de perceber que Lady Wakasa é doentia, astuta e não é deste mundo.¹⁵⁶ (KOOZIN, 2010, p. 11)

¹⁵²Texto Original: “music style enacts a rich web of associations that contributes to the film's constantly shifting perspectives and helps to articulate the cycles and symmetries that encompass both individual scenes and the film itself.”

¹⁵³ Tradução e adaptação do original: “The dual reality of a supernatural ghost tale contrasted against the realistic depiction of a world at war and the moral crisis it causes is conveyed as much through musical means as through Mizoguchi’s pioneering camera work and pictorial sense.”

¹⁵⁴ Texto Original: “Hayasaka’s music derived from ceremonial Gagaku theatre music plays a crucial role in creating a rhetorical stance of detachment as we witness the characters’ choices of action in confronting the turmoil of civil war.”

¹⁵⁵ Tradução e adaptação do original: “Hayasaka was very familiar with music of Debussy and Ravel that utilized musical materials to depict symbolist expressions of dreamlike states of mind, mythical narratives of eroticism, and nostalgic landscapes.”

¹⁵⁶ Texto Original: “In *Ugetsu*, Genjuro’s seduction away from traditional values, in which he forsakes all responsibilities for illusory passion personified in the evil spirit of Lady Wakasa, is conveyed through an evocative musical troping of stylized *Nô* drama devices and French-inspired orchestral music with harp.

Sobre a trilha do filme, Harris (2013, p. 100) concorda e com a visão levantada por Pacun, acrescentando que “o que Hayasaka realizou em *Ugetsu* foi embasar as fronteiras entre a música diegética e não-diegética dentro do filme. Sua música desliza entre o mundo dentro e fora da tela, deixando o público se perguntando se a música é considerada sublinhada ou se pertence ao mundo do cinema”¹⁵⁷. Além disso, o musicólogo explica que “a manipulação de Hayasaka dos mundos musicais espelha a narrativa na tela de uma história de fantasma que, por sua natureza, nos obriga a considerar a fronteira entre nossa realidade e a vida futura.”¹⁵⁸

Por fim, como pode ser visto, Hayasaka possuía, além do treinamento nos padrões da música ocidental, o conhecimento técnico e musical sobre os gêneros musicais tradicionais, sem contar a sua visão sobre as funções que esses estilos podem exercer em uma narrativa. Koozin (2010, p. 6) comenta que a “capacidade de Hayasaka de contrastar e inter-relacionar os significados conotativos de materiais musicalmente diversificados o teria auxiliado na composição da música cinematográfica, influenciando uma geração mais jovem de compositores¹⁵⁹”. Nesse sentido, Koozin (2010, p. 13) destaca a importância de Hayasaka para os futuros compositores de cinema, como Takemitsu e Sato:

Fumio Hayasaka teve a visão de reconhecer o cinema como um novo meio expressivo para a música. O círculo de compositores mais jovens que colaboraram na indústria cinematográfica do Japão durante a década de 1950 foi fortemente influenciado pela orientação de Hayasaka. Takemitsu ajudou na música de Hayasaka para *Os sete samurais* (1954), da qual Masaru Satô trabalhou nas orquestrações. Nesta época, Takemitsu também ajudou Yasushi Akutagawa, Toshiro Mayuzumi e Masaru Satô em seus projetos de música para filmes. Takemitsu compôs sua primeira trilha sonora em colaboração com Akutagawa para *Salary Man* (Mehaku Sanpei, 1955), baseado em um drama de rádio que era popular no momento. Depois de ajudar os outros [compositores] em pequenas produções não comerciais, ele

Through theatrical distancing heightened with Hayasaka’s courtly renderings and ephemeral harp figuration, we cannot help but understand that Lady Wakasa is pathological, cunning, and not of this world”.

¹⁵⁷ What Hayasaka did accomplish in *Ugetsu* was to blur the boundaries between the diegetic and non-diegetic music within the film. His music slips between the on- and off-screen world, leaving the audience to wonder if the music is meant as underscore or if it belongs in the film world.

¹⁵⁸ Hayasaka’s manipulation of musical worlds mirrors the on-screen narrative of a ghost story which by its nature forces us to consider the boundary between our reality and the hereafter.

¹⁵⁹ Hayasaka’s ability to contrast and interrelate the connotative meanings of musically diverse materials would serve him well in film music composition and influence a younger generation of composers.

colaborou com Satô em *Crazed Fruit* (Kurutta kajitsu, 1956), que trouxe pela primeira vez reconhecimento na indústria cinematográfica para Takemitsu¹⁶⁰.

Além disso, sabe-se que Akira Ifukube foi influenciado por Hayasaka para começar a trabalhar com música de filmes. Galliano (2002, p. 79-81) comenta que ambos trocaram a cidade de Hokkaido por Tóquio, em busca de trabalho com música para cinema. Ifukube é famoso pela trilha da primeira produção de *Gojira* (Godzilla, 1954) da *Toho Studio*, o que definiu sua carreira como compositor de música para filmes de terror e ficção científica.

2.2.3 Masaru Sato: De pupilo a sucessor de Hayasaka

Como vimos, Hayasaka não só revolucionou a forma de se compor para cinema como também influenciou toda uma geração de compositores de filmes. Dentre eles, Masaru Sato (1928-1999) merece destaque, pois além de assistente e aluno de Hayasaka, o compositor viria a substituir o legado do grande mestre nas parcerias com Kurosawa. Sato nasceu na cidade de Rumoi mas foi criado Sapporo, a mesma cidade em que Hayasaka viveu antes de se mudar para Tóquio. Desde a época de seus estudos na *National Music Academy*, Sato almejava trabalhar apenas com música para cinema, ao contrário de outros colegas como Toru Takemitsu e Akira Ifukube que também tinham suas produções autorais no cenário da música de vanguarda.

Tendo iniciado sua carreira como auxiliar de Hayasaka, Sato tornou-se seu pupilo durante seus primeiros anos na *Toho Studios*, onde participou de muitas trilhas com o seu mentor, dentre elas, na orquestração de *Shichinin no Samurai* e na criação de *Ugetsu Monogatari*¹⁶¹. Além disso, a *Toho* não teve dúvida em designar Sato para finalizar as músicas dos filmes *Shin Heike Monogatari* (*Novos contos do Taira Clan*, 1955), de Kenji

¹⁶⁰ Fumio Hayasaka had the vision to recognize film as a new expressive medium for music. The circle of younger composers collaborating in Japan's film music industry during the 1950s were strongly influenced by Hayasaka's mentorship. Takemitsu assisted on Hayasaka's music for *Seven Samurai* (1954), for which Masaru Satô provided orchestrations. Takemitsu also assisted Yasushi Akutagawa, Toshiro Mayuzumi, and Masaru Satô with their film music projects around this time. Takemitsu composed his first film music score in collaboration with Akutagawa for *Salary Man* (*Mehaku Sanpei*, 1955), based on a radio drama that was popular at the time. After assisting others in smaller non-commercial productions, he collaborated with Satô on *Crazed Fruit* (*Kurutta kajitsu*, 1956), which brought Takemitsu recognition in the film industry for the first time.

¹⁶¹ Entrevista do assistente de produção Tekuzo Tanaka (06:56 - 10:26) no vídeo extra da coletânea "O cinema de Mizoguchi" publicada pela Versátil home video (2014).

Mizoguchi e o *Ikimono no kiroku (Memórias do ser vivo, 1955)*, de Akira Kurosawa¹⁶², interrompidas devido ao falecimento repentino de seu mestre.

Sobre o seu estilo composicional podemos destacar a mesma versatilidade que vimos nos trabalhos de Hayasaka, com uma maior influência dos gêneros populares ocidentais, como o Jazz e estilos latinos como bolero e mambo. Tais influências podem ser observadas na música dos filmes *Yojimbo (O Guarda-Costas, 1961)* e *Sanjuro (1962)* de Kurosawa. A musicóloga Kyoko Koizumi (2010, p. 61) ressalta que “Sato tinha habilidade de compor em estilos musicais variados, indo do jazz ao bolero, além de ser altamente respeitado pelo uso de sonoridades distintas em suas trilhas sonoras, criadas através da combinação inesperada de instrumentos”¹⁶³. Nesse sentido, o professor James M. Doering (2013 p. 6) complementa:

A força de Sato como compositor era sua versatilidade. Ele poderia escrever música em praticamente qualquer estilo, desde densas peças orquestrais a combos de jazz, ou formas tradicionais japonesas. Seu forte interesse pela música tradicional japonesa, como a música de teatro de *kabuki* e *Nô*, assim como *gagaku* (música da orquestra imperial), muitas vezes dava às suas partituras um som mais distintamente japonês do que as partituras de Hayasaka¹⁶⁴.

Mantendo a influência orquestral e as técnicas aprendidas com Hayasaka, podemos destacar a trilha para o filme *Kumonosu-jô*¹⁶⁵ (*Um Trono Manchado de Sangue, 1957*), de

¹⁶² Após a morte de Hayasaka, Sato compôs música para quase todas as produções futuras de Kurosawa, da qual assina as trilhas de *Kumonosu-jô (Um Trono Manchado de Sangue, 1957)*, *Donzoko (Ralé, 1957)*, *Kakushi toride no san akunin (A Fortaleza Escondida, 1958)*, *Warui yatsu hodo yoku nemuru (Homem Mau Dorme Bem, 1960)*, *Yojimbo (O Guarda-Costas, 1961)*, *Sanjuro (Sanjuro, 1962)*, *Tengoku to jigoku (Céu e Inferno, 1963)* e *Akahige (O Barba Ruiva, 1965)*. Como destaque na carreira de Sato, se inclui ainda três dos filmes da série *Godzilla* dirigida por Jun Fukuda: *Gojira, Ebirâ, Mosura: Nankai no daiketto (Ebirah, Terror dos Abismos, 1966)*, *Kaijû-tô no Kessen: Gojira no Musuko (Son of Godzilla, 1967)*, and *Gojira Tai Mekagojira (Godzilla vs. Mechagodzilla, 1974)*.

¹⁶³ Texto Original: “Sato was a skilful in composing with many varied musical styles from jazz to bolero and was highly regarded for his soundtrack use of tone colours created through the combination of unexpected instruments.”

¹⁶⁴ Texto Original: “Sato’s strength as a composer was his versatility. He could write music in virtually any style, ranging from thick orchestral pieces to jazz combos to traditional Japanese forms. His strong interest in traditional Japanese music, such as the theater music of *kabuki* and *nô*, as well as *gagaku* (music of the imperial orchestra), often gave his scores a more distinctly Japanese sound than Hayasaka’s scores.”

¹⁶⁵ Sinopse: O filme narra a estória dos comandantes do primeiro e do segundo castelo de um reino local, Yoshiteru Miki e Taketori Washizu. Após defenderem seu senhor em batalha e retornarem para casa, se perdem em uma floresta sombria e se deparam com um espírito de uma velha que prevê um futuro ao mesmo tempo suntuoso e tenebroso para ambos. No prenúncio, Washizu assumirá em breve o trono do castelo principal e que em seguida o filho de Miki, Yoshaki, o sucederá. Ao retornar para casa, Washizu comenta a predição com a esposa, lady Asaji, que acredita no que o espírito disse, incentivando-o a agir quando tiver uma oportunidade.

Kurosawa, como um de seus trabalhos de destaque. O filme é uma adaptação da tragédia inglesa *Macbeth* de Shakespeare em um legítimo *Jidaigeki*¹⁶⁶ passado no período de guerra civil, conhecido como *Sengoku*.

O filme narra a estória dos comandantes do primeiro e do segundo castelo de um reino local, Yoshiteru Miki e Taketori Washizu. Após defenderem seu senhor em batalha e retornarem para casa, se perdem em uma floresta sombria e se deparam com um espírito de uma velha que prevê um futuro suntuoso tenebroso para ambos. No prenúncio, Washizu assumirá em breve o trono do castelo principal¹⁶⁷ e que em seguida o filho de Miki, Yoshaki, o sucederá. Ao retornar para casa, Washizu comenta a predição com a esposa, lady Asaji, que acredita no que o espírito disse, incentivando-o a agir quando tiver uma oportunidade. Coincidentemente o atual rei passará uma noite em seu castelo, devido a comemoração de suas conquistas. Nessa mesma noite, Washizu levado pela ambição executa seu plano maligno assassinando o rei e tomando seu Lugar. Dessa forma, uma vez que o primeiro passo da profecia foi articulado, logo Washizu teria o seu fim trágico.

Um dos pontos fortes e diferencial do filme, além de ser uma adaptação de um conto estrangeiro, foi o trabalho estético e conceitual inspirado no teatro *nô*. Nesse contexto, Donald Richie destaca algumas palavras do diretor que descrevem suas intenções:

De qualquer forma, nunca me importei tanto com o kabuki, talvez porque gosto muito de *nô*. Eu gosto, pois acredito que ele é o coração real e o núcleo de todo drama japonês. Seu grau de compressão é extremo e está cheio de simbologias e de sutileza. É como se os atores e o público estivessem envolvidos em uma espécie de debate que envolve toda a herança cultural japonesa [...] eu quero usar o jeito que os atores *nô* têm de mover seus corpos, da maneira que eles andam, e a composição geral que os palcos *nô* do fornecem.¹⁶⁸ (KUROSAWA apud RICHIE, 1984, p. 117)

Coincidentemente o atual rei passará uma noite em seu castelo, devido a comemoração de suas conquistas. Nessa mesma noite, Washizu levado pela ambição executa seu plano maligno assassinando o rei e tomando seu Lugar. Dessa forma, uma vez que o primeiro passo da profecia foi articulado, logo Washizu teria o seu fim trágico.

¹⁶⁶ *Jidaigeki* (時代劇), literalmente traduzido como dramas de época, o termo é usado para definir produções audiovisuais que remetem a um período anterior ao Meiji. Produções que retratam o período Tokugawa são mais comuns, mas qualquer outro período pode ser usado com cenário. Encontramos produções no gênero tanto no cinema, quanto na televisão, em videogame e no teatro.

¹⁶⁷ Chamado de Castelo das Teias de Aranha, cujo é a tradução literal do título do filme em japonês: Kumonosu-jo

¹⁶⁸At any rate, I've never much cared for the Kabuki, perhaps because I like *Nô* so much. I like it because it is the real heart, the core of all Japanese drama. Its degree of compression is extreme, and it is full of symbologies,

Nesse sentido, vemos diversos elementos do filme ligado ao teatro *nô*, como a composição de cena, a forma em que as personagens são enquadradas, como elas se deslocam no espaço, o tempo de suas ações, a atuação e expressão facial dos atores, entre outros. Um dos elementos que desenvolvem uma grande importância para o filme são os sons. Richie destaca duas personagens-chaves para a trama: Lady Asaji, a mulher de Washizu e o espírito da velha encontrado na floresta. Uma das características que as definem como importantes são os elementos sonoros. O espírito da velha, apesar de não ter nenhuma referência visual com o *Nô*, ela apresenta uma voz rouca com entonação do ator do teatro *nô*, além disso, os sons que ambas fazem, como o rangido do andar de Asaji, os sons das roupas arrastando, o leve som do fiar da roca que a velha utiliza, seus sussurros em sua cabana de junco, entre outros, são sons fortemente associados ao teatro *Nô* (RICHIE, 1984, p. 118).

Nesse contexto a música não poderia ser diferente, uma vez que é possível perceber diversos elementos da música do teatro *nô* na trilha do filme¹⁶⁹. Um dos primeiros pontos que destaque é a instrumentação híbrida, que acrescenta aos sons da orquestra ocidental algumas sonoridades típicas do teatro *nô*. Neste sentido, podemos citar a inserção de diversos instrumentos de percussão utilizados nos grupos que acompanham o teatro, como, por exemplo, *ko-tsuzumi*, *ô-tsuzumi*, gongo (*dora*), chocalhos e uma variedade de outros tambores (*taiko*) de diferentes tamanhos. Sato também insere alguns tipos de flautas japonesas como o *shakuhachi* e a *nô-kan*, que marcam sua presença em momentos-chave do filme. Além disso a trilha possui um coro masculino cantado no estilo conhecido como *yôkyoku*¹⁷⁰ (também chamado de *utai*), típico do teatro *Nô*.

Em *Um Trono Manchado de Sangue*, além dos elementos da música do teatro *nô*, podemos perceber o uso de diversos estilos musicais da linguagem ocidental. Em primeiro lugar temos a música no estilo impressionista de Debussy, a qual aparece em cenas mais leves, como por exemplo, quando o senhor do castelo chega para visitar Washizu (00:33:20). Em segundo lugar, as marchas primitivas ao estilo de Stravinsky e as texturas densas de Bartók

full of subtlety. It is as though the actors and the audience are engaged in a kind of contest and as though this contest involves the entire Japanese cultural heritage[...] I want to use the way that *nô* actors have of moving their bodies, the way they have of walking, and the general composition which the *nô* stages provides.

¹⁶⁹ Devido à falta de referencial sobre Masaru Sato e sua obra, a análise apresentada foi realizada pelo próprio autor de pesquisa.

¹⁷⁰ *Yôkyoku*, o canto do teatro *Nô*, deriva seu estilo do canto budista. Ao longo dos anos o estilo vocal usado nos templos, manteve a atmosfera de solenidade e introspecção associadas à música religiosa. Seu estilo melódico plano e sereno influenciou as obras-primas de dramaturgos japoneses medievais ao longo dos séculos até o presente momento. (MALM, 1983) [Locais do Kindle 1876-1878].

aparecem nas cenas mais intensas, como por exemplo, nas cenas de terror diante o espírito da velha na floresta, ou ainda nas cenas onde há um maior nível de pressão psicológica, como na sequência final, quando Washizu se depara com o exércitos de árvores se aproximando (01:42:30).

Um dos usos da simbologia do teatro *nô* na trilha desse filme está na música que inicia e finaliza o filme, em que o mesmo tema cantado em estilo *yôkyoku* remete, tanto a sonoridade do teatro *nô*, quanto ao canto budista. Nesse tipo de canto, normalmente se faz referências a textos clássicos ou sutras budistas, que são compostos em grupos de cinco e sete sílabas. Essas vocalizações, assim como os outros instrumentos já citados, ajudam a produzir uma atmosfera que remete ao sobrenatural, o que está intrínseco ao gênero musical *nô*

Outro exemplo representativo são as melodias típicas do teatro tocadas pela flauta *nô-kan*, que atuam como um prenúncio de algo por vir. Esse papel exercido pela flauta pode ser observado em momentos chave do filme, como por exemplo na cena em que Washizu assassinou seu senhor (00:46:20), momento em que a música assume o papel principal. Na ocasião não vemos a ação de Washizu, apenas o enquadramento nas reações de sua mulher, sendo a música responsável por toda a representação da cena de assassinato.

Conforme exposto, a música de Sato para *Um Trono Manchado de Sangue*, traz uma sonoridade escura e sombria com valorização dos naipes graves da orquestra e do extenso uso das percussões para criação de “camas harmônicas e pesados *ostinatos*”¹⁷¹. Somando essas sonoridades com os elementos da música tradicional Japonesa, o compositor consegue criar uma atmosfera que ao mesmo tempo é épica e sombria.

2.2.4 Joe Hisaishi: Herdeiro da tradição do hibridismo musical

Mamoru Fujisawa, conhecido profissionalmente como Joe Hisaishi, nasceu em 6 de dezembro de 1950 na cidade de Nakano, localizada na província de Nagano. O compositor cresceu em um período culturalmente conturbado e de grandes mudanças para a sociedade Japonesa, que se recuperava dos abalos após a Segunda Guerra Mundial e do fim da ocupação Americana. Nas décadas de 1960 a 1980, o Japão passou por um crescente “Americanização” de seus costumes, e segundo a musicóloga Alexandra Roadder (2013, p. 58), Hisaishi viveu

¹⁷¹ O termo “camas harmônicas” pode ser entendida como uma sobreposição do notas que sustenta as melodias e ritmos da música. Já o termo *ostinato* pode ser definido como uma pequena ideia musical que se repete de forma obstinada ao longo de um trecho musical, servindo de sustentação para as linhas melódicas a serem criadas.

essa época “cercadas por uma mistura confortável, mas ainda visível, da cultura japonesa e da cultura japonesa americanizada”¹⁷². Sobre esse contexto histórico, Iwabuchi (2002, *Locais do Kindle* 255-260) explica:

A derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial e a subsequente ocupação americana mudaram drasticamente [...]. A visão americana da Guerra Fria influenciou profundamente a reestruturação, bem como a análise intelectual do Japão do pós-guerra (Harootunian, 1993¹⁷³; Ishida, 1995). A atenção se concentrou na relação cultural do Japão com o “Ocidente” e, especialmente, com os Estados Unidos como o Outro cultural mais significativo do Japão, contra o qual a identidade nacional japonesa foi construída.¹⁷⁴

Dessa forma, Hisaishi viveu em um contexto cultural bem diferente daqueles outros compositores mencionados ao longo do segundo capítulo. Em relação a sua carreira, Hisaishi teve a música como paixão desde a infância e mudou-se para Tóquio em 1969 para estudar na *Kunitachi College of Music*. Roedder (2010, p. 68) destaca que “após sua graduação em Kunitachi, Hisaishi passou a maior parte da década de 1970 trabalhando na indústria da música da época como compositor, intérprete e produtor”¹⁷⁵ (ROEDDER, 2013, p. 68).

Kyoko Koizumi (2010, p. 61), explica que nesses anos, Hisaishi trabalhou com Masaru Sato, e comenta que “como assistente de Sato em uma idade já avançada, Hisaishi estava consciente de herdar seu papel significativo na música de cinema”¹⁷⁶. Nesse contexto, “Hisaishi aprendeu sobre o processo de composição para filmes e como ganhar a vida como compositor de cinema, ambas habilidades não ensinadas na escola de música”¹⁷⁷ (SHIMIZU

¹⁷² By the 1960s, when Hisaishi would have been a pre-adolescent, children who had been born just before and during World War II were coming of age surrounded by a comfortable but still visible mix of Japanese and Americanized Japanese culture.

¹⁷³ HAROOTUNIAN, Harry. (1993), "America's Japan, Japan's Japan", in H. Harootunian e M. Miyoshi (orgs.), *Japan in the world*. Durham, Duke University Press.

¹⁷⁴ Japan's defeat in World War II and the subsequent American occupation drastically changed [...]. The American vision of the Cold War has deeply influenced the restructuring as well as the intellectual analysis of postwar Japan (Harootunian 1993; Ishida 1995). Attention has focused on Japan's cultural relation with “the West,” and especially the United States as Japan's most significant cultural Other, against which Japanese national identity has been constructed.

¹⁷⁵ After his graduation from Kunitachi, Hisaishi spent the better part of the 1970s working in the contemporary music industry as a composer, performer, and producer.

¹⁷⁶ Texto Original: “as Sato's assistant at a critical age, Hisaishi was conscious of inhering Sato's significant role in film music”

¹⁷⁷ Texto Original: “Hisaishi learned about the process of film composition and how to earn a living as a film composer, skills not taught in music school”. Segundo Koizumi a citação foi retirado de: Shimizu. A (2000).

apud KOIZUMI, 2010, p. 61). Koizumi ressalta ainda que no ano 2000, Hisaishi declarou em entrevista que se sentia “como um filho pródigo que finalmente prosperou nos negócios de seu pai¹⁷⁸” (*KAKU apud* KOIZUMI, 2010, p. 61), o que comprova a consciência do compositor em relação à tradição musical herdada por Sato. Sobre o assunto, Roedder (2013, p. 69) acrescenta que provavelmente “Sato tenha ajudado Hisaishi, que ainda passava por Mamoru Fujisawa na época, a fazer sua primeira trilha sonora em 1974”¹⁷⁹, escrevendo algumas músicas para a série animada para TV, *Hajime Ningen Gyatoruzu* (Gattles, o primeiro humano).

Há que se destacar que Sato, o mencionado professor de Hisaishi, também foi aluno e assistente de Fumio Hayasaka, o que pode explicar a técnica musical híbrida que caracteriza a música de Hisaishi. Como ressalta a Roedder (2013, p. 68-69), tanto Sato quanto Hayasaka, foram consagrados por suas habilidades em compor para o cinema em estilos musicais variados, além das colaborações com grandes diretores de sua época, como Kenji Mizoguchi e Akira Kurosawa. Tendo sido sucessor de Sato no mundo das trilhas de cinema, Hisaishi seguiu a tradição em misturar diversos estilos musicais em favor da narrativa, o que pode ser visto, portanto, como uma herança direta dos mestres do passado. Podemos, neste sentido, traçar uma linha genealógica direta ligando os mencionados compositores:

Figura 1 - Questão geracional de Joe Hisaishi

Fumio Hayasaka (1914 - 1955)



Masaru Sato (1928 - 1999)



Joe Hisaishi (1950)

“Whatashi o eiga ni michibiita hito kotoba: Hisaishi Joe [People and words which have led me to films: Hisaishi Joe]”. *Sankei Shibun* (tokyo Edition), 27 May, p. 24. [In Japanese]

¹⁷⁸ Texto Original: “I now feel like a prodigal son who finally makes up his mind to succeed to his father's business”.

Segundo Koizumi a citação foi retirada de: Kaku, T (2000). “Hisaishi Joe intabyu [Interview with Hisaishi Joe]”. *Kinema Junpo*. 131 1. July, 31-5. [In Japanese]

¹⁷⁹Texto Original: It is also likely that Satô helped Hisaishi, who still went by Mamoru Fujisawa at the time, to get his first soundtrack work in 1974

Fonte: do autor (2019)

Em relação ao seu estilo composicional, a capacidade em escrever melodias memoráveis e a versatilidade de compor em estilos musicais variados são traços marcantes. Roedder (2013, p. 40-52) busca entender e explicar o estilo de Hisaishi considerando os padrões melódicos e harmônicos, além de padrões típicos de acompanhamento e orquestração. Sobre essas características, a musicóloga destaca os seguintes pontos:

O estilo de Joe Hisaishi tem sido altamente reconhecido desde sua estréia no início dos anos 80. É provável que este estilo reconhecível seja o resultado da balanceada “melodia de Hisaishi”, a familiaridade que resulta de seu empréstimo de trechos clássicos e o uso consistente de progressões de acordes sobre grupos descendentes de quatro notas. Essas características mantêm todo o seu repertório de música de cinema e televisão, e até chegam ao seu trabalho não-cinematográfico. Sua popularidade pode ser o resultado de suas melodias ultra-cantáveis, ou poderia ser um efeito colateral da popularidade dos filmes do Studio Ghibli.¹⁸⁰(ROEDDER, 2013, p. 51-52)

Neste primeiro ponto destacado por Roedder, chamada de *Hisaishi melody*, pode ser caracterizada por possuir uma estrutura simples e equilibrada, e que pode ser facilmente lembrada e cantolada. Sobre essa estrutura melódica descrita, a musicóloga acrescenta que ela pode ser formada da seguinte maneira:

Suas melodias geralmente têm uma forma regular, que muitas vezes se organizam em grupos 4 + 4, com frases conseqüentes e antecedentes equilibradas, por vezes equilibradas em excesso em alguns de seus escritos anteriores. Raramente uma melodia de Hisaishi se estende por mais de um intervalo de nona, talvez para permitir arranjos vocais futuros.¹⁸¹ (ROEDDER, 2013, p. 41)

¹⁸⁰ Joe Hisaishi's style has been highly recognizable since his debut in the early 80s. It is probable that this recognizable style is the result of the balanced “Hisaishi melody,” the familiarity that results from his borrowing of classical snippets, and the consistent use of chord progressions over descending groups of four notes. These characteristics hold throughout his entire repertoire of film and television music, and even trickle over into his non-film work. His popularity might be the result of his ultra-singable melodies themselves, or it could be a side effect of the popularity of the Ghibli films.

¹⁸¹ His melodies usually come in a regular shape, often in 4+4 groupings, with balanced consequent and antecedent phrases, almost too well-balanced in some of his earlier writing. Rarely does a Hisaishi melody extend more than a ninth in range, perhaps to allow future vocal arrangements.

Roedder (Ibidem) comenta ainda que a forma AABA' é muito usada para a exposição de suas melodias. A músicoloca ainda elenca a melodia tema *Kaze no Tani no Naushicaä* (Nausicaä do Vale do Vento), dirigido por Hayao Miyazaki em 1984 , como uma melodia típica de Hisaishi, a qual ela destaca o uso de uma “melodia altamente equilibrada acompanhada por arpejos, com um ritmo harmônico lento”¹⁸²(Ibidem), além de demonstrar na melodia uma preferência em justapor notas muito longas com notas curtas.

Uma outra tendência observada pela musicóloga, é o uso de rearranjos rítmicos e harmônicos de uma mesma melodia ao longo de uma trilha, como exemplifica no[s] filme[s] *Tenkû no shiro Rapyuta* (O Castelo no Céu, 1986). Embora a técnica seja recorrente na música de cinema, que foi originada da idéia de *leitmotiv* usadas por Wagner em suas óperas, Hisaishi tem sua própria visão sobre a técnica. Roedder (2013, p. 34) relata sua experiência em uma palestra ministrada pelo compositor sobre algumas técnicas para a música de cinema. Ao invés de de falar sobre sua técnica composicional, Hisaishi explicou conceitos mais gerais sobre os “fundamentos da música (melodia, harmonia e ritmo), os fundamentos da música cinematográfica como ele a via (diegética / não-diegética, empática / anempática, temas de personagens, etc.)”¹⁸³. Roedder (2013, p. 35) comenta que a “maioria dessas explicações era idêntica à que você encontraria em uma sala de aula americana”, no entanto:

O que era incomum era a explicação de Hisaishi do *leitmotiv*. Em vez do conceito padrão Wagneriano de um leitmotiv como um bloco estrutural motivacional que pode ser adaptado e modificado, mas ainda se referir a uma parte do filme, Hisaishi revelou que ele pensa em um "leitmotiv" como o tema de um filme. [...] Outras melodias ou idéias musicais que a maioria dos analistas chamaria de leitmotivs, são para Hisaishi “temas de caráter” ou apenas “temas”. É certo que a fronteira entre “tema de personagem” e “leitmotiv” no cinema é uma área cinza muito espessa, mas a maioria dos filmes de Hollywood tem mais de um tema de leitmotiv ou de personagem, onde quer que o limite seja desenhado entre os dois. A ideia de Hisaishi do leitmotiv como tema principal do filme é mais próxima dos primeiros temas

182 Notice the arpeggiated chordal accompaniment, the highly balanced melody, and the slow harmonic rhythm.

183 Hisaishi led them through the basics of music (melody, harmony, and rhythm), the fundamentals of film music as he saw it (diegetic/nondiegetic, empathetic/ anempathetic, character themes, etc.)

do cinema da prática do cinema mudo, onde um tema principal significaria os principais eventos do filme.¹⁸⁴ (ROEDDER, 2013, p. 35)

Roedder levanta como hipótese a possibilidade dessa concepção de Hisaishi estar ligada com uma prática comum na indústria da música de cinema no Japão. A musicóloga explica que essa “definição realmente faz sentido se levarmos em conta o papel central que os temas pré-existentes têm na música japonesa de cinema e televisão. Em ambos os casos, a ênfase não está no material novo, mas em uma nova apresentação de material familiar”¹⁸⁵ (Ibidem).

Um segundo ponto levantado por Roedder (2013, p. 43) para caracterizar o estilo composicional de Hisaishi é a maneira como ele faz empréstimos da música clássica, o que muitas vezes chega ao ponto de imitação. A musicóloga até comenta que “às vezes, ouvir as trilhas sonoras de Hisaishi pode parecer um jogo de “identificar a referência”. Embora essas referências tenham se tornado mais sutis durante os quase 40 anos de sua carreira, elas nem sempre foram assim.”¹⁸⁶ (Ibidem).

Roedder (2013, p. 44) comenta que “fazer empréstimos da música clássica não é novidade dentro das trilhas sonoras de filmes”¹⁸⁷ e faz uma série de comparações entre as partituras de Hisaishi com trecho de obras clássicas. Já em sua primeira trilha, para a série animada para TV *Hajime Ningen Gyatoruzu* (Gattles, o primeiro humano, 1974), Hisaishi “não só usa o esquema de acordes do Canon em D Maior de Pachelbel, mas também pega emprestado a linha de violino ornamentada, substituindo-o por uma flauta que dialoga com um oboé”¹⁸⁸ (ROEDDER, 2013, p. 43).

184 The majority of these explanations were identical to what you would find in an American classroom. What was unusual was Hisaishi’s explanation of the leitmotif. Instead of the standard Wagnerian concept of a leitmotif as a structural motivic block that can be adapted and changed yet still refer to a part of the film, Hisaishi revealed that he thinks of a “leitmotif” as the theme of a film. [...] Other melodies or musical ideas which most analysts would call leitmotifs are for Hisaishi “character themes” or just “themes.” Admittedly, the boundary between “character theme” and “leitmotif” in film is a very thick grey area, but most Hollywood films have more than one leitmotif or character theme, wherever the boundary is drawn between the two. Hisaishi’s idea of the leitmotif as the film’s single main theme is closer to the early movie themes of silent film practice, where a main theme would signify the major events of the film.

185 This definition actually makes sense if we take into account the central role arrangement of pre-existing themes has in Japanese film and television music. In both cases, the emphasis is not on new material, but on a new presentation of familiar material.

186 At times listening to Hisaishi’s soundtracks can feel like a game of “spot the reference.” Though these references have become subtler during the almost 40 years of his career, they were not always so

187 Borrowing from classical music is, of course, nothing new for film soundtracks.

188 not only uses the chord schema from Pachelbel’s Canon in D Major, but also borrows the ornamented violin line, giving it to a flute and an oboe in dialogue

Em outro exemplo, Roedder encontra em uma mesma música uma série de empréstimos. Na introdução da faixa intitulada “Requiem” da trilha de Nausicaä, “sua provável inspiração é a Sarabande, de Georg Friedrich Handel, da Suíte do Teclado n.º. 4 em D menor (1733)”¹⁸⁹(ROEDDER, 2013, p. 44). Em uma segunda melodia da música, a musicóloga destaca outra referência, possivelmente inconsciente por parte de Hisaishi, de *West Side Story*, de Leonard Bernstein (2013, p. 45). Por fim, sobre essa prática, Roedder (2013, p. 45) conclui que “pegando emprestado de obras clássicas conhecidas, Hisaishi segue uma longa tradição de compositores de cinema que escrevem música que soa como, mas não é exatamente o mesmo, que o cânone da música de arte ocidental.”¹⁹⁰

A terceira característica do estilo de Hisaishi segundo Roedder (2013, p. 46), está no uso de tetracorde em linhas descendentes no acompanhamento melódico. Para a musicóloga, “linhas descendentes são onipresentes para o trabalho de Hisaishi”¹⁹¹(Ibidem), sendo elas em acordes paralelos ou alternando da posição fundamental com a primeira inversão, ou mesmo nas linhas melódicas. Esse artifício pode ser encontrada em diversos temas de aberturas do compositor, sendo destaque na abertura de *Tenkû no shiro Rapyuta* (O Castelo no Céu, 1986), no tema principal da animação *Arion* (1986), na música intitulada “*Adriatic Sea*” de *Kurenai no Buta* (Porco Rosso, 1992), na abertura do filme de *Kids Return* (1995) de Takeshi Kitano e clássica abertura de *Sen to Chihiro no Kamikakushi* (A viagem de Chihiro, 2001), intitulada “*One Summer's Day*”.

Para Robert Rusli (2010, p. 19) essa característica faz parte do que ele chama de “assinatura” de Hisaishi e defende que além do uso de acordes em linhas descendente para acompanhamento melódico, o compositor costuma reutilizar uma simples progressão harmônica descendente em várias de suas composições. “Em geral, a progressão simplificada é a seguinte: vi, V, IV, I6, (ii, IV, V). O exemplo mais conhecido dessa progressão está em Viagem de Chihiro, durante a seção C da faixa “One Summer's Day”.¹⁹² Além disso:

ele usa nas outras partituras, como no tema principal de Laputa. Essa progressão também pode ser encontrada em “*Mei Ga Inai*”, do OST de Meu

¹⁸⁹ His likely inspiration is Georg Friedrich Handel’s Sarabande from the Keyboard Suite no. 4 in D minor (1733)

¹⁹⁰ By borrowing from familiar classical works, Hisaishi follows in a long tradition of film composers writing music which sounds like, but is not exactly the same as, the canon of Western art music.

¹⁹¹ Descending lines are ubiquitous to Hisaishi’s work.

¹⁹² The general, simplified progression is this: vi, V, IV, I6, (ii, IV, V). The best-known example of this progression is in Spirited Away, during the track “One Summer’s Day,” section C on the OST.

Amigo Totoro, "Ashitaka e San", do OST de Princesa Mononoke, "Mother's Love", do OST de Ponyo, e por fim "Summer", do OST de Kikujiro. Essa progressão de acordes descendente é sempre acoplada a uma melodia que segue um arco descendente, que geralmente são semelhantes entre elas.¹⁹³(Ibidem)

Para exemplificar as palavras dos autores citados, as figuras abaixo mostram o constante uso da progressão harmônica mencionada por Rusli. Além disso, é possível perceber a tendência no uso de linhas descendente mencionadas por Roedder, das quais é podemos relacionar as duas semelhanças entre as diversas trilhas de Hisaishi:

Exemplo musical 1 - "One Summer's Day," sessão C (A viagem de Chihiro, 2001)

Fonte: Hisaishi (2014)

Exemplo musical 09

¹⁹³ He uses it in his other scores, such as in the main theme of Laputa. This progression can also be found in "Mei Ga Inai" from the OST of My Neighbor Totoro, "Ashitaka and San" from the OST of Princess Mononoke, "Mother's Love" from the OST of Ponyo, and "Summer" from the OST of Kikujiro. This descending chord progression is always coupled with a melody that follows a descending arc, and this melody is usually similar as well. The melody in "Summer" during the second motif is almost identical to the melody in "One Summer's Day" when the title displays, except it is more fragmented and simpler, as it omits some of the notes from the former melody.

Exemplo musical 2 - Abertura de Tenkû no shiro Rapyuta (O Castelo no Céu, 1986)

The image shows two systems of a musical score in 4/4 time, key of B-flat major. The first system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system continues the melody and bass line. The bass line features a series of chords: B-flat major, C minor, D minor, E-flat major, F major, and G major.

Fonte: Roedder (2013)

Exemplo musical 3 - “Ashitaka and San” (Princesa Mononoke, 1997)

The image shows two systems of a musical score in 4/4 time, key of B-flat major. The first system includes a box labeled 'A' above the first measure. Above the staff, the following chords are indicated: Db6, DbM6, Ebm7/Db, Ab, and Db. The second system starts at measure 5 and includes the following chords: Bbm7, Gb, Db/F, Eb9, Ebm9, Ebm7/A, and Ab7. The score features a complex harmonic structure with many chords and a melodic line in the treble clef.

Fonte: Hisaishi (2015)

Roedder (2013, p. 47) destaca ainda, que “uso do tetracorde por Hisaishi, tanto melódico quanto harmônico, não se limita à sua parceria com Studio Ghibli, mas está presente em seus trabalhos em cinema e televisão desde pelo menos 1983”¹⁹⁴. A musicóloga ressalta ainda que “Hisaishi também usa a progressão de acordes em seus trabalhos solo, como o seu

¹⁹⁴ Hisaishi’s use of the tetrachord, both melodic and harmonic, is not limited to his Ghibli output, but has been present in his film and television works since at least 1983.

álbum solo de 1985, a-BET-CITY”¹⁹⁵ (ROEDDER, 2013, p. 48), sendo possível encontrar o padrão na faixa que leva o nome do álbum.

Exemplo musical 4 - Melodia em acordes descendentes de “a-BET-CITY” (1983)

The musical score is presented in four systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 12/8. The right hand (treble clef) plays descending chords and sustained notes, while the left hand (bass clef) plays a steady eighth-note bass line. The piece concludes with a 2/4 time signature change.

Fonte: Roedder (2013)

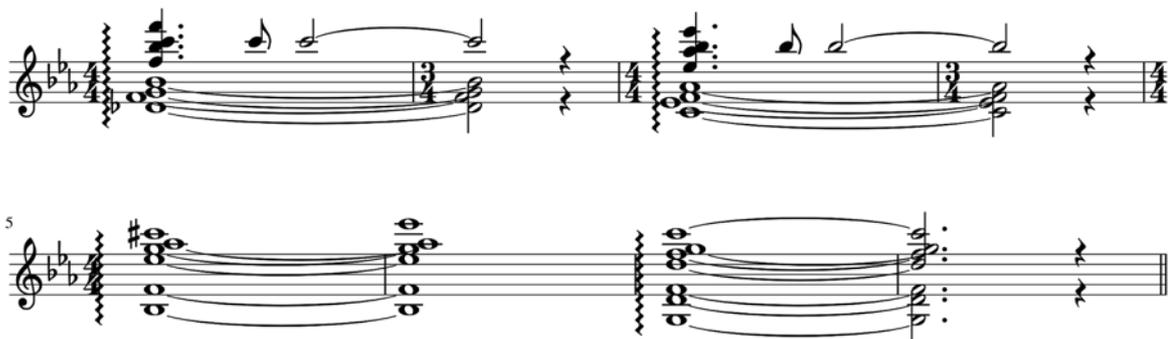
Junto a essa característica do estilo do compositor, Roedder (2013, p. 50) cita um último aspecto comum na prática composicional de Hisaishi, que é sua preferência por harmonias em intervalos de quartas e quintas. Por essa razão, vemos os intervalos tanto nos acompanhamentos harmônicos quanto nos acompanhamentos em ostinatos. A musicóloga destaca ainda que “também é comum a sustentação de quintas na linha dos cellos, que fazem saltos de terça menor em movimentos paralelos logo antes da barra, geralmente na síncope de

¹⁹⁵ Hisaishi also uses the chord progression in his solo works, such as his 1985 solo album a-BET-CITY.

oitava nota. Isto dominou alguns dos seus trabalhos do final dos anos 90, incluindo *Mononoke*¹⁹⁶ (ROEDDER, 2013, p. 51).

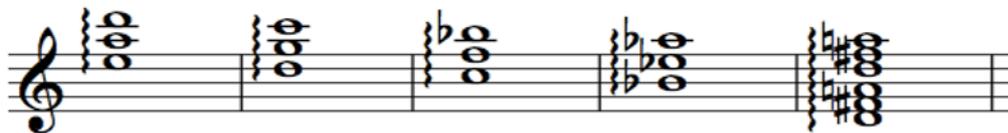
Para Rusli (2010, p. 18) essa é mais uma das características que definem a “assinatura de Hisaishi”, que defende o uso de intervalos de quartas e quintas como traços inconfundíveis das trilhas sonoras do compositor. Normalmente esses intervalos são encontrados em um grupo de acordes, que carregam uma sensação tonal ambígua. Além disso, eles costumam ser executados pelo piano em formas de acordes arpejados e são destaques nas aberturas de diversos filmes, como *A Viagem de Chihiro*, *O Castelo no Céu* e *Brother*. Assim, para ilustrar as palavras dos autores, as figuras abaixo demonstram tanto os acordes formados por intervalos de quartas e quintas, quanto a prática em usar os tetracordes em linhas descendentes:

Exemplo musical 5 - Acordes de abertura de *Tenkû no shiro Rapyuta* (*O Castelo no Céu*, 1986)



Fonte: Transcrição do autor (2019)

Exemplo musical 6 - Acordes de abertura da música “Adriatic Sea” de *Kurenai no Buta* (*Porco Rosso*, 1992)

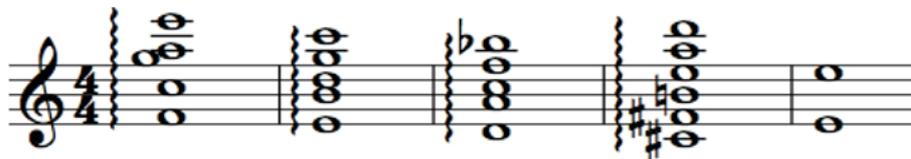


Fonte: Roedder (2013)

Exemplo musical 14 -

¹⁹⁶ Also common are sustained open fifths in the cellos, jumping up in parallel a minor third just before the barline usually in eighth note syncopation. This dominated some of his late 1990s work, including *Mononoke*

Exemplo musical 7 - Acordes da abertura de *Sen to Chihiro no Kamikakushi* (A viagem de Chihiro, 2001), intitulada “One Summer's Day”



Fonte: Roedder (2013)

Exemplo musical 15 -

Exemplo musical 8 - Acompanhamento arpejado em quintas da música “Lady Eboshi” de *Mononoke Hime* (Princesa Mononoke, 1997)



Fonte: Roedder (2013)

Em relação a suas escolhas de instrumentação e orquestração, Roedder (2013, p. 51) destaca que o uso de percussão de altura definidas, como marimbas e vibrafones, remete envolvimento de Hisaishi com o movimento minimalista da década de 1970. Nesse sentido, a musicologia relaciona a escolha de Hisaishi com seu primeiro álbum autoral, o *MKWAJU* de 1981, que apresenta várias peças para marimbas e sintetizadores e demonstra a forte influência minimalista na linguagem musical do compositor. Além disso, Roedder (Ibidem) destaca que “como pianista, ele frequentemente usa extensivamente o piano solo em sua escrita, com a vantagem adicional de que durante a gravação ele só precisa de si mesmo e pode ter controle total sobre como soa”¹⁹⁷. Sobre o assunto, Rusli (2010, p. 6) traz um outro aspecto em relação ao estilo de instrumentação do compositor, que varia de acordo com o diretor do filme, a qual compara os trabalhos com Takeshi Kitano e Hayao Miyazaki:

Os estilos de orquestração das colaborações Hisaishi-Kitano são diferentes daqueles das colaborações Hisaishi-Miyazaki. Isso reflete a natureza contrastante dos estilos de filme dos dois diretores; Kitano faz dramas live-action, violentos, mas artísticos, enquanto Miyazaki faz épicos de aventura de fantasia animados. Essa diferença também reflete uma combinação de estilo e orçamento do diretor. Como os filmes de Miyazaki são mais tradicionais, eles

¹⁹⁷ As a pianist, he often uses solo piano extensively in his writing, with the added advantage that during recording he only needs himself and can have full control over how it sounds.

geralmente permitem um orçamento maior, permitindo instrumentações maiores.¹⁹⁸

Rusli (2010, p. 7) explica que quanto a parceria com Kitano, o uso de sintetizadores e instrumentos eletrônicos é predominante em relação aos sons dos instrumentos da orquestra, principalmente nas primeiras trilhas para o diretor, como em *Ano natsu, ichiban shizukana umi* (*A Scene at the Sea*, 1991) e *Sonatine* (*Adrenalina Máxima*, 1993). Segundo Rusli (*Ibidem*), “Os ritmos minimalistas que se repetem nesses filmes são feitos em um instrumento que soa como uma marimba (talvez seja uma marimba eletrônica)”¹⁹⁹, no entanto, essa sonoridade raramente é ouvida nas partituras do filme de Miyazaki. Já em futuras parcerias com Kitano, temos a introdução do piano e dos sons orquestrais junto aos sintetizadores, tendo como marco a trilha para *Hana-bi* (*Fogos de Artifício*, 1997). Assim, Rusli (2010, p. 7) conclui que “as tendências de Kitano em relação a orquestrações mais simples podem ser uma escolha artística, e não uma limitação”²⁰⁰, se considerado ao gênero cinematográfico e o estilo do diretor trabalha.

Já para as trilhas de Miyazaki, Rusli comenta que Hisaishi sempre usou uma paleta instrumental mais complexa, contando tanto com instrumentos eletrônicos, como na mistura de instrumentos tradicionais japoneses com orquestra sinfônica completa. Desde sua primeira parceria com o diretor em *Naushicaä* (1984), já era possível notar uma diferença estilística na forma de instrumentação do compositor. No entanto, Rusli (2010, p. 13) destaca que uma das maiores “semelhanças entre a música de Hisaishi para Kitano e Miyazaki está no uso de piano e cordas. A orquestração é geralmente construída em torno do piano, que muitas vezes inicia a melodia, que por sua vez é transferida para as cordas e depois para os sopros, ou vice-versa”²⁰¹. Além disso, Rusli (*Ibidem*) ressalta que:

198 The orchestration styles of the Hisaishi-Kitano collaborations are different from those of the Hisaishi-Miyazaki collaborations. This reflects the contrasting nature of the movie styles of the two directors; Kitano makes live-action dramas, violent yet artistic, while Miyazaki makes animated fantasy adventure epics. This difference also reflects a combination of director style and budget. Because Miyazaki’s films are more mainstream, they often allow for a larger budget, enabling larger instrumentations.

199 The minimalist rhythms that are repeated in these films are done on an instrument that sounds like a marimba (perhaps it is an electronic marimba).

200 It is important to note that Kitano’s tendencies towards simpler orchestrations may be an artistic choice rather a limitation, because he creates very idiosyncratic films

201 A similarity between the music for Kitano and Miyazaki is Hisaishi’s use of piano and strings. The orchestration is usually built around the piano; it often initiates the melody, which in turn is transferred to the strings and then the winds, or vice versa.

A exuberância de seus arranjos de cordas também se tornou uma marca registrada do som de Hisaishi. Ele permeia as pontuações de suas colaborações; as cordas arrebatadoras funcionam perfeitamente com as paisagens animadas épicas e lindas de Miyazaki, enquanto as dissonâncias de bom gosto criam reflexos internos dos personagens silenciosos de Kitano.²⁰²

Dessa forma, podemos considerar a variedade de instrumentação como uma das características do estilo composicional de Hisaishi, que demonstra habilidade em escrever desde a música eletrônica pop dos anos 1980 a um estilo orquestral grandioso. Além disso, vimos que por influência do minimalismo, o compositor também costumava usar percussões variadas, como marimbas e vibrafones.

Para finalizar essa caracterização do estilo composicional de Hisaishi descritas até aqui, acrescento o discurso da musicóloga Kyoko Koizumi (2010, p. 62-71), que aponta quatro elementos que definem a poética musical de Hisaishi para os filmes de Miyazaki. A musicóloga defende que o uso desses quatro artifícios contribui para a construção dos universos apresentados pelas narrativas do diretor, e que esses elementos são recorrentes em diversas parcerias entre Hisaishi e Miyazaki.

(1) O primeiro ponto é o uso do modo dórico²⁰³ para criar uma sensação histórica europeia. Essa característica é predominante nas primeiras colaborações com Miyazaki, que eram caracterizadas pelos elementos épicos que remetem aos gêneros de fantasia do ocidente. Podemos destacar os filmes *Kaze no Tani no Naushicaä* e *Tenkû no shiro Rapyuta* como principais obras da época. Para a trilha de *Naushicaä*, Hisaishi utiliza o modo dórico como vemos no exemplo a seguir:

²⁰² The lushness of his string arrangements has also become a trademark of Hisaishi's sound. It pervades both of his collaborations' scores; the sweeping strings work perfectly with Miyazaki's epic and beautiful animated landscapes, while the tasteful dissonances create brooding internal portraits of Kitano's silent characters.

²⁰³ Na música, modo dórico (Tom - semitom - Tom - Tom - Tom - semitom - Tom) é um tipo de escala que se classifica dentro do que é modos gregos, ou seja, ela é um conjunto de notas musicais que se comporta de acordo com as organizações sonoras dessa escala e que derivam do material escrito de uma composição musical.

Exemplo musical 9 - Tema de Kaze no Tani no Naushicaä (Nausicaä do vale do vento, 1984)

Fonte: Transcrição do autor (2019)

Koizumi (2010, p. 64) comenta ainda, que Hisaishi tem consciência de sua escolha e “usa o modo dórico em sua composição da música-título de abertura para Nausicaä para sugerir um período europeu passado, como ele mesmo explicou”²⁰⁴ :

Minha música é baseada em uma escala pentatônica. Mas quando eu uso a escala pentatônica "yona-nuki", eu a trato como um modo, como o modo dórico do estilo inglês, por exemplo. Quando compus a música para Nausicaä do Vale do Vento, achei que foi influenciado por elementos da música folclórica escocesa ou irlandesa. Miyazaki também gosta desses tipos de elementos. É óbvio que a música folclórica escocesa é baseada na escala pentatônica "yona-nuki" também. Mas se eu usar uma escala pentatônica, minha música pode se tornar "enka". Então eu adoto uma postura defensiva para manter minha música dentro de uma moldura de música de estilo ocidental, mas também para me abster de fazer 'enka'. Essa é uma característica da minha música.²⁰⁵ (AGAWA²⁰⁶, 1999, p. 157 *apud* KOIZUMI, 2010, p. 64)

²⁰⁴ Hisaishi uses Dorian mode in his composition of the opening title music for Nausicaä to suggest a past European period, as he explained

²⁰⁵ My music is based on a pentatonic scale. But when I use the 'yona-nuki' pentatonic scale, I treat it like a mode such as the English-like Dorian mode. When I composed the music for Nausicaä of the Valley of the Wind, I thought it was influenced by elements of Scottish or Irish folk music. Mr. Miyazaki also likes those kinds of elements. It is obvious that Scottish folk music is based on the 'yona-nuki' pentatonic scale too. But if I use a

No segundo filme em colaboração com Miyazaki, *O castelo no céu* de 1986, Hisaishi usa novamente o mesmo artifício com intenção de transmitir uma sensação histórica europeia. Koizumi (2010, p. 64-65) comenta que o tema escrito para o filme é muito semelhante de Nausicaä do Vale do Vento e que “e essas duas melodias baseadas no modo dórico das trilhas sonoras de filmes de Miyazaki estabeleceram uma ênfase no estilo europeu juntamente com a falta de japonicidade que caracterizou os primeiros filmes de Miyazaki”²⁰⁷

Exemplo musical 10- Melodia tema de Tenkû no shiro Rapyuta (*O castelo no céu*, 1986)



Fonte: Transcrição do autor (2019)

(2) O segundo ponto está no uso de elementos da música clássica ocidental para sugerir uma ambientação ocidental. Koizumi (2010, p. 65) comenta que “como os primeiros filmes de Miyazaki foram ambientados em países europeus, ao invés do Japão ou em outros países asiáticos, Hisaishi compôs muitas melodias para seus filmes no estilo orquestral clássico ocidental.”²⁰⁸ Como exemplo dessa época, no filme *Majo no Takkyûbin (O Serviço de Entregas da Kiki)*, 1989), Hisaishi faz diversas referências à música ocidental, como o frequente uso de ritmos de valsa, e da instrumentação que buscava expressar atmosferas mediterrâneas através do uso de violão e acordeão. Um outro exemplo está no filme *Kurenai no Buta (Porco Rosso, 1992)*, que utilizou elementos de canções francesas e de jazz.

Para Rusli (2010, p. 10) essa característica é um dos elementos que pontua a diferença o trabalho de Hisaishi para Kitano e Miyazaki. O autor comenta que “durante sua colaboração com Kitano, Hisaishi nunca mudou seu estilo apesar das diferenças culturais marcantes nos

pentatonic scale, my music might become ‘enka’. So, I adopt a defensive stance to keep my music within a frame of western-style music but also to refrain from making ‘enka’. This is a characteristic of my music.

²⁰⁶ AGAWA, S. Agawa Sawako no konôito ni aitai: Hisaishi Joe [Those who I want to meet: Interview with Hisaishi Joe]. *Shûkan Bushun*, 41(34), 156-60. 1999 (Em japonês)

²⁰⁷ this theme is similar to main thematic melody of Nausicaä of the Valley of the Wind, and these two dorian mode-based melodies from Miyazaki’s film soundtracks established an emphasis on European style together with lack of japaneseness that characterized Miyazaki’s early films

²⁰⁸ As Miyazaki’s early films were set in European countries rather than in Japan or other Asian countries, Hisaishi composed many melodies for his films in the western classical orchestral style

cenários cinematográficos”²⁰⁹. No entanto, nas trilhas para Miyazaki o compositor faz questão de pontuar os elementos culturais dos filmes que não se passam no Japão, explicando seu ponto de vista nos dois filmes já citados:

Porco Rosso é ambientado em torno do Mar Adriático, enquanto o serviço de entrega da Kiki se passa no norte da Europa, o que pode ser inferido a partir dos desenhos. Essas duas pontuações têm muitas semelhanças que são incomuns nas pontuações de outros filmes de Miyazaki ambientados no Japão. Há uma prevalência no uso do compasso 3 /4 nos filmes ambientados na Europa, o que dá a trilha uma sensação de valsa e é muito comum na música ocidental. Nesses compassos 3/4, Hisaishi enfatiza o primeiro tempo, outra característica das valsas. Exemplo disso estão nas peças “Friend” e “Adoria No Umi E” de Porco Rosso. Na trilha sonora de Serviço de Entregas da Kiki, exemplos de compassos 3/4 com ritmo de valsa estão em “Hareta Hi Ni”, “Sota Tobu Takkyubin”, “Soshin No Kiki” e “Ursula No Koya He”.²¹⁰

Assim como Koizumi, Rusli (2010, p. 11) também chama atenção para a instrumentação dos filmes, uma vez que “muitas das melodias do *Serviço de Entregas da Kiki* são tocadas pelo acordeão, e a percussão em *Porco Rosso* inclui castanholas e tarolas”²¹¹. Além disso, “ambas as trilhas destacam o uso do violão, sendo que muitas vezes usam técnicas de tremolo típicas da música espanhola para violão”²¹². Por fim, Ruli chama atenção para uma peça, intitulada “*Doom ~ Kumo No Wana*”, que soa como uma “homenagem à Carmen de Bizet”. Segundo o autor, esta peça, usa o mesmo tema de acompanhamento que a ária de “Habanera” de Bizet.

209 During his collaboration with Kitano, Hisaishi never changed his style despite marked cultural differences in the film settings.

210 Porco Rosso takes place around the Adriatic Sea while Kiki’s Delivery Service takes place in Northern Europe, which can be inferred from the drawings. These two scores have many similarities that are uncommon in scores for other Miyazaki film set in Japan. There is a prevalence of 3/4 time signatures in the films set in Europe, which give the score a waltz feel that is common in Western music. In these 3/4 time signatures, Hisaishi emphasizes the downbeat, another characteristic of waltzes. Example of this in Porco Rosso are the pieces “Friend” and “Adoria No Umi E” on the Porco Rosso OST (original soundtrack). In the Kiki’s Delivery Service OST, examples of the 3/4 time signature with the waltz downbeat are “Hareta Hi Ni...,” “Sota Tobu Takkyubin,” “Soshin No Kiki” and “Ursula No Koya He.”

211 Many of the melodies in Kiki’s Delivery Service are played by the accordion, and the percussion in Porco Rosso features castanets and snare drum.

212 Both scores prominently feature guitar, and often use tremolo techniques that are common in Spanish classical guitar music

(3) O terceiro ponto levantado por Koizumi está no uso de escalas pentatônicas²¹³ e de outros elementos de estereótipo asiático para reforçar atmosferas japonesas. A musicaloga comenta que *Tonari no Totoro* (*Meu vizinho Totoro*, 1988) foi o primeiro filme de Miyazaki a se passar em território japonês, e com isso Hisaishi teve uma mudança na abordagem da trilha para o filme. Koizumi (2010, p. 68) destaca que o filme apresenta uma melodia temática intitulada “The Path of the wind” (*Kaze no tôrimichi*) escrita em uma escala pentatônica chamada *niroku-nuki*²¹⁴, que literalmente significa "sem segunda e sexta".

Exemplo musical 11 - “The Path of the wind” (*Kaze no tôrimichi*) melodia em pentatonica de Tonari no Totoro (*Meu vizinho Totoro*, 1988)

The musical score shows a melody in 4/4 time. The first line contains measures 1-4 with chords AbM7, Eb add9/G, Fm7, and Gsus4. The second line starts at measure 5 and contains measures 5-9 with chords AbM7, Eb add9/G, Fm7, Gm7, and Cm. The melody is primarily composed of quarter and eighth notes, with some beamed eighth notes in measures 3, 4, 7, and 8.

Fonte: Hisaishi (2014)

Como podemos ver no exemplo, Hisaishi utiliza parcialmente a escala pentatônica, acrescentando ou alterando notas para se adequar aos movimentos harmônicos. Nesse quesito, vimos acima que o próprio declarou ter consciência do uso das escalas pentatônicas como base de sua música, modificando-a de acordo com suas necessidades. Assim, podemos ver em muitos trabalhos do compositor, sobretudo naqueles que se passam em território japonês, a tendência em criar melodias predominantemente pentatônicas, mas que em trechos curtos, ou mesmo em apenas em um compasso, a configuração pentatônica é abandonado.

Ao analisar algumas de suas melodias, vemos que ele cria motivos principais a partir de alguma escala pentatônica, mas durante o desenvolvimento da melodia outras notas são

²¹³ Uma escala musical, como definida acima, é um conjunto de notas musicais que se comporta de acordo com uma organização intervalar. As escalas pentatônicas são sequências de apenas cinco notas e se diferencia das escalas de sete notas como os modos gregos e outras escalas ocidentais. Para maiores detalhes sobre as escalas usada na música japonesa, ver o *Apendice 3*

²¹⁴ Vale ressaltar, que para o etnomusicólogo Fumio Koizumi a escala “*niroku-nuki* era a escala pentatônica mais importante do Japão antes da influência da China” (KOIZUMI, 1984, p. 21 apud KOIZUMI, 2010, p. 68)

inseridas. Ao fazer esse tipo de construção em uma peça, que muitas vezes é o *main title* do filme, ele utiliza esses mesmos motivos pentatônicos ao longo do filme. Essa técnica é utilizada em demasia nos filmes *Mononoke Hime* (*Princesa Mononoke*, 1997) e *Sen to Chihiro no kamikakushi* (*A viagem de Chihiro*, 2001), que segundo a musicóloga Carolina Stevens (2008, p. 30), foram filmes em que o compositor assumiu um estilo “neo-tradicional” devido aos elementos de música tradicional japonesa incorporados em seu estilo orquestral.

Princesa Mononoke foi o primeiro drama de época dirigido por Miyazaki e “combina a perspectiva folclórica e animista dos primeiros períodos da história japonesa.”²¹⁵ (KOIZUMI, 2010, p. 65). Logo na música de abertura, *The legend of Ashitaka* (*Ashitaka Sekki*), vemos um híbrido entre uma escala pentatônica e o modo dórico. Para Koizumi (2010, p. 65) “o movimento de características pentatônica no compasso 2, origina-se de canções folclóricas tradicionais japonesas (*min'yô*), que precede o uso do modo dórico no compasso 3, dando assim precedência à “*japonesidade*” de *Princesa Mononoke*.”²¹⁶

Exemplo musical 12 - Melodia de “The legend of Ashitaka” do filme *Mononoke Hime* (*Princesa Mononoke*, 1997)

The musical score is presented in two staves. The first staff contains measures 1 through 5. Above the notes, the following chords are indicated: DbM7, Eb, Fsus4, Fm, Cm, Gm, Cm. The second staff contains measures 6 through 10. Above the notes, the following chords are indicated: DbM7, Eb, Fsus4, Fm, Ab/C, Bbm7/Ab, Bbm, Cm7, Fsus4. The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests.

Fonte: Hisaishi (2015)

Em *A viagem de Chihiro* por exemplo, Koizumi comenta que a melodia do tema principal na música *One Summer day* (*Ano natsu e*) “é escrito em escala natural menor, que também é ouvida em muitas canções populares japonesas. Somado a isso, Hisaishi coloca

²¹⁵ This film combines folklore and animistic perspective from early periods of Japanese history. Setting it in medieval Japan, Miyazaki depicts a war between animal kingdom and humans.

²¹⁶ The pentatonic scalelike movement in bar 2 originates from japanese traditional folk songs (*Min'yô*) and precedes the use of dorian mode in bar 3, thereby giving precedence to the ‘japoneseness’ of *Princess Mononoke*.

importância nas notas da escala pentatônica”²¹⁷ (KOIZUMI, 2010, p. 68, tradução nossa). Além disso, a musicóloga destaca que “uma melodia em estilo de Okinawa é usada na [música] *Procession of the spirits* [Kamisama-tachi] para traçar uma linha entre a vida de Chihiro no Japão e o misterioso Reino Mágico, um mundo em outro lugar do espaço cotidiano”²¹⁸ (KOIZUMI, 2010, p. 69, tradução nossa).

Exemplo musical 13 - Melodia de “One Summer's Day” do filme *Sen to Chihiro no Kamikakushi* (A viagem de Chihiro, 2001)

The musical score for 'One Summer's Day' is presented in two systems. The first system shows the melody in the treble clef and accompaniment in the bass clef, both in 4/4 time. The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs. The accompaniment features sustained chords. Chord labels above the staff include FM7(b5) and Dsus4/A. The second system continues the melody and accompaniment, with chord labels Csus4/G, FM7(b5), Asus4/E, D7sus4, and E7sus4.

Fonte: Hisaishi (2014)

Exemplo musical 14 - Melodia de “Procession of the spirits” do filme *Sen to Chihiro no Kamikakushi* (A viagem de Chihiro, 2001) e escala Ryūkyū

The musical score for 'Procession of the spirits' is shown in a single system in treble clef, 4/4 time. The melody is a simple sequence of eighth and quarter notes. The title 'Procession of the spirit (神さま達)' is written above the staff. Below the melody, the 'Escala Ryūkyū' is shown as a sequence of five quarter notes on a single staff.

Fonte: Transcrição do autor (2019)

²¹⁷ is written in the natural minor scale, one that is also heard in many Japanese popular songs. Added to this, Hisaishi places importance on notes from the pentatonic scale”

²¹⁸ “an Okinawan-styled melody is used in the procession of the spirits to effectively draw a line between Chihiro’s life in Japan and the mysterious magic Kingdom, a world somewhere else from everyday space.”

Um outro ponto relevante desta característica de Hisaishi está na instrumentação usada na trilha dos filmes. Em *Princesa Mononoke* por exemplo, a instrumentação combina intencionalmente instrumentos da orquestra ocidental com instrumentos japoneses²¹⁹, como *ryûteki*²²⁰, *hichiriki*²²¹ e conjunto de percussões tradicionais (ou *taiko*). Alexandra Roedder ao comparar o *Image Album*²²² com a versão final da trilha, destaca que Hisaishi escolheu uma instrumentação exuberante aos moldes das orquestras sinfônicas do século XIX, onde permaneceu apenas alguns dos elementos tradicionais japoneses presentes no *Image Album*. Nesse contexto ela ressalta que a trilha final de *Princesa Mononoke* coloca o filme em um “espaço narrativo compreensível para os não-japoneses” e que “Intencionalmente ou não, a trilha sonora do filme atua como uma ponte entre a japonicidade [Japaneseness] da história e a competência cultural desconhecida de um público que assiste.”²²³ (ROEDDER, 2010, p. 166, tradução nossa).

(4) Por fim, o quarto e último ponto de Koizumi está no uso de estilos eclético de canções populares japonesas para aberturas e finais de filmes. A musicóloga destaca que a prática é comum no cenário do cinema de animação no Japão, e que Miyazaki costuma acompanhar de perto a canção de créditos de seus filmes, sendo inclusive o autor de algumas letras musicadas por Hisaishi (KOIZUMI, 2010, p. 69).

Koizumi (2010, p. 69) explica que o estilo das canções utilizadas nos filmes é derivado de canções populares criados após o período Meiji, como *kayôkyoku* ou *enka*, e que são caracterizadas pelo uso de elementos musicais tradicionais japoneses com instrumentação, harmonizações e formas musicais ocidentais. Para a autora, “essa música popular de estilo ocidental feita no Japão é relevante para as músicas-tema dos filmes de Miyazaki”²²⁴ (*Ibidem*), e complementa:

²¹⁹ Informações do álbum: <<https://vgmdb.net/album/19761> >

²²⁰ É um tipo de flauta transversal japonesa feito de bambu. É usado no gagaku e na música clássica xintoísta associada à corte imperial do Japão.

²²¹ É um instrumento de sopro de palheta dupla tradicional japonês usado como um dos principais instrumentos melódicos do gagaku japonesa. Embora seja um instrumento de palheta dupla como o oboé, o hichiriki tem um furo cilíndrico, sendo seu som mais parecido a um clarinete.

²²² Album criado nas pré-produções audiovisuais japonesas, que serve como uma prévia do trabalho para o diretor e demais membros da equipe de produção.

²²³ “Hisaishi’s grandiose 19th-century symphonic score with very few select touches of traditional Japanese instruments, rhythms, and harmonies places Princess Mononoke in a narrative space comprehensible to non-Japanese. Intentionally or not, the film soundtrack acts as a bridged between the Japaneseness of the story and the unknown cultural competence of a watching audience.”

²²⁴ This western-style popular song made in Japan is relevant to the theme songs for Miyazaki’s films.

Miyazaki gostava das músicas folclóricas de estilo ocidental populares no Japão e Hisaishi seguia os gostos musicais de Miyazaki para os seus filmes. As canções temáticas Hisaishi caracteristicamente adotaram elementos estilísticos ocidentais, mas apresentam as escalas menores e os aspectos líricos que eram típicos da música folclórica japonesa nas décadas de 1960 e 1970.²²⁵(KOIZUMI, 2010, p. 69-70)

Podemos citar como exemplo dessa característica de Hisaishi, as canções de encerramento dos filmes *O castelo no céu*, *Meu vizinho Totoro* e *Princesa Mononoke*, das quais podemos encontrar a mistura de elementos musicais dos estilos populares japoneses e ocidentais mencionados por Koizumi.

Para finalizar esse tópico, vale ressaltar a evolução do estilo composicional de Hisaishi descrita por Roedder (2013, p. 52). A musicóloga defende que nas últimas três décadas as características estéticas da música de Hisaishi permanecem basicamente as mesmas, ou seja, “melodias crescentes e regulares, acompanhamentos baseados em ostinato, uso extensivo de intervalos de quartas e quintas e uma linguagem harmônica geralmente tonal, embora um tanto jazzística”²²⁶. No entanto, a musicóloga afirma que durante esse período a técnica do compositor sofreu mudanças significativas em suas práticas, e explica:

Durante toda a sua carreira, as práticas de Hisaishi não surgiram completamente formadas a partir da cabeça de Hisaishi. Eles são parte integrante do mundo da música japonesa em que ele estava trabalhando. Assim como o mundo da música cinematográfica americana, o japonês mudou drasticamente desde os anos 80. Mudanças na tecnologia, nas práticas de produção, nas prioridades estéticas e nas forças do mercado têm estado em ação.²²⁷ (ROEDDER, 2013, p. 52-53)

²²⁵ Miyazaki enjoyed the western-style folk songs popular in Japan and Hisaishi followed Miyazaki’s musical tastes for theme songs for his films. Hisaishi theme songs characteristically adopted western stylistic elements but feature the minor scales and lyrical aspects that were typical of Japanese folk song in the 1960s and 1970s.

²²⁶ his aesthetic preferences are largely the same: soaring but regular melodies, ostinato-based accompaniments, an obsession with stacks of fourths and fifths, and a generally tonal if somewhat jazzy harmonic language.

²²⁷ Through his entire career, Hisaishi’s practices have not sprung fully formed from Hisaishi’s head. They are part and parcel of the world of Japanese film music in which he was working. Just as the American film music world, the Japanese one has changed drastically since the 80s. Changes in technology, in production practices, in aesthetic priorities, and in market forces have all been at work.

Nesse contexto, Roedder (2013, p. 36) chama atenção para uma diferença fundamental entre as práticas da música de cinema na indústria japonesa e americana, conhecida como *gekiban* (劇伴). O *gekiban*, que pode significar literalmente “acompanhamento dramático” nada mais é que a música instrumental que fica ao fundo das produções audiovisuais, tais como filmes, animes, programas de TV e demais tipos de trabalho que Hisaishi costumava fazer no início de sua carreira. No entanto, essa prática teve suas origens e seu desenvolvimento de forma muito singular no Japão, na qual a musicóloga explica:

Este modelo de produção levou a uma estética específica que não tem a sincronização como prioridade, levando a música a "flutuar" em torno da imagem. A estética mantém uma continuidade histórica com a música teatral japonesa, como Kentaro Imada²²⁸ mostra em sua discussão sobre o *gekiban* nas séries de TV e filmes da franquia Lupin III. No Japão, os mesmos músicos que foram responsáveis por acompanhar os dramas de teatro de nô e kabuki foram mais tarde empregados para acompanhar o cinema mudo, criando um elo entre a música do início do cinema mudo e os dramas tradicionais. À medida que a cultura cinematográfica evoluiu e cresceu no Japão, a estética da música cinematográfica também se desenvolveu com base no que esses músicos vinham fazendo para acompanhamento ao vivo.²²⁹ (ROEDDER, 2013, p. 37)

Dessa forma, Roedder (2013, p. 54) defende que as “práticas musicais de Joe Hisaishi mudaram de uma estética japonesa para uma americana, em concordância com o domínio permeável do cinema e da música cinematográfica americanos no Japão.” A musicóloga

²²⁸ IMADA, Kentaro. Lupin III and the Gekiban Approach: Western-styled Music in a Japanese Format. In COYLE, Rebecca. Drawn to Sound: Animation Film Music and Sonicity. London: Equinox, 2010. P. 175 - 187 (184)

²²⁹ This production model has led to a specific aesthetic which deprioritizes synchronization, leading to the music “floating” around the image. The aesthetic holds a historical continuity with Japanese theatrical music, as Kentaro Imada shows in his discussion of *gekiban* in relation to the Lupin III franchise of TV series and films. In Japan, the same musicians who had been responsible for accompanying Nô and kabuki stage dramas were later employed to accompany silent film, creating a link between the music for early silent film and these traditional dramas. As film culture evolved and grew in Japan, the aesthetics of film music also developed based in what these musicians had been doing for live accompaniment.

comenta ainda, que o próprio compositor declara que “essas mudanças de estilo e prática foram em grande parte inconscientes”²³⁰ (Ibidem), destacando que:

Até a década de 1990, as influências que Hisaishi experimentou, provavelmente eram quase que exclusivamente domésticas, embora certamente tenha ouvido ou estar ciente do contexto a música de fora do Japão. Hisaishi sempre trabalhou com diretores japoneses e músicos japoneses, e sua música era voltada para o mercado doméstico. Na década de 1990, Hisaishi começaria a trabalhar com diretores estrangeiros e a escrever música para filmes voltados para o público internacional, mas antes disso, ele passaria por duas décadas de sua carreira na tentativa e erro do mercado doméstico.²³¹(ROEDDER, 2013, p. 54)

Por fim, Roedder (2013, p. 54-55) conclui que as “mudanças estilísticas que estão em evidência durante esta primeira década da carreira de Hisaishi, envolvem principalmente seu vocabulário musical, em amadurecimento, e um melhor senso de melodia.”²³². Assim, a musicóloga e explica um pouco melhor o contexto dessa mudança:

Eu enfatizo novamente que o método de produção por trás dos trabalhos de Hisaishi para cinema e televisão, requer que a música seja escrita antes do tempo: estas não são trilhas sonoras escritas enquanto se assiste a um corte final, mas sim, são músicas escritas como um todo isolada, inspirada por um alguns texto, desenhos ou indicação de um determinado humor. Isso significa que ele começou escrevendo canções e músicas completas [que eram manipuladas e editadas pelo diretor de áudio]. Em alguns casos específicos,

230 Joe Hisaishi’s musical practices have been changing from a Japanese aesthetic to an American one in concordance with the permeating dominance of American film and film music in Japan. By Hisaishi’s own account, these changes in style and practice have been largely unconscious.

231 Until the 1990s, the influences Hisaishi likely experienced were almost exclusively domestic, though he must of course have listened to and been aware of music from outside Japan. Hisaishi worked with Japanese directors and Japanese musicians, and his music was aimed at a domestic market. In the 1990s, Hisaishi would begin working with foreign directors and writing music for films aimed at international audiences, but before then he would go through two decades of trial and error in the domestic market.

232 The stylistic changes that are in evidence during this first decade of Hisaishi’s career are primarily a maturing musical vocabulary and an improved sense of melody.

ele era convidado a escrever também, uma seleção de canções para letras pré-compostas.²³³

Esse modelo mencionado pela musicóloga é conhecido como “*Image Album*”, e consiste na prática da composição de um álbum antes ou durante o desenvolvimento de produções audiovisuais, que serve como uma prévia do trabalho para o diretor e demais membros da equipe de produção. Nesse álbum há uma seleção das principais músicas que foram encomendadas ao compositor, que escreve música isoladas e sem contato prévio com o filme, sendo passado a eles apenas materiais mais conceituais, como imagens e texto. Sobre o assunto, Marco Bellano (2012, p. 2) explica:

Os lançamentos de CD conhecidos como “Image Album” são um traço distintivo da animação japonesa como um todo. Compositores de filmes, programas de TV ou videogames geralmente são convidados a escrever músicas durante as fases de pré-produção, usando storyboards ou arte conceitual como fonte de inspiração. Isso leva ao lançamento de um CD que normalmente antecipa por vários meses a estréia da produção. É possível que o álbum de imagens seja acompanhado ou substituído por outros lançamentos, como álbuns de músicas de imagens, singles de músicas de imagens ou álbuns de sinfonias. [...] As idéias musicais que surgem dentro de um álbum de imagens precisam se tornar características proeminentes da partitura final, também por causa de seu principal objetivo comercial: fazer com que o público em potencial se familiarize com a atmosfera acústica do filme. Nesse sentido, muita música para animação japonesa é escrita antes da animação em si, sem seguir os ritmos ou outras necessidades precisas das seqüências de filmes reais.²³⁴

²³³ I emphasize again that the production method behind the bulk of Hisaishi’s output for film and television requires that music be written ahead of time: these are not soundtracks written while watching a final cut, but music written as a whole piece in isolation, inspired by a bit of text, a drawing, or a request for a particular mood. This means he began by writing complete songs or pieces. In some specific cases, he was asked to write a selection of actual songs with specific lyrics.

²³⁴ The CD releases known as “image albums” are a distinctive trait of Japanese animation as a whole. Composers for films, TV shows or videogames are usually asked to write music during pre-production stages, using storyboards or concept art as a source of inspiration. This leads to the release of a CD album that usually anticipates by several months the debut of the production. It is possible for the image album to be accompanied or substituted by other releases, like image song albums, image song singles or symphony albums.[...] The musical ideas that emerge within an image album need to become prominent features of the final score, also because of their main commercial purpose: to make the potential audience acquainted with the acoustic

Roedder (2013, p. 38-39) explica que inicialmente esses álbuns eram produzidos para ajudar nas vendas de mangás, dos quais os compositores escreviam músicas com base nas imagens ou personagens de uma história em quadrinho. Assim, para a musicóloga, o *Image Album* “faz parte de um processo de fertilização entre mídias: uma combinação de tática de marketing e ferramenta de pré-produção”²³⁵. Roedder (*Ibidem*) relata ainda que Isao Takahata, um dos produtores de Naushicaã, antes mesmo de iniciar a produção do filme, solicitou a composição de um *Image Album* baseado no mangá escrito por Miyazaki anos antes. Assim, eles poderiam tanto determinar os pontos positivos e negativos da narrativa, quanto lançar o material para promover o filme antes de terminá-lo. Sobre o processo musicóloga conclui que:

A relação entre o *Image Album*, o filme e a trilha sonora final foi recíproca: Hisaishi escreveu músicas baseadas no texto e nas descrições de Miyazaki, e Miyazaki desenhou o filme ouvindo o *Image Album* de Hisaishi, [que reaproveitou] partes no álbum final da trilha sonora do filme: foi uma espécie de arte conceitual audível.²³⁶ (ROEDDER, 2013, p. 39-40)

Por fim, Roedder (2013, p. 40) conclui que o acesso ao *Image Album*, “fornecem uma excelente maneira de examinar o processo evolutivo do desenvolvimento de Hisaishi, pois as forças externas que influenciam as mudanças de Hisaishi são visíveis em como cada *Image Album* difere da trilha sonora do filme final”. Nesse sentido, podemos ver o que mudou das intenções iniciais do compositor e o que permaneceu para a trilha usada no filme.²³⁷

Vale ressaltar ainda, que em relação a produção de Hisaishi para os filmes do Studio Ghibli, Roedder (2013, p. 54-55) comenta que apesar de também trabalhar com o modelo de *Image Album*, ao longo de sua carreira com o estúdio de animação, o compositor teve tempo para realmente moldar e considerar suas idéias musicais durante cada um dos projetos com a produtora. A musicóloga acrescenta ainda, que “Hisaishi teve o que a maioria dos

atmosphere of the film. In this sense, a lot of music for Japanese animation is written before the animation itself, without following the rhythms or other precise needs of actual film sequences.

²³⁵ The image album is part of a cross-media fertilization process: a combination marketing tactic and pre-production tool.

²³⁶ The relationship between the image album, the film, and the final soundtrack was thus a reciprocal one: Hisaishi wrote music based on Miyazaki’s text and descriptions, and Miyazaki then drew the film listening to Hisaishi’s image album, parts of which wound up arranged into the film’s soundtrack: a kind of audible concept art

²³⁷ Esse processo comparativo mencionado por Roedder, será aplicado na análise de algumas peças do filme Princesa Mononoke no próximo capítulo.

compositores de cinema não teve: espaço para experimentar diferentes formas, formas e ideias durante a criação do filme como um todo”²³⁸. (*Ibidem*)

Por fim, uma vez compreendido esse contexto, podemos entender quais são as características da música de Hisaishi, e de onde herdou suas técnicas composicionais. De forma indireta, o estilo do compositor é resultado de seu contexto histórico e cultural, que como vimos, teve um desenvolvimento particular em relação às práticas da música de cinema desenvolvidas no ocidente. Tanto em seu início na era do cinema mudo, quanto nos desdobramentos do cinema sonoro, tivemos a influência da música tradicional, principalmente nos gêneros de época (*Jidaigeki*). No entanto, Hisaishi nasceu e viveu em uma época completamente diferente de seus Hayasaka e Sato, percorrendo um caminho diferente dos mestres do passado. Dessa forma, podemos concluir que mesmo sendo de épocas diferentes, sua técnica corresponde a evolução do estilo musical híbrido que foi descrito, sendo este próximo capítulo destinado a exploração de como Hisaishi utiliza desse hibridismo em seu trabalho composicional, tendo o filme *Princesa Mononoke* como objeto de análise.

²³⁸ Hisaishi has had what most film composers have not had: space to experiment with different forms, shapes, and ideas during the creation of the film as a whole.

3 O HIBRIDISMO E OS SIGNIFICADOS DA MÚSICA DE JOE HISAISHI NO FILME MONONOKE HIME.

Este capítulo, de caráter analítico, tem o objetivo investigar o uso do hibridismo musical entre os estilos tradicionais japoneses e ocidentais na música de Joe Hisaishi para o filme *Mononoke Hime*, explicando seus significados culturais na narrativa do filme. Como vimos ao decorrer do trabalho, essa prática musical híbrida está presente desde o cinema mudo, passando por diversos compositores ao longo da história, até chegar em Hisaishi.

Em relação aos procedimentos analíticos, será usado o método interpretativo baseado na hermenêutica musical de Lawrence Kramer, explicado no primeiro capítulo. Dessa forma, aplicando os procedimentos de significação musical ao estilo de Kramer, serão levantados *pontos de ruptura* dentro da obra, a partir dos quais serão abertos espaços – ou *janelas hermenêuticas* – para o diálogo entre o contexto cultural e a simbologia dos elementos musicais na narrativa. A interpretação dos significados dos elementos musicais no filme será baseada nos dados contextuais construídos com a bibliografia consultada, levando em consideração os signos culturais que o próprio filme carrega em sua narrativa.

O filme selecionado, *Princesa Mononoke*, foi lançado no ano de 1997 e consta como um marco, tanto para Hayao Miyazaki, quanto para Joe Hisaishi. Considerado como um dos filmes mais intenso e instigante do diretor, o longa metragem mostra o conflito entre as forças da natureza e o progresso da humanidade como tema predominante da narrativa. Além disso, Miyazaki traz sua leitura sobre a história do Japão e abre debate acerca da crise ambiental, do sentimento de amor, do ódio e do orgulho dos seres humanos e da dificuldade de sobreviver em um mundo contraditório e cheio de intrigas.

A ideia original para o filme surgiu 16 anos antes, proveniente de um quadrinho de ação escrito por Miyazaki, que tinha o Japão medieval como fundo da narrativa. Toshio Suzuki, produtor do Studio Ghibli, ao saber das ideias que Miyazaki tinha para sua próxima produção, conta que o diretor estava na dúvida entre o drama épico de ação e um filme que seguia na linha de *Meu vizinho Totoro*, e assim explica:

Eu lhe expliquei três pontos para ajudá-lo a se decidir: Primeiro, ele não era mais jovem e essa poderia ser a última chance de fazer um filme de ação. Segundo, o Studio Ghibli contratara muitos aprendizes que a quase 30 anos haviam se tornado animadores. Falei que aquele era o momento para usá-los.

Terceiro, o Studio Ghibli tinha conseguido algum sucesso, e, se tínhamos que gastar o dinheiro que ganhamos, aquele era o momento. (Entrevista para making-of- 01:50 - 02:35)

Dessa forma, com 54 anos na época, Miyazaki resolveu investir na produção do longa metragem de ação, mobilizando toda sua equipe para ajudá-lo na criação de seu primeiro e único drama épico, conhecido no Japão como *Jidaigeki*. No entanto, o diretor deixa claro que apesar de ser um drama de época, suas intenções se diferem do que é comumente visto nesse gênero cinematográfico. Assim, em notas sobre suas propostas para a animação em estúdios de pré-produção²³⁹, Miyazaki (2008, p. 15-16) relata que em seu filme “samurais, senhores feudais e camponeses, que são normalmente apresentados em dramas de época, dificilmente fazem uma aparição. Mesmo quando o fazem, eles atuam apenas em papéis secundários menores”. Além disso, “Os cenários convencionais dos dramas de época, como castelos, cidades e aldeias agrícolas com arrozais, são apenas cenários distantes”²⁴⁰, e assim explica:

Ao invés disso, o que eu pretendo recriar é a paisagem de um Japão distante, quando havia menos pessoas, quando não havia barragens e quando as florestas eram densas - quando a natureza tinha um alto nível de pureza, com seus vales escuros e suas montanhas profundas, com riachos puros, com estreitas estradas de terra, e com um grande número de pássaros, animais e insetos. Com este cenário, meu objetivo é descrever uma imagem mais livre dos personagens sem estar preso às convenções, preconceitos e discriminação dos tradicionais dramas de época. Pesquisas recentes em história, etnologia e arqueologia nos mostraram que a história de nosso país é mais rica e diversificada do que geralmente somos levados a acreditar²⁴¹(Ibidem).

239 Notas datadas do ano de 1995, reunidas e publicadas pela Tôhō Studio no ano de 1997

240 In this film, samurai, lords and peasants who are customarily featured in period dramas hardly make an appearance. Even when they do, they perform only in very minor supporting roles. [...]The conventional period drama settings of castles, towns, and farming villages with rice paddies are merely distant backdrops.

241 Rether, what I plan to recreate is the landscape of Japan when there were far fewer people, when there were no dams, and when the forests were dense- when nature had a high level of purity with its deep mountains and dark valleys, pure and rushing stream, narrow dirt road, and large numbers of birds, beasts, and insects. With this setting, my aim is to depict a freer image of the characters without being bound by the conventions, preconceptions, and prejudices of traditional period dramas. Recent research in history, ethnology, and archeology has shown us that our country’s history is fa richer and more diverse than we are generally led to believe. The poverty in period dramas has almost all been created from the drama in films

Dessa forma, o diretor resolveu ambientar o filme no período Muromachi (1336-1573), que segundo Malm (1983, p. 32-34)²⁴², foi caracterizado por muitas guerras e pelas mudanças sociopolíticas, sendo conhecida como a época em que se iniciou as definições das classes sociais que teve seu auge no período Edo. O musicólogo explica que nesse período, a cômica passou por crises financeiras, enquanto a classe militar subia em prestígio e privilégios. Além disso, “devido a um aumento no comércio exterior, [com a península coreana e com a China Imperial], surgiram os primeiros sinais de uma forte classe de comerciantes”²⁴³(*Ibidem*). Assim, para Miyazaki (2008, p. 16), a “desordem e a fluidez foram as normas no mundo do período Muromachi”²⁴⁴, e em sua visão:

Conforme representado nos desenhos de artesãos e comerciantes, este era um tempo mais fluido e imprevisível, mais livre e generoso, com distinções sociais menos claras entre guerreiros, aldeões e mulheres. Em tal época, os contornos da vida e da morte eram muito claros. As pessoas viviam, amavam, odiavam, trabalhavam e depois morriam. A vida não estava cheia de ambiguidades.²⁴⁵

Além disso, Miyazaki (2008, p. 56) explica que “de certa forma, foi durante o período Muromachi que a sensibilidade nacional e o modo de pensar japonês se consolidaram. A partir de então não houve mais volta. Isso tem se mantido no Japão desde aquela época”²⁴⁶. Para o diretor, os povos japoneses sempre tiveram um enorme respeito pela natureza e mantiveram cerimônias para quaisquer atividades que interviessem no fluir natural do ambiente, como cortar uma árvore, ou mover pedras para construção de estradas. Na interpretação de Miyazaki (*Ibidem*) “esses rituais se tornam uma mera formalidade do período Kamakura. Com o endossamento do budismo em Kamakura, à sociedade centrada no homem foi uma grande revolução religiosa para o Japão. [...] Isso se estendeu ao período Muromachi,

²⁴² Locais do Kindle 494-520

²⁴³ Due to an increase in foreign trade, the first signs of a strong merchant class appeared

²⁴⁴ Disorder and fluidity were the norm in the world of the Muromachi period (1336-1573), the setting for this film.

²⁴⁵ This was a more unpredictable and fluid time, more magnanimous and freer, with less clear class distinctions between warrior and villagers and woman as depicted in the drawings of artisans and tradespeople. In such a time, the contours of life and death were very clear. People lived, loved, hated, worked, and then died. Life was not full of ambiguities.

²⁴⁶ In certain ways, it was during the Muromachi period that the Japanese national sensibility and way of thinking was consolidated. From then there was no turning back. This has had a hold on Japanese since that time.

onde vemos o caos das dinastias do norte e do sul”²⁴⁷. Assim, o cineasta defende:

Parece-me que foi nessa época que as pessoas passaram a acreditar que há um lugar de montanhas íngremes e vales profundos onde a pureza existe e, embora nosso mundo seja impuro, quando morremos, vamos para o paraíso. Esse sentimento de não ter como ser salvo na terra, acredito, tem sua origem no estado caótico após o período Kamakura. Estamos nos sentindo cada vez mais desesperados na era moderna.²⁴⁸(Miyazaki, 2008, p. 56)

Por fim, o diretor explica que a escolha do período histórico para seu filme também está relacionada com as teorias de Sasuke Nakao, botânico japonês que fala sobre uma época onde as florestas do Japão eram mais densas e puras. Segundo Miyazaki (2008, p. 60-61) “antigamente, um quarto da parte ocidental da ilha principal de Honshû, no Japão, estava coberta por uma densa *Floresta Estacional Perenifólia*²⁴⁹ [broadleaf evergreen forest]”²⁵⁰, e esse fato mencionado por Nakao, o deixou profundamente intrigado, se questionando como e quando essa floresta desapareceu. Assim, o diretor se posiciona:

Eu suponho que deva ter desaparecido por volta do período Muromachi. Naquela época, decidimos colocar a humanidade no centro do universo, que deu origem ao budismo kamakura. Empilhando imaginações sobre imaginações, eu escolhi o período de Muromachi como cenário.²⁵¹

Quanto aos personagens do filme, o diretor buscou representar as classes trabalhadoras e as minorias étnicas do passado. Podemos ver isso claramente nas características físicas, como vestimentas e utensílios das personagens, e das escolhas dos cenários que compõem a

²⁴⁷ These rituals become a mere formality from Kamakura period. Kamakura Buddhism's endorsement of human-centered society was a major religious revolution for Japan. [...] This led to Muromachi period, where we see the chaos of Northern and Southern Dynasties.

²⁴⁸ It seems to me that it was around then that people came to believe that there is a place of steep mountains and deep valleys where purity exists, and though our world is impure, when we die, we will go to paradise. This sense of having no way of being saved on earth, I believe, has its origin in the chaotic state from after the Kamakura period. We are feeling ever more desperate in the modern age.

²⁴⁹ Tipo de vegetação que possui folhagem do tipo perenifólia, que em botânica, é um atributo da folhagem das plantas que mantêm as suas folhas durante ano todo, independente das estações

²⁵⁰ In olden times, a quarter of the Western part of Japan's main island of Honshû was covered in a broadleaf evergreen forest.

²⁵¹ I guessed that it must have disappeared by Muromachi period. By that era, we had decided to place humanity at the center of universe, which had given rise to kamakura Buddhism. Piling imaginings upon imaginings, I made the setting the Muromachi period.

trama. Tanto protagonistas quanto coadjuvantes enfatizam a ideia de Miyazaki (2008, p. 79), que explica seu ponto de vista:

Eu acho estranho a forma que os filmes japoneses tratam a história, eles sempre têm a capital como cenário e mostram apenas samurais e outras classes sociais mais convencionais. Para mim, os verdadeiros protagonistas da história, foram os que viviam nas planícies e em áreas marginais, aquelas que tiveram uma vida mais rica e profunda do que podemos imaginar. Uma das minhas idéias foi desenterrar esses aspectos ocultos, tornando essas pessoas os personagens principais e colocando o cenário em outro lugar que não a capital.²⁵²

Nesse contexto, Miyazaki desenvolveu uma narrativa que mistura realidade e fantasia, elementos típicos de seus trabalhos anteriores. Assim, o diretor explica que no filme “os personagens principais são homens que não aparecem no protagonismo da história, e deuses ferozes das montanhas. Os personagens humanos são ferreiros, membros do grupo de produção de ferro: engenheiros, operários, ferreiros, coletores de areia e fabricantes de carvão” (MIYAZAKI, 2008, p. 15). Já os “ferozes deuses da montanha que confrontam os humanos, aparecem como deuses lobos, deuses javali e em forma de ursos” (Ibidem). Além disso, o diretor descreve “uma figura-chave da história, o Espírito da Floresta (ou Deus-Cervo), que é uma criatura inteiramente imaginária com o rosto de um humano, o corpo de uma fera e chifres de galhos de árvores”²⁵³ (Ibidem).

Em relação aos dois personagens que protagonizam o filme, Miyazaki também busca inspiração em referências fora do usual. O príncipe Ashitaka, por exemplo, é descendente dos povos Emishi, que habitavam a região nordeste do Japão nos tempos antigos, e que desapareceram após longas guerras com os povos Yamato (MIYAZAKI, 2008, p. 15). Podemos observar o trabalho de Miyazaki e sua equipe em representar os povos Emishi logo

²⁵² I thought it strange that when Japanese movies dealt with history, they always had capital city as the setting and only showed samurai and other conventional social classes. For me, the real main characters of history were those lived in marginal areas and in plains and had a richer and deeper life than we realize. One of my ideas was to unearth those hidden aspects by making those people the main characters and placing the setting someplace other than the capital.

²⁵³ The main characters are humans who do not appear on the main stage of history and ferocious gods of the mountains. The human characters are ironworkers, members of the iron-production group: engineers, laborers, blacksmiths, iron sand gatherers, and charcoal makers [...] The ferocious mountain gods that confront the humans appear as wolf gods, boar gods, and in form of bears. The Forest Spirit (Deer God), the key figure in the story, is an entirely imaginary creature with the face of a human, the body of a beast, and antlers of tree branches.

nas primeiras cenas do filme, nas quais temos a aldeia de Ashitaka como cenário. Em entrevista, Miyazaki (2008, p. 49) comenta seu interesse pelos Emishi e relata a falta de materiais sobre o assunto:

Não há nenhuma figura deles e não há costumes sobreviventes. Eles também não aparecem em materiais históricos. Embora tenham sido extinguidos, eles eram japoneses, por assim dizer. Eles tinham um estado independente antes de o Japão se tornar unificado. Eu estava interessado em como eram seus costumes, mas desde que não havia muitos registros, era como um quadro em branco. Então eu poderia fazer como eu desejasse. Dessa forma, eu imaginei que suas roupas poderiam ser como aquelas usadas pelas tribos minoritárias no Botão ou Yunnan, que usavam uma espécie de quimono.²⁵⁴

No caso de San, ou princesa Mononoke, o diretor comenta que esta possui algumas características visuais que fazem referências às cerâmicas deixadas pelos povos Jômon, que viveram no período de 8000 a.C. a 300 a.C (MIYAZAKI, 2008, p. 15). Muitas dessas características estão nos acessórios que a personagem utiliza, como os brincos e colares, mas é encontrada principalmente em sua máscara e nos armamentos utilizados, como o punhal e a lança.

Em suma, *Princesa Mononoke* foi um filme que revolucionou o gênero conhecido como *Jidaigeki*, buscando diversas referências da história e da cultura japonesa e representando de forma criativa e fantasiosa um período histórico pouco explorado. O filme também discute assuntos incomuns ao gênero, como a exploração das questões ambientais e da complexidade dos sentimentos humanos. A diversidade e a profundidade dos personagens é um ponto forte da narrativa, a qual trabalha os aspectos multifacetados do comportamento humano. Por fim, vale ressaltar que o filme foi grande marco para Miyazaki, pois além de ser o primeiro drama épico, esse foi o seu último trabalho como animador, no qual o diretor lamenta:

²⁵⁴ There are no drawing of them and no surviving customs. They don't appear in historical materials. Though they have been obliterated, they were Japanese people, as it were. They had an independent state before Japan became unified. I was interested in what their customs were like, but since we don't have any records, it was a blank slate. So I could do as I pleased. I thought their clothing must be like those worn by the minority tribes in Bhutan or Yunnan. They wore a kind of Kimono

Princesa Mononoke será o último filme que dirigi como animador. Não posso mais desenhar no local de trabalho. Não tenho mais força física em mim. Isso significa que sou obrigado a trabalhar de uma maneira diferente. No entanto, não quero aceitar a possibilidade de que a qualidade melhore porque não posso mais desenhar. No entanto, não quero aceitar a possibilidade de que a qualidade diminua porque não posso mais desenhar. Quero que a qualidade aumente com minha ausência na equipe de desenhistas.²⁵⁵ (MIYAZAKI, 2008, p. 127)²⁵⁶

Além disso, a obra também teve um impacto significativo na carreira de Hisaishi. Segundo Roadder (2010, p. 34), se fizermos um “retrospecto de Nausicaä até Mononoke, obras que marcam o início da colaboração de Hisaishi com Miyazaki e o início de sua internacionalização”²⁵⁷, temos uma grande quantidade de trabalhos produzidos, tanto com o Studio Ghibli (Laputa, Totoro, Kiki e Porco Rosso) quanto com outros diretores, os quais são incluídos séries de animação, filmes e programas de TV. Segundo a musicóloga, o ano de “1997 marca, de maneira convincente, o acordo de distribuição da Disney, e foi quando Hisaishi teria começado a conhecer o potencial público internacional do Ghibli”²⁵⁸(*Ibidem*). Em entrevista com o compositor no ano de 2012, Roedder afirma que o “próprio Hisaishi concorda que seu estilo começou a mudar em torno de Mononoke, embora ele não tenha me dado uma razão específica.”²⁵⁹

Isso posto, iremos a seguir mergulhar na análise da trilha sonora dessa aclamada obra, que foi sucesso de bilheteria no ano de seu lançamento e tem repercutindo críticas até os dias de hoje. Através da metodologia de Kramer, pretende-se seguir um caminho interpretativo, buscando os significados ocultos que a obra possa carregar e explicando suas ligações com a cultura japonesa. Além disso, busca-se compreender como a música influencia e é influenciada pelo contexto do filme.

255 Princess Mononoke will be the last film I directed as an animator. I can't draw in the workplace anymore. I don't have the physical strength left in me. This means I am compelled to work in a different way. Yet I don't want to have to accept the possibility that quality will decline because I can't draw anymore. I want the quality to improve because I can't draw anymore.

256 Entrevista para “Shimbun Akata Nichiyouban”, publicada no dia 5 de abril de 1998.

257 The retrospective moved directly from Nausicaä to Mononoke, from the start of his collaboration with Miyazaki to the beginning of his internationalization.

258 1997 marks, compellingly, the Disney distribution deal, when Hisaishi would have begun to be aware of Ghibli's potential international audience.

259 Hisaishi himself agrees that his style began to change around Mononoke, though he did not give me a specific reason.

3.1 A narrativa e os símbolos culturais

Mononoke Hime retrata vários conflitos entre a humanidade e as divindades da floresta, tendo como fundo a Era Muromachi (1336-1573). A narrativa se inicia com a vila de Ashitaka, sendo atacada por Nago (Nagonomori/ ナゴの守), um Deus-Javali que foi ferido por uma bala e se transformou em um Deus Amaldiçoado (Tatari-Gami /タタリ神), destruindo tudo em sua volta. Após derrotar a fera, Ashitaka recebe uma maldição que o obriga a abandonar sua vila e partir para o oeste em busca de cura. Lá, se depara com a situação de uma grande guerra e acaba por se envolver nos conflitos, visando a igualdade e o respeito entre os dois lados.

Nesse cenário, temos de um lado os deuses da floresta que lutam pela sua sobrevivência e para preservar a natureza pura e intacta. Junto a eles, temos a figura de San, uma garota humana que foi criada pelos Deuses-Lobo e que ficou conhecida como Princesa Mononoke. Do outro lado, um grupo de ferreiros liderado por Lady Eboshi ameaça destruir a floresta com o objetivo de obter ferro e construir armas de fogo para garantir o progresso da comunidade. Além desse confronto, há um conflito entre a vila ferreira de Lady Eboshi e os soldados do império liderados pelo Lorde Asano²⁶⁰, um guerreiro samurai que quer dominar a Cidade do Ferro e obter suas riquezas.

Como de costume, Miyazaki trabalha suas narrativas compreendendo a complexidade das relações humanas, evitando ideias dualistas. Para o diretor, não existe essa dicotomia entre o bem e o mal, acreditando que todos podem ter seu lado bom e seu lado mal. Miyazaki declara que tem consciência da complexidade que a narrativa carrega, principalmente pelos seus personagens, e explica:

Se você ignorar os aspectos complexos e olhar sempre da mesma maneira, considerando que apenas o bem ou o mal, não creio que possa entender a natureza verdadeira das coisas. Eu fiz Mononoke com esse pensamento em mente, então não quis deixar claro quem era um personagem maligno e quem não era.²⁶¹ (MIYAZAKI, 2008, p. 30)

²⁶⁰ Vale ressaltar que não vemos o personagem de Asano em cenas, mas seu exército se mostra uma grande ameaça para os cidadãos da Cidade de Ferro.

²⁶¹ If you cut out the complex aspects and look at everything just as good or evil, I don't think you can grasp the true nature of things. I made Mononoke with that in mind, so I didn't make it clear who as an evil character and who wasn't.

Assim o diretor buscou trabalhar seu filme de forma que pudesse demonstrar os múltiplos aspectos que coexistem em nossa essência, como a dualidade simultânea entre o bem e o mal, ou entre o amor e o ódio, e assim por diante. Miyazaki (2008, p. 88) cita como exemplo a mãe de San, “Moro, anciã dos Deuses-Lobo, é muito gentil, mas também brutal. Ela não seria compreensível sem mostrar as duas partes. Para ela, San é uma filha querida e uma criatura feia, porque Moro considera os seres humanos desprezíveis”²⁶² e assim declara:

Fazer esse filme se tornou extremamente difícil, pois queria sempre mostrar os dois lados das coisas - o bem que sempre é acompanhado pelo mal - ao mesmo tempo. Este filme não foi feito para julgar o bem e o mal. Tanto o bem como o mal estão dentro dos seres humanos. É assim que o mundo é, acredito eu.²⁶³ (MIYAZAKI, 2008, p. 89)

Dessa forma, cada um dos personagens principais foi construído para demonstrar ao longo da trama os seus dois lados. Para podermos compreender melhor a complexidade dos conflitos, os separamos em quatro polos principais, das quais temos de um lado Lady Eboshi contra os Deuses da floresta, e de outro lado a princesa Mononoke, que defende os deuses, e Ashitaka, que foi afetado com os conflitos e busca equilíbrio entre os lados. Assim, a seguir vamos entender melhor como se configura cada um desses lados.

(1) Os deuses das florestas, ou *Kami* (神), buscam o equilíbrio da natureza. Eles são criaturas divinas que cuidam da floresta, mas são imparciais quanto ao bem e o mal, podendo se tornar cruéis quando necessário. Há desavenças e brigas entre os próprios *kamis*, que são separados por “espécies” diferentes, cada qual com sua família. No filme são mostradas apenas os nobres e cruéis Deuses-Lobo (犬神), os orgulhosos e valentes Deuses-Javali (猪神) e os corrompidos Deuses-Macaco (猿神), mas fica implícito a existências de outras tribos de espécies distintas. Além disso, temos os *Kodamas* (木霊) que são pequenos espíritos das árvores que vivem na floresta e indicam a sua pureza. E não podia faltar o Deus-Cervo, ou Shishigami (シシ神), considerado a divindade suprema da floresta, pois carrega a

²⁶² the wolf spirit Moro is very gentle, yet also brutal. She wouldn't be understandable without showing both of these parts. For her, San is both a cherished daughter and an ugly creature, because Moro finds human beings despicable.

²⁶³ Making the film became difficult in the extreme because I wanted to show both sides of things - the good that is always accompanied by the bad - at same time. This film was not made to judge good and evil. Both good and evil are inside human beings. That is how the world is, I believe.

responsabilidade de fazer a manutenção da vida, concedendo aos seres da floresta o direito de vida ou morte. Por fim, Miyazaki (2008, p. 36) explica um pouco dessa sua visão quanto às divindades e declara: “Os deuses no Japão não são puramente bons ou puramente maus. O mesmo deus pode, às vezes, ser feroz e, outras vezes, produzir uma vegetação suave. Esse é o tipo de crença que o povo japonês sempre manteve.”²⁶⁴

(2) Lady Eboshi luta pela evolução da humanidade em rumo a civilização. Lidera a cidade de ferreiros conhecida como *Tatara-ba* e busca crescimento e qualidade de vida terrena para seus semelhantes. Ajuda sua população e não mede esforços para proporcionar qualidade e dignidade para a vida humana. Além da luta contra o império para defender sua cidade, luta contra a natureza e os deuses da floresta em busca de recursos e riquezas para melhorar a qualidade de vida dos cidadãos. É considerada “divindade” pelos habitantes da sua vila. Para eles, Eboshi é uma grande mãe que os protege e lhes dão condições dignas de sobrevivência. Para mononoke e os *Kamis*, ela é vista como o grande mal.

(3) San, ou princesa Mononoke, atua como ponte entre os deuses da floresta e a humanidade. Criada na floresta, tem os Deuses-lobo como família. Respeita os deuses (*kami*) e luta ao lado deles contra o resto da Humanidade. É impetuosa, orgulhosa e desde sua infância nutre um grande ódio pela humanidade. Tem como sua principal rival, Eboshi, que lidera o desmatamento da floresta e a guerra contra os deuses. É vista por Eboshi e pelo resto da humanidade como uma traidora, e passa a ser uma vilã para os moradores da cidade. Por fim, sobre a personagem, Miyazaki (2008, p. 85) explica que “San não representa a natureza; ela abriga raiva e ódio pelo comportamento dos humanos. Ou seja, ela representa as dúvidas que os seres humanos que vivem agora têm sobre os seres humanos”²⁶⁵.

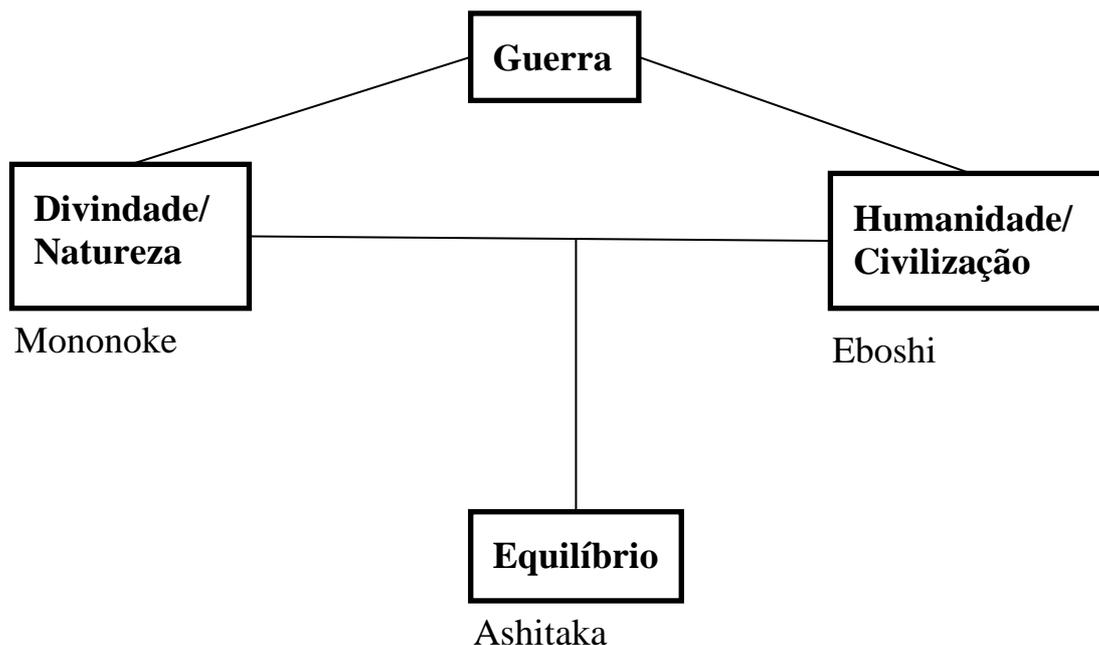
(4) Ashitaka é príncipe de uma ladeia Emishi que vive distante de todo esse conflito. Ele é afetado pela crise do desequilíbrio entre os deuses e a humanidade, sendo obrigado a abandonar a sua vila. Sua busca inicial é a cura para sua maldição, mas acaba se envolvendo com o cenário de guerra, da qual passa a buscar o equilíbrio entre os dois polos. Podemos caracterizar o personagem como o ideal clássico do herói, que apesar de sua maldição, possui atributos como beleza e força física, e carrega valores como coragem, inteligência, generosidade e ações que demonstram respeito e honra.

²⁶⁴ The gods in Japan are neither purely good or purely evil. The same god can at times be ferocious and at other times bring about gentle greenery. This is the kind of belief Japanese people have held all along.

²⁶⁵ San does not represent nature; she harbors anger and hatred toward the behavior of humans. That is, she represents the doubts that human beings who are living now have about human beings

Assim, uma vez compreendido cada um desses lados, podemos resumir essa situação como uma guerra entre a evolução da civilização e a preservação da natureza. Como explicado pelo diretor, cada personagem demonstra seu lado bom e mal e temos isso claro ao longo da narrativa. Na figura abaixo podemos visualizar como a situação dos conflitos pode ser compreendida.

Figura 2 - Organograma sobre os principais conflitos ocorridos no filme



Fonte: do autor (2019)

Além desses quatro polos, temos um outro personagens que demonstra essa ambiguidade descrita pelo diretor. O monge errante Jiko-bo (ジコ坊), pode ser até considerado um vilão para o filme, pois este se revela como um grande oportunista dentro de todo o caos dos conflitos. Ao mesmo tempo em que ajuda Ashitaka no início do filme, ele também ajuda Eboshi a derrotar as tropas dos Deuses-Javali e é responsável por armar a emboscada para capturar Shishigami no final do filme. Miyazaki (2008, p. 33) explica que pessoas como Jiko-bo são mais comuns do que imaginamos:

Eu acho que ele é o tipo mais comum de pessoa neste mundo. Ele é uma pessoa acessível e gentilmente responderá quando você perguntar algo a ele. Ele é capaz de cumprir bem sua função dentro de uma organização. Como ele opera sobre o que é vantajoso ou desvantajoso, ele não se incomoda com

nenhuma discórdia entre a organização e as pessoas. Ele pode sentir discórdia, mas isso não o incomoda. Ele obedece às ordens da organização sem considerar se são boas ou más. Sua posição é que ele não tem escolha a não ser seguir ordens.²⁶⁶

Dessa forma, apesar de agir pela destruição da floresta no final do filme, o diretor não considera o personagem como um vilão, pois este é refém de um sistema que age acima de suas escolhas pessoais. Assim como Jiko-bo, temos personagens secundários que passam pelos mesmos julgamentos, como o grupo de caçadores que acompanha o personagem e a gangue do guarda-chuva que aparecem no arco final do filme. Sobre Jiko-bo e esse tipo de personagem, Miyazaki (2008, p. 34) explica um pouco de sua inspiração:

No Japão, particularmente no período Muromachi, havia muitos caras suspeitos. Jiko é meio leigo [no sentido religioso] e meio clérigo, como um desses velhos ascetas da montanha. Eles não eram exatamente monges, mas eles também não eram leigos comuns. O status deles não era tão claro. Havia muitos como ele naquele período e era difícil descobrir do que se tratavam. Se você olhar para imagens antigas, poderá ver pessoas em trajes estranhos andando pela estrada principal. Não era fácil pegar um guarda-chuva grande e oleado, mas muitos desses caras vestidos com trapos me pareciam perfeitamente acostumados a carregá-los. Em uma época tão caótica, deve ter havido todos os tipos de associações e grupos. A gangue do guarda-chuva e o grupo de atiradores eram exemplos.²⁶⁷

Por fim, vale ressaltar que dentro desse contexto apresentado, podemos destacar *Princesa Mononoke* como o filme mais violento do diretor, sendo esse aspecto refletido tanto nas imagens quanto na música. Diferente de outros filmes, dos quais vemos uma natureza

²⁶⁶ I think he is the most common type of person in this world. He is an approachable person and will kindly answer you when you ask him something. He is able to fulfill his function well within an organization. Because he operates on what is advantageous or disadvantageous, he isn't troubled by any discord between the organization and people. He may feel discord, but it doesn't bother him. He obeys orders from the organization without considering whether they are good or evil. His stance is that he has no choice but follow orders.

²⁶⁷ In Japan, particularly in the Muromachi period, there were many suspicious guys. Jiko is half layman and half cleric, like one of these old mountain ascetics. They weren't exactly monks. But they weren't common layman either. Their status wasn't that clear. There were many like him in that period, and it was hard to figure out what they were about. If you look at old pictures' scrolls, you can see people in weird getups swaggering down the main road. It wasn't easy to get hold of a large, oiled umbrella, but many of these guys dressed in rags seemed perfectly used to carrying them. In such a chaotic age there must have been all sorts of associations and groups. The umbrella gang and the rifleman group were examples.

apresentada de forma mais gentil, *Mononoke* mostra de maneira explícita o conflito entre a humanidade e a natureza. Miyazaki (2008, p. 43) declara que o “Studio Ghibli passou a ser rotulado como o estúdio que faz filmes que são gentis com a natureza, o que me deixou desconfortável”²⁶⁸ e explica:

A relação entre natureza e seres humanos tem uma parte mais assustadora, que poderia ser chamada de *Karma*. Depois de anos consumindo os recursos da natureza, é absurdo argumentar os méritos de ser gentil com as poucas partes sobreviventes. Penso que talvez não fosse assim durante o período de Jômon, mas aparentemente era. Os seres humanos atacaram e modificaram a natureza para torná-la conveniente para nós. Isso certamente transforma a natureza em algo agradável e bonito para nós, mas o verdadeiro caráter da natureza é mais cruel e brutal. Se discutirmos questões ambientais ou questões da natureza sem mencionar a irracionalidade, crueldade e brutalidade da própria vida, ela se torna um exercício insípido e superficial.²⁶⁹(Ibidem)

Além de demonstrar esse lado cruel e brutal da natureza através da constante luta entre humanos e deuses, o filme também mostra conflitos entre os próprios humanos. Nesse sentido, apesar de criar algumas cenas consideradas violentas, o diretor deixa claro que não teve a intenção de demonstrar violência gratuitamente, mais sendo este um filme que envolve tantos conflitos, é inevitável a presença de cenas mais fortes. Dessa forma, Miyazaki (2008, p. 58) explica:

Bem, eu não gosto do efeito splatter²⁷⁰, mas o sangue flui dentro dos seres humanos. Eu acho que não há nada errado em mostrar sangue quando ele precisa ser mostrado. Certamente, se a cabeça de alguém for cortada, o sangue

²⁶⁸ Ghibli came to be labeled as studio that makes films that are kind to nature, which made me feel uncomfortable.

²⁶⁹ The relationship between nature and human beings has a more fearsome part that could be termed Karma. It is absurd to argue the merits of being gentle to the few surviving parts of nature after we have tormented it so thoroughly. I thought perhaps it wasn't so during the Jomon period, but apparently it was. Human beings have attacked and modified nature to make it convenient for us. This certainly turns nature into something pleasant and beautiful for us, but the real character of nature is more cruel and brutal. If we discuss environmental issues or issues of nature without mentioning the irrationality, cruelty, and brutality of life itself, it becomes a shallow and insipid exercise.

²⁷⁰ Splatter ou gore é um subgênero do cinema de terror que, deliberadamente, se concentra em representações gráficas de sangue e violência. Estas películas, por meio da utilização de efeitos especiais, tendem a apresentar um interesse evidente na vulnerabilidade do corpo humano e na sua teatral mutilação. (Wikipedia)

naturalmente jorra, pois a artéria carótida passa pelo pescoço. Podemos ver isso em pinturas antigas, mas apenas mostrar isso que não era meu objetivo. Eu pretendia tornar a narrativa mais sombria.²⁷¹ (2008, p. 58)

Um outro ponto a se observar sobre o filme, é a quantidade de simbologias e referências a cultura japonesa encontradas na narrativa. Um dos primeiros pontos é a visão sobre a história do Japão que Miyazaki carrega. Como vimos anteriormente, o diretor fez diversas pesquisas sobre o desenvolvimento de sua terra natal, e criou o filme com base em interpretação dos dados históricos, que ataçaram sua criatividade. Nesse ponto, Miyazaki imaginou sua narrativa tendo particularidades históricas da Era Muromachi, trazendo também uma estória contada pelas minorias étnicas, como os povos Emishi e pela classe trabalhadora, como os ferreiros de *Tatara-ba*.

A japonóloga e linguista Yoshiko Okuyama (2005, p. 118-121) explica que essa preferência do diretor pode se relacionar com a divisão social que começou a tomar forma com o período Muromachi e destaca que a posição social dos personagens representa parte da história do Japão. Okuyama (2005, p. 118) traz a expressão *ki-sen o towazu*, para poder explicar como era essa divisão social. Essa expressão, que pode ser traduzida como "independentemente da posição ou cargo", tornou-se popular nos tempos modernos e é usada para enfatizar uma atitude não discriminatória em relação às pessoas. A linguista explica que "a palavra *Ki-sen* é composta de duas partes: *Ki* (alto escalão, incluindo plebeus e privilegiados) e *Sen* (baixo escalão, referente a pessoas colocadas abaixo dos plebeus)."²⁷² e por fim relaciona a questão social ao filme:

No Japão antigo, indivíduos desprivilegiados eram agrupados e chamados *sen-min* [賤民], literalmente, pessoas comun ou de baixo escalão. Os principais personagens "humanos" representados neste anime parecem consistir em *sen-min*, incluindo prostitutas (por exemplo, Saki), monges

²⁷¹ Well, I don't like splatter effects. But blood does flow within human beings. I think there is nothing wrong with showing blood when it needs to be shown. Certainly, if someone's head is cut off blood will spurt out because the carotid artery runs through the neck. We can see this in old paintings, but just showing it was not my purpose. I had intended to make it a more gruesome story.

²⁷² *Ki* (high rank including commoners and the privileged) and *sen* (low rank referring to people placed below the commoners).

itinerantes (jiko-bo), leprosos (personagens sem nome cobertos com bandagens) e rebeldes como o Emishi (Ashitaka).²⁷³ (Ibidem)

Nesse ponto, Okuyama (2005, p. 120) chama atenção para os habitantes da cidade de Eboshi, chamada de Tataraba. A linguista explica que “a palavra *tataraba* refere-se ao método antigo da tecnologia de fabricação de ferro, que remonta ao período pré-histórico de Yayoi. O aço produzido por esse método mais tarde se desenvolveu na indústria de fabricação de espadas no Japão”²⁷⁴. Além disso, Okuyama enfatiza que o processo envolvia a extração de areia de ferro das montanhas no leste do Japão, como nas regiões de Izumo e Hiroshima. Tendo a entrevista de Miyazaki com o historiador Yoshihiko Amino, ela afirma:

No processo de aquisição de areia de ferro, os recursos naturais foram consumidos indiscriminadamente, mais notavelmente durante o período Muromachi (AMINO, 2001, *apud* MIYAZAKI, 2008). Amino compara a mudança de atitude em relação ao consumo entre os períodos pré e pós-industriais do Japão: o forte respeito pelo equilíbrio na natureza considerado pelos japoneses antigos em oposição ao povo Muromachi, com fins lucrativos.²⁷⁵

Assim, vemos que o diretor estava consciente das particularidades do período histórico que escolheu para seu filme, e dos personagens que iriam protagonizar o longa metragem. Com base nos estudos sobre o Japão medieval de Amino, Miyazaki teve sua criatividade aguçada, dando origem a um mundo que é ao mesmo tempo fantástico e realístico.

Um segundo ponto que podemos destacar quanto às referências simbólicas da cultura japonesa está na relação com o lado religioso e espiritual do Japão. Como explicado, toda narrativa gira em torno da idéia animista e apresenta diversas divindades em forma de animal,

²⁷³ In ancient Japan, underprivileged individuals were lumped together and called *sen-min*, literally, low-ranking people. The main "human" characters depicted in this anime appear to consist of *sen-min* including prostitutes (e.g., Saki), itinerant monks (*jiko-bo*), lepers (nameless characters covered with bandages), and rebellious frontier people like the Emishi (Ashitaka)

²⁷⁴ the word *tataraba* refers to the old method of iron-making technology, dating back to the prehistoric Yayoi Period. The steel produced by this method later developed into the sword-making industry in Japan.

²⁷⁵ In the process of iron sand acquisition, natural resources were consumed indiscriminately, more notably during the Muromachi period (Amino, cited by Miyazaki, 2008). Amino compare the change in attitudes toward consumption between the pre- and post- industrial periods of Japan: the strong respect for balance in nature regarded by ancient Japanese as opposed to the profit-oriented Muromachi people.

além de outros espíritos menores como os *Kodamas*. No filme podemos relacionar esses deuses e espíritos da floresta com a noção dos *Kami* para o xintoísmo (神道).

Podemos dizer que o xintoísmo é a religião mais antiga do Japão, sendo essa considerada um conjunto de crenças que incorporaram práticas espirituais desde as tradições pré-históricas. Resumidamente, o xintoísmo tem a visão animista como ponto inicial de sua espiritualidade, caracterizando-se pelo culto à natureza e pelo politeísmo, pois qualquer coisa pode ser compreendida como uma entidade divina, conhecido como *Kami* (神). Nesse sentido tanto os seres animados quanto inanimados, assim como fenômenos naturais e até mesmo pessoas, podem ser considerados como um *Kami* (DAVIES; IKENO, 2002, p. 202-203). Sobre o assunto, Okuyama (2005, p. 116) explica três pontos:

Primeiro, a palavra *kami* em japonês traz o significado do poder misterioso da natureza, pois os *kami* são adorados como divindades associadas a habitats naturais particulares (por exemplo, *Miwayaman-no-Kami* ou Kami do Monte Miwa). Segundo, o caractere (*Kanji*) para *Kami* também é o primeiro caractere da palavra Shinto, que consiste em *shin* [神] (*Kami*) e *tô/dô* [道](caminho) - literalmente, o Caminho do *Kami*. Naturalmente, existe a associação semântica de *Kami* com essa religião em particular. A palavra *kami* é um termo coletivo que se refere a uma ou várias divindades, dependendo do contexto. Terceiro, ter uma entidade como uma personificação do poder sobrenatural, onisciente e multidimensional não é restrito à mitologia japonesa; o conceito é compartilhado com a mitologia e o folclore dos espíritos e deidades em muitas outras culturas.²⁷⁶

Podemos dizer que tanto a mitologia quanto a espiritualidade japonesa estão ligadas com o xintoísmo, que defende a crença de que todos os seres, assim como os fenômenos, possuem uma energia espiritual e merecem seu devido respeito. Esse tipo de crenças é muito comum ao redor do mundo, sendo encontradas em tribos e comunidades xamânicas. Por fim,

²⁷⁶ First, the word *kami* in Japanese is a signifier of mysterious power in nature, as *Kami* are worshiped as deities associated with particular natural habitats (e.g. *Miwayaman-no-Kami*, or the *Kami* of Mount Miwa). Second, the *Kanji* character for *Kami* is also the first character of the word Shinto, which consist of *shin* (*Kami*) and *tô/dô* (*way*) - literally the *Way* of *Kami*. Naturally, there is the semantic association of *Kami* with this particular religion. The word *kami* is a collective term referring to a single or multiple deities, depending on the context. Third, having an entity as an embodiment of sobrenatural, omniscient, and multidimensional power is not restricted do Japanese mythology; the concept is shared with the mythology and folklore of spirits and deities in many other cultures

para descrever um pouco melhor o que realmente seria um *Kami*, o historiador Richard Mason (1997, p. 32-33), traz o pensamento do grande estudioso Motoori Norinaga (séc. XVIII), que apesar de declarar a dificuldade de definir o conceito, explica:

Ainda não entendo o significado do termo kami. Falando em geral, porém, pode-se dizer que o *kami* significa, em primeiro lugar, as divindades do céu e da terra que aparecem nos registros antigos e também os espíritos dos santuários onde são adorados. Dificilmente é necessário dizer que inclui seres humanos. Também inclui objetos como pássaros, bestas, árvores, plantas, mares, montanhas e assim por diante. No uso antigo, qualquer coisa que estivesse fora do comum, que possuísse poder superior ou inspiradora, era chamada de *kami*. Eminência aqui não se refere apenas à superioridade da nobreza, bondade ou ações meritórias. Coisas más e misteriosas, se são extraordinárias e terríveis, são chamadas de kami. É desnecessário dizer que entre os seres humanos chamados *kami* estão incluídas as gerações sucessivas de imperadores sagrados. O fato de os imperadores também serem chamados de kami distante é porque, do ponto de vista das pessoas comuns, eles são distantes, majestosos e dignos de reverência²⁷⁷. (Holtom, 2010. p. 23-24. apud Mason, 1997, p. 33)²⁷⁸

Nesse sentido, podemos dizer que a narrativa do filme dialoga diretamente com a ideia por trás das crenças xintoístas. Nele, fica subentendido que todos os seres possuem uma energia espiritual, como vemos nos espíritos das árvores, ou *Kodamas*, assim como na existência de entidades divinas, como os Deuses-lobo e Deuses-macacos, que também fazem parte da mitologia japonesa. Além disso, intencionalmente ou não, o diretor escolheu o cervo para ser o deus supremo da floresta, do qual podemos destacar que o animal possuía um significado simbólico para os povos Yayoi.

²⁷⁷ I do not yet understand the meaning of the term kami. Speaking in general, however, it may be said the kami signifies, in the first place, the deities of heaven and earth that appear in the ancient records and also the spirits of the shrines where they are worshipped. It is hardly necessary to say that it includes human beings. It also includes such objects as birds, beasts, trees, plants, seas, mountains, and so forth. In ancient usage, anything whatsoever which was outside the ordinary, which possessed superior power or which was awe-inspiring was called kami. Eminence here does not refer merely to the superiority of nobility, goodness or meritorious deeds. Evil and mysterious things, if they are extraordinary and dreadful, are called kami. It is needless to say that among human beings who are called kami the successive generations of sacred emperors are all included. The fact that emperors are also called distant kami is because from the standpoint of common people, they are far-separated, majestic and worthy of reverence.

²⁷⁸ D.C. Holtom, *The National Faith of Japan: A study in Modern Japan*

Segundo a pesquisadora Aileen Kawagoe²⁷⁹, encontramos diversos animais esculpidos nos objetos ritualísticos do período Yayoi, dentre eles os “cervos e pássaros (garças e grou) apareciam mais vezes na arte de sino de bronze de Yayoi, e acredita-se que sejam divindades de grãos especialmente importantes relacionadas à atividade cíclica da vida agrícola. Também foram descobertas cerca de 200 imagens de cervos esculpidos na cerâmica Yayoi”²⁸⁰ (KAWAGOE, Heritage of Japan website). Além disso, Kawagoe destaca que segundo arqueólogos os cervos representavam os espíritos vivificadores da terra e explica:

Especialistas acreditam que o povo Yayoi cultuava uma importante divindade dos cervos e praticavam um ritual mágico de semear com sangue do cervo, pois acreditavam que isso aceleraria a germinação do arroz. Eles acreditavam que a força vital do cervo ajudou no crescimento do arroz. Visto que os chifres eram lançados (cresciam) em um ciclo anual, o cervo provavelmente simbolizava a regeneração, o crescimento e a deterioração que as pessoas associavam ao ciclo de crescimento das plantas. De acordo com uma antiga lenda do século VIII do período Nara, o arroz que foi plantado no sangue fresco de um cervo germina misteriosamente da noite para o dia. O mito relacionado aos rituais de plantio de arroz da primavera está registrado no ‘Registro local da província de Harima’(Harima no kuni Fudoki)²⁸¹

Além disso, a forma de “andarilho noturno” da qual o Deus-cervo se transforma no decorrer do filme foi inspirada em lendas contadas no interior do Japão. Sobre essa figura de um gigante que anda pelas florestas, Miyazaki (2008, p. 32) conta que “há muitas fábulas no

²⁷⁹ Aileen Kawagoe, Heritage of Japan website <heritageofjapan.wordpress.com>

²⁸⁰ Deer and birds (herons and cranes) appeared the most times in Yayoi bronze bell art and are thought to be especially important grain deities connected with the cyclic activity of agricultural life. Around 200 pictures of deer carved on Yayoi pottery were also discovered.

²⁸¹ Experts believe the Yayoi people worshipped an important deer deity and they practiced a magical ritual of sowing seeds in deer blood that they believed would speed up the germination of rice plants. They believed that the deer's life force helped in the growth of rice. Since antlers were shed on a yearly cycle, the deer likely symbolized regeneration, growth and decay which the people associated with the growth cycle of plants. According to an ancient 8th century legend from the Nara period, rice that has been planted in the fresh blood of a deer germinates mysteriously overnight. The myth related to spring rice-planting rituals, is recorded in the “Local Record of Harima Province” (Harima no kuni Fudoki).

Japão sobre enormes gigantes, diz-se que algumas atravessam o estreito entre a Ilha do Sado e a província de Echigo"²⁸², e explica:

Eles são chamados efetivamente de "*Daidabôshi*", mas em diferentes regiões são chamados de "*Deidarabochi*" ou "*Deiradabochi*". Essas lendas sobre gigantes, vêm de pessoas que viviam em aldeias nas montanhas, que entraram nas perigosas montanhas e florestas e testemunharam seres de aparência estranha que cortam árvores, acendem fogueiras e fazem ferro; muitas dessas pessoas machucaram um olho ou perderam um braço ou perna. São histórias realmente interessantes, mas não foram tratadas em dramas históricos. Então, já ninguém fez filmes sobre eles, eu pensei, por que não aceitar o desafio? e transformando-as em imagens.²⁸³ (Ibidem)

Vale ressaltar ainda que os *Kodamas* também têm sua participação no folclore japonês e sua simbologia pode ser compreendida culturalmente. Okuyama (2005, p. 113) explica que “no folclore japonês, o *kodama* é um espírito que habita uma árvore, geralmente uma árvore antiga e costumeiramente das espécies *sugi* (cedro) ou *yanagi* (salgueiro). O espírito kodama possui o poder sobrenatural de proteger sua árvore; no entanto, nem toda árvore tem um espírito kodama”²⁸⁴. Para Miyazaki (2008, p. 32), a criação desses seres foi baseada em sua sensação pessoal, a qual “acredita que todo mundo tem a sensação de que esses espíritos podem viver na floresta”²⁸⁵. Em entrevista, o diretor conta que ao adentrar em uma floresta densa, ele tem a sensação de estar sendo observado e que existe algo ali que seus olhos não são capazes de enxergar e explica:

Nas vilas que ficam a beira das montanhas japonesas, existem muitas áreas proibidas em que as pessoas nunca entram. Isso ocorre porque mesmo os

²⁸² There are many fables in Japan about giants that are enormous - some are said to straddle the strait between Sado Island and Echigo Province

²⁸³ They actually called “*Daidabôshi*”, but in different regions they are referred to as “*Deidarabochi*” or “*Deiradabochi*”. These giant legends come from people who lived in mountain villages, who went into the dangerous mountains and forests and witnessed strange-looking people who cut trees, stoked fires, and made iron; many of those people had injured an eye or lost an arm or leg. These are really interesting stories, but they haven't been treated in historical dramas. So no one has made films about them. I thought, why not take the challenge? and turned them into images.

²⁸⁴ In Japanese folklore, kodama is a spirit that inhabits a tree, typically an ancient tree, usually of *sugi* (cedar) or *yanagi* (willow) varieties. The kodama spirit possesses the supernatural power to protect its tree; however, not every tree has a kodama spirit.

²⁸⁵ I think everyone has the feeling that such spirits might live in the forest

homens que normalmente vão às montanhas sozinhos sem medo são dominados por grande apreensão quando se aproximam desses lugares. Existem várias teorias científicas sobre isso, mas não se trata da presença de um animal ou pássaro ou árvore em particular. As pessoas que moram nas cidades também têm a chance de experimentar esse tipo de espírito da floresta. Eles podem ir para aldeias no Japão, onde existem pequenos santuários xintoístas colocados nas áreas onde parece que alguma presença pode ser sentida.²⁸⁶ (MIYAZAKI, 2008, p. 82-83)

Uma segunda característica do xintoísmo está em sua forte relação com a pureza, sejam elas físicas ou espirituais. A maioria das práticas ritualísticas xintoístas foram desenvolvidas buscando purificação, e podemos encontrar no filme diversos momentos relacionados com a pureza e impureza, assim como referências ao ritual de purificação. A primeira delas, se encontra no *Tatari-Gami* (たたり神), ou deus que foi amaldiçoado. Para o xintoísmo, a palavra *tatari* representa maldição ou castigo para aquele que cometeu uma falta grave (*tsumi*) ou aquele que cometeu um ato impuro (*negare*), sendo necessário se submeter a sessões de purificação (*harai*). (FRÉDÉRIC, 2008, p. 1155). Nesse sentido, vemos que no filme, quando um ser é corrompido pelo sentimento de ódio e vingança, ele tende a se transformar em um espírito maligno e destrutivo no momento de sua morte. Para Okuyama (2005, p. 116-117), a palavra *tatari* revela um significado especial para o contexto cultural do filme:

... a palavra passou a significar maldição ou feitiço lançado por alguém ou algo nos tempos medievais. Como o caractere em kanji de *tatari* [祟り] conota ao castigo do *kami*, o deus "penalizado" seria uma tradução mais precisa do *tatari-gami* nesse contexto cultural. O *kami* causa múltiplas mortes indiscriminadamente como punição, uma metáfora representada pelo Deus-cervo sem sua cabeça, que cegamente destrói tudo em sua volta. Reivindicações de inocência não importam para o *araburu-kami* (kami enfurecido); sendo qualquer um responsabilizado pelo crime [de ter causado

²⁸⁶ In Japanese mountain villages there are many forbidden areas that people never enter. This is because even the men who normally go into the mountains alone with no fear are overcome by great apprehension when they approach these places. There are various scientific theories about this, but it is not matter of presence of a particular beast or bird or tree. People who live in cities also have a chance to experience this kind of forest spirit. They can go to villages in Japan where there are small Shinto shrines placed in the areas where it seems like some presence might be felt.

esse sofrimento]. A única maneira de corrigir essa situação é tentar domar a raiva do kami. Isso é exatamente o que Ashitaka pretende fazer com Nago dizendo ao deus "shizu-mai tamae" ("por favor, acalme-se", que é insuficientemente traduzido como "aguenta" ou "pare" nas legendas em inglês).²⁸⁷

Nesse contexto, logo no primeiro momento que vemos a fúria e o poder destrutivo do Tatari-Gami, vemos também a demonstração de respeito e reverência pela besta após Ashitaka detê-la. Mesmo causando transtorno para a vila, a besta recebeu as preces da anciã, que promete um rito fúnebre assim como um monumento em homenagem a fera. Na cena também temos o primeiro contato com o conceito de impureza e de purificação, que podemos relacionar com o significado de *Kegare* (穢れ), que pode ser compreendido como estado de poluição e contaminação no xintoísmo. Essas “máculas ou impurezas eram suscetíveis de serem transmitidas de um indivíduo a outro, sendo necessário purificar-se pelo *misogi* (禊), ou purificação pela água.” (FRÉDÉRIC, 2008, p. 633). Na cena, o primeiro fato que vemos após a batalha é Ashitaka dizer para manter distância pois estava contaminado, e a anciã limpar a ferida com água. Mesmo sendo eles de uma aldeia Emishi, podemos interpretar que a intenção do diretor era demonstrar essa preocupação com a impureza e da cura através da purificação.

A relação entre purificação e água se estende ao longo do filme, sendo reutilizado em diversas cenas, como quando Ashitaka avista o Shishigami e utiliza a lagoa para sanar sua dor. Outro momento marcante é quando San leva Ashitaka para ser curado pelo Shishigami, que além de estar dentro da lagoa, vemos o ato simbólico de San em colher um broto de árvore e utilizá-lo como oferenda. Além disso, a floresta e a lagoa sempre são representadas como locais puros e sagrados, típicos do pensamento xintoísta.

No entanto, apesar de todas essas ligações com o xintoísmo e com o folclore japonês, Miyazaki (2008, p. 81-82) afirma que em seu filme não tem a mitologia japonesa como fonte primária de suas ideias, e explica: “É mais influenciado pela história de *Gilgamesh* do que

287 ...the word came to mean a curse or spell cast by someone or something in medieval times. Because the kanji character for tataru connotes the kami's retribution, the "penalizing" god would be more accurate translation of tataru-gami in this cultural context. The kami cause multiple deaths indiscriminately as punishment, a metaphor signified by headless Deer God blindly stopping and destroying its environment in the film. Claims of innocence do not matter to the aruburu-kami (enraged kami); you are held accountable for the crime. The only way to rectify this situation is to tame the kami's rage. That is exactly what Ashitaka intends to do with Nago by telling the god, "shizu-mai tamae"("please calm down" which is insufficiently translated as "hold on"or "Stop" in English subtitles).

pela mitologia japonesa. Além disso, não é a mitologia [que me influencia], mas as histórias de monstros contadas por camponeses, trabalhadores de ferro e por aqueles que viviam no ao pé das montanhas”²⁸⁸. Assim, o diretor esclarece que teve mais influências das lendas contadas pelos povos do que na mitologia em si, e declara:

Por exemplo, para o Espírito da Floresta que assume a forma de um cervo, há uma dança folclórica antiga na qual os dançarinos usam chifres. E para o gigante Daidarabocchi, existem muitas lendas sobre gigantes por todo o Japão. Mas eu não usei esses gigantes como referências visuais. Pelo contrário, eu pretendia dar a eles uma forma diferente e coloquei um significado diferente na palavra *daidarabocchi*. É verdade que recebi algumas idéias dessas lendas, mas nunca sonhei em fazer filmes baseados em mitos. ²⁸⁹(Ibidem)

Com toda essa complexidade estrutural e contextual do filme, a música não poderia ser diferente. Joe Hisaishi aponta essa trilha sonora como um dos trabalhos mais desafiadores de sua carreira, pontuando a obra como um de seus maiores trabalhos. Segundo Roedder (2013, p. 159), em entrevista com o compositor em 2012, “Hisaishi reconhece que os anos em torno de princesa Mononoke foram um ponto de virada em seu estilo”. A musicóloga acrescenta ainda, que além da “disponibilidade e dos recursos necessários para escrever em uma grande trilha em estilo orquestral [...], ele provavelmente sabia que Mononoke seria exibido em grande escala fora do Japão”.²⁹⁰

Dessa forma, Hisaishi tinha plena consciência do potencial do filme e investiu em uma música de estilo grandioso e exuberante, tendo a complexidade estrutural e a riqueza timbrística como elementos marcantes da trilha sonora. Nesse sentido, podemos ver que desde as composições do *Image Album*, havia a intenção de Hisaishi em misturar seu estilo

²⁸⁸ It is influenced more by the story of Gilgamesh rather than Japanese mythology. Also, this isn't mythology, but Japanese peasants and those who lived in the foothills in olden times thought that the mountain-dwelling ironworkers were monster.

²⁸⁹ For example, for the Forest Spirit who takes the form of a deer, there is an old folk dance in which the dancers wear antlers. And for the giant Daidarabocchi there are many giant legends all over Japan. But I didn't use those giants as hints for images. To the contrary, I was intent on giving them a different form, and I put a different meaning onto the word *daidarabocchi*. It is true that I received some ideas from these legends, but never dreamed of making film based on myth.

²⁹⁰ Hisaishi acknowledges that the years surrounding Princess Mononoke were a turning point in his style. Not only did he have the resources and leisure to write in a grand orchestral style [...], he was probably aware that Mononoke would be shown theatrically outside of Japan.

orquestral com elementos de *hōgaku*. Nesse aspecto, a trilha marca sua estreia no uso de instrumentos tradicionais japoneses, que até então eram marcadas pelos sintetizadores e pelos sons orquestrais. Além disso, Hisaishi aprimora o uso de estruturas musicais como escalas, harmonias e ritmos usados nos gêneros musicais tradicionais Japoneses. Vale ressaltar ainda, que para essa trilha, o compositor mergulhou fundo na linguagem melódica e harmônica de compositores ocidentais do início do século XX, como Shostakovich, Baròk e Stravinsky.

Quanto ao *Image Album*, ressaltamos sua importância para essa análise, pois podemos ver as ideias que Hisaishi tinha originalmente pensado para trilha e o que mudou em sua versão final usada no filme. Além disso, para Roedder (2013, p. 159-160) “a melhor maneira de examinar a evolução da trilha de Mononoke, nesse contexto repentinamente internacionalizado do filme, é comparar o *Image Album* escrito antes da assinatura do acordo com a partitura final”²⁹¹. Nesse contexto, a musicóloga explica que inicialmente a abordagem de Hisaishi foi a mesma usada nos trabalhos com o estúdio de animação, mas devido às parcerias internacionais para a produção do filme, houve diversas mudanças nas concepções musicais e na forma como elas se relacionam com o visual da narrativa. Nesse ponto, podemos ver que algumas das intenções composicionais de Hisaishi, como por exemplo, alguns elementos do *hōgaku* que foram descartadas na trilha final.

Dessa forma, iremos a seguir iniciar a análise da trilha sonora, relacionando as intenções do compositor e os elementos musicais usados na trilha, assim como os seus significados na narrativa, considerando o contexto da obra e conceitos da cultura Japonesa. A análise se estrutura na abertura de janelas hermenêuticas, das quais são desenvolvidas discussões sobre seus possíveis significados.

3.2 Significação musical e a interpretação da trilha sonora

Seguindo a metodologia de Kramer, um dos primeiros passos foi a identificação das *Inclusões Textuais*, que são as informações contidas em títulos, epigramas, programas, notas na partitura e no uso de textos musicados. Vale lembrar que por se tratar de uma trilha sonora, todos os títulos são diretamente ligados aos contextos do filme, já que a música foi escrita sob encomenda. Nesse ponto, podemos dizer que existe uma relação direta entre o título da música e o caráter da mesma.

²⁹¹ The best way to examine the evolution of the Mononoke score within this suddenly internationalized context is to compare the image album, written before the deal was signed, with the final score.

Dessa forma, foram selecionadas músicas cujos nomes agiam como *atos expressivos*. Como exemplo, existem alguns conjuntos de peças que recebem um mesmo título, mas com a adição de um número que indica uma variação da mesma. Essas músicas possuem o mesmo caráter e apresentam os mesmos elementos musicais, mas com o desenvolver da trama, recebem novos elementos e se modificam de acordo com o contexto. Seguindo a lista de músicas do álbum²⁹², temos nas faixas 02 - 10 - 26 a música *The demon God I - II - III* (Tatarigami/ タタリ神); nas faixas 04 - 23, *The demon Power I - II* (Norowareta Chikara/ 呪われた力); nas faixas 15 - 19 - 24, *Requiem I - II - III* (レクイエム); nas faixas 27 - 30, *Adagio of Life and Death I - II* (Shi to Sei no Adagio / 死と生のアダージョ); e para terminar, temos nas faixas 28 - 29 *The World of Dead I - II* (Yomi no Sekai/ 黄泉の世界).

Ainda como *Inclusões Textuais*, além da relação entre os títulos das músicas, há dois textos musicados dentro da trilha do filme, cujas letras foram escritas pelo próprio Miyazaki. A primeira, *The Tatara Women Work Song* (Tatara Fumu Onnatachi —Eboshi Tatara Uta— / タタラ踏む女達 -エボシ タタラうた-), é uma canção executada pelas mulheres que trabalham no engenho de ferro. A segunda, *Princess Mononoke (Vocal Version)* (Mononoke Hime / もののけ姫), aparece de forma não diegética em uma cena que iremos detalhar futuramente. Por fim, temos ainda os poemas escritos por Miyazaki e entregue a Hisaishi para a produção do *Image Album*. Esse material também será analisado, pois as músicas tiveram as letras como base para serem compostas.

Vale destacar que alguns dos títulos mencionados fazem alusão a certos gêneros musicais, o que nos leva ao segundo tipo de *Janela hermenêutica*, as *Inclusões Citacionais*, que são aquelas que de alguma forma ligam uma obra musical a outras obras musicais ou a conceitos extras, como obras literárias, imagens, lugares ou momentos históricos. Nesse tipo de janela hermenêutica, podemos considerar também trechos que fazem alusão musical à obra ou à estilos composicionais de outros compositores, ou gêneros de períodos antigos. Nesse sentido, títulos como *Requiem* e *Adagio of Life and Death*, nos convidam a buscar significados externos à obra. Além dos nomes das músicas, no decorrer da análise foram encontrados trechos que fazem referência a outros compositores, como alusões à estilos composicionais ou mesmo citações diretas a trechos de outras obras.

²⁹² A lista de músicas, assim como as demais informações sobre o álbum podem ser visualizadas no anexo 1 ao final do trabalho.

Por fim, temos o terceiro tipo de Janela hermenêutica, os *Tropos Estruturais*, que são procedimentos estruturais de uma obra musical que também operam como um *ato expressivo* dentro de um contexto histórico-cultural. Em outras palavras, selecionamos estruturas musicais que nos chamaram atenção, como melodias, formações harmônicas, padrões rítmicos dentre outros. Assim, buscamos uma interpretação de seus possíveis significados na obra. Podemos por exemplo, partir de alusões a outros estilos músicas ou a elementos extramusicais para encontrar significados que agem dentro das estruturas usadas para construir a música, ou mesmo destrinchar as relações temáticas da obra em busca de compreender esses significados.

Vale lembrar que essas *janelas hermenêuticas* são abertas dentro do que chamamos de *ponto de ruptura*, que, em outras palavras, são elementos que de alguma forma chamaram a atenção do intérprete, levando-o ao desenvolvimento da discussão. Foram considerados como *pontos de ruptura*: (1) A maneira na qual o compositor trabalhou a variedade de estilos musicais no contexto da narrativa. Vale ressaltar, que apesar dessa prática ser comum ao estilo do compositor, neste filme fica claro que os diferentes estilos musicais pontuam diferentes nuances da narrativa, e essa forma de trabalhar ainda não tinha se tornado comum ao compositor. (2) Além disso, devido a variedade de estilos musicais, as estruturas musicais tradicionais japonesas como escalas e harmonias ganharam destaque, pontuando os gêneros distintos dentro da obra. (3) Outro elemento que se destacou, foi o uso dos timbres incomuns a orquestra, que até então não era comum a prática de Hisaishi, sendo esse o primeiro trabalho para Miyazaki em que faz uso de instrumentos tradicionais japonesas. (4) Por fim, pode ser levantado a presença de padrões estéticos tradicionais do Japão, que podem influenciar a nossa percepção da música no contexto da cena.

O primeiro ponto de ruptura a ser discutido, está na forma como Hisaishi manipula os diferentes estilos musicais na trilha do filme. Relacionando a música ao contexto do filme, podemos perceber que os elementos de gêneros musicais distintos usados na trilha, desenvolvem sentidos diferentes de acordo com os contextos culturais, sociais e espirituais apresentados na narrativa. De forma geral, os elementos do *hōgaku* estão ligados aos personagens principais ou aos momentos chaves para a narrativa. Já os elementos do *yōgaku* são usados para expressar sentimentos mais universais como ameaça, medo, sofrimento e tristeza, ou para ressaltar atmosferas de heroísmo ou de tranquilidade das cenas.

A música tema de Ashitaka, executada logo nos créditos de abertura, é um exemplo perfeito de como acontece essa mistura de estilos musicais. Como vimos no capítulo anterior,

a melodia é escrita no modo dórico com ênfase nas notas da escala pentatônica (escala *min-yô*, explicada no apêndice 3), dando ao mesmo tempo o tom épico e heróico, sem deixar a ambientação japonesa de fora. Na cena (00:00:00 - 00:01:39), temos a introdução do contexto do filme através de um texto informativo sobre um panorâmica que mostra uma floresta densa, seguida do aparecimento de uma criatura entre as árvores. A música, de início misteriosa, torna-se épica e heróica quando aparece o título do filme e assim permanece até aparecer Ashitaka. Esse tema repete várias vezes ao longo do filme, se misturando a outros temas musicais e ganhando novos significados. Além disso, o tema de Ashitaka contém fragmentos que fazem referência ao tema de mononoke, que será analisado adiante.

Captura de tela 1 - A cena inicial do filme



Fonte: Do autor (2019)

Vale ressaltar que o tema foi escrito originalmente no *Image Album* e permaneceu praticamente sem alterações, excetuando-se sua instrumentação, que levava o *erhu*²⁹³ como instrumento melódico principal. A escolha do instrumento como solista, provavelmente provém das referências iniciais que foram passadas ao compositor, pois segundo o diretor, por falta de referências aos povos Emishi, ele também buscou inspirações visuais em antigas tribos do sudeste asiático, como a China e a Tailândia (MIYAZAKI, 2008, p. 49). Nesse

²⁹³ É um instrumento de cordas friccionada originário da China. Também conhecido como o violino chinês, o *erhu* tem duas cordas e é tocado com um arco, que se posiciona no meio das duas cordas.

ponto, destaca-se que a música foi composta inspirada em um poema escrito por Miyazaki (2008, p. 19) e enviado a Hisaishi junto com artes conceituais sobre o filme.

Quadro 1 - Poema sobre Ashitaka

<p>The legend of Ashitaka</p> <p>A legend is A tale hidden in the grasses, passes on ear to ear</p> <p>People have recounted without ever forgetting the story of A youth, nameless in history, who lived in an outlying area How valiant and courageous Was the youth called Ashitaka... Though cruel fate toyed with him How deeply he loved people and the forest... How clear were his eyes...</p> <p>During their harsh lives the stoic people who dwelled in the mountains Repeated over and over to their children</p> <p>Be like Ashitaka Live like Ashitaka...</p>	<p>A lenda de Ashitaka</p> <p>Uma lenda é Um conto escondido nas grammas, que passa de orelha a orelha</p> <p>As pessoas recontaram sem nunca esquecer a história de Um jovem, sem nome na história, que morava em uma área periférica Quão valente e corajoso O jovem era chamado Ashitaka... Embora o destino cruel brincasse com ele Quão profundamente era seu amor pelas pessoas e pela floresta ... Quão puros eram seus olhos...</p> <p>Durante suas vidas duras, as pessoas que moravam nas montanhas Contavam repetidas vezes aos seus os filhos</p> <p>Seja como Ashitaka Viva como Ashitaka ...</p>
---	--

Fonte: Miyazaki (2008)

No poema, podemos observar a intenção do diretor em criar um personagem com características heróicas e com coração puro. Na música escritas por Hisaishi, percebemos também o tom épico, que foi uma das característica marcantes do tema desde a versão do *Image Album*. No decorrer do filme, vemos a evolução da jornada do protagonista, reconhecendo a personalidade que o diretor planejava desenvolver.

Seguindo com o foco nos os elementos do *yôgaku*, logo após a cena de abertura temos outra música com abordagem ocidental que também dialoga com elementos tradicionais da música japonesa. Na cena, o Tatarigami aparece das profundezas da floresta e vai em direção a vila de Ashitaka, o qual, ao derrotar a fera, recebe uma maldição (00:02:29-00:06:13). Vale ressaltar que na cena que antecede o aparecimento da besta, temos um clima de alerta de ameaça, mostrando os personagens em uma crescente tensão, antecipando que algo ruim está por vir. A música se inicia misteriosa e logo que a fera surge da floresta, torna-se agressiva.

Captura de tela 2 - A cena em que o Tatarigami aparece e é derrotado por Ashitaka

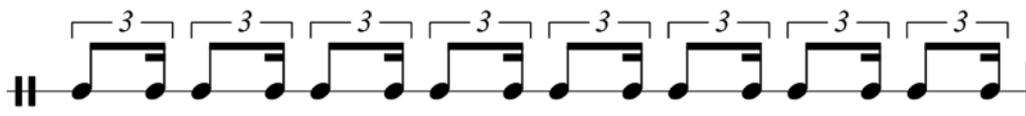


Fonte: Do autor (2019)

Assim como o tema de Ashitaka, a música foi escrita para o *Image Album* e permaneceu praticamente sem alterações, a não ser pela instrumentação. Em sua primeira versão, podemos ouvir uma forte influência do teatro *nô*, sendo utilizada a flauta *nô-kan* e o *Biwa*, que executam melodias e ritmos característicos da arte dramática clássica. No entanto, esses elementos foram retirados completamente na versão do filme, dando um ar mais ocidentalizado a cena. No lugar desses instrumentos, Hisaishi optou por usar dois instrumentos tradicionais de percussão, o *taiko* e o *atarigane*²⁹⁴, que são típicos da música folclórica dos festivais xintoístas de rua, conhecidas como *Matsuri*. O compositor não só usa os instrumentos, como faz referência ao padrão rítmico dos festivais.

²⁹⁴ Esse tópico será discutido com maior profundidade mais a frente

Análise musical 1 - Padrão rítmico do Atarigane



Fonte: Do autor (2019)

O padrão rítmico pode ser encontrado, por exemplo, no acompanhamento do *Awa Odori*, a tradicional dança folclórica da região de Tokushima. No entanto, apesar do uso do ritmo tradicional, o caráter da música é completamente diferente, sendo valorizado as características ocidentais. A melodia cromática e a linguagem harmônica moderna, contribuem para uma atmosfera tensa e agressiva, características que passam longe dos gêneros usado nos festivais de rua. Podemos reconhecer influências de Shostakovich, Bartók e Stravinsky em diversas partes da trilha, no entanto, essa música em específico traz o estilo desses compositores de forma mais acentuada. Nesse ponto, podemos classificar essas referências como uma *Inclusão Citacional* aos estilos composicionais reconhecidos na peça.

Um dos primeiros materiais temáticos escutados na música, é uma melodia que pode ser classificada como modal com inclusão de cromatismo (apojatura e nota de passagem), tendo o modo eólio (*dó, ré, mib., fá, sol, láb, sib*) como centro principal. Além disso, a melodia é feita em quartas justas harmônicas e executada pelas cordas graves, tendo a predominância dos intervalos de terça e segunda.

Análise musical 2 - Tatari-Gami: Aspectos melódicos I



Fonte: Do autor (2019)

O segundo material temático tem o uso do trítone como uma das suas principais características. O intervalo é base tanto para o desenvolvimento melódico quanto para a formação harmônica. A melodia principal é construída cromaticamente dentro do intervalo de trítone (*Si - Fa*), e pode ser reconhecida como uma das características técnicas do compositor húngaro Béla Bartók.

Análise musical 3 - Tatari-Gami: Aspectos melódicos II



Fonte: Do autor (2019)

Além disso, a melodia executada pelos metais, é acompanhada por uma figuração rítmica executada pelas cordas que nos remete novamente ao estilo de Bartók. Esse gesto rítmico é característico do estilo desse compositor e pode ser encontrado em diversas obras, como por exemplo no início da Suíte o Mandarin Miraculoso. Além da figuração rítmica, a organização intervalar também remete ao estilo do compositor, pois é organizada e desenvolvida de forma simétrica (2a - 2a - 3a - 2a - 2a).

Análise musical 4 -Tatari-Gami: Acompanhamento rítmico da segunda melodia



Fonte: Do autor (2019)

Por fim, o terceiro material temático, assim como os outros dois, tem uma intensa movimentação cromática que está presente em todo o desenvolvimento melódico. Temos também o foco no uso do trítono; novamente a influência de Bartók. Além disso, podemos perceber o uso de todos os 12 semitons na melodia, que ganha um centro tonal devido ao acompanhamento em ostinato, pois vemos ênfase na nota *Do* e *Sol* sugerindo uma relação entre tônica e dominante. Este procedimento composicional, também remete ao compositor húngaro.

Análise musical 5 -Tatari-Gami: Aspectos melódicos III

Fonte: Do autor (2019)

Essa atmosfera agressiva, presente em ambas versões da música, é uma das principais características da composição. Tanto os aspectos melódicos quanto harmônicos contribuem para a tensão, sendo que a versão usada no filme preservou, e até acentuou, as intenções iniciais do compositor, que teve o poema de Miyazaki (2008, p. 21) como inspiração:

Quadro 2 - Poema sobre o Tatari-Gami

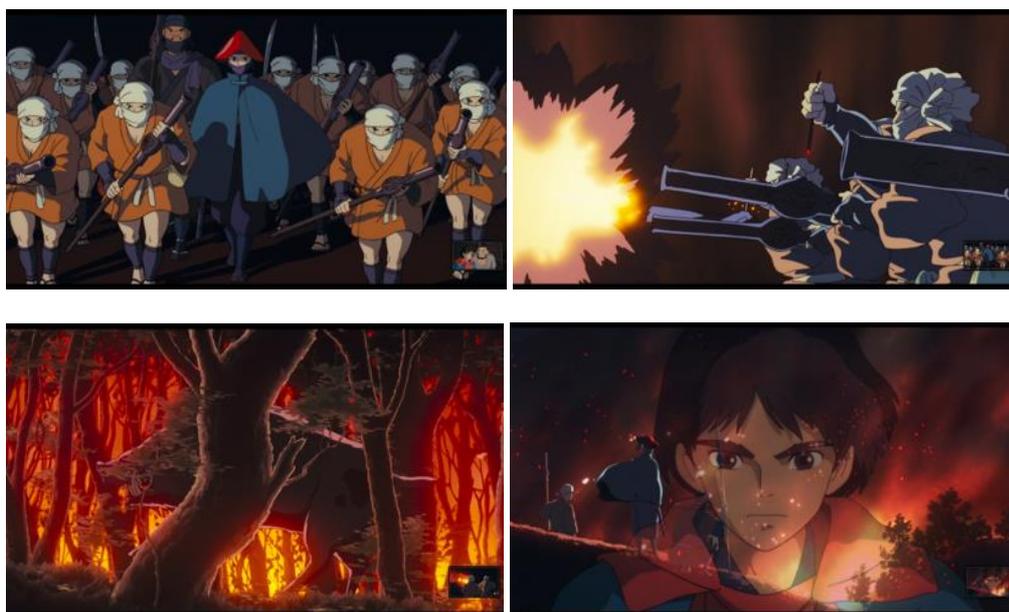
<p>The Demon Spirit (Tatari-Gami)</p> <p>The ferocious god came from the western land Its entire body covered in accursed black snakes Burning up everything it touches It came, from darkness to darkness The old god of mountains was attacked by people and the forest was taken from him The god in the form of gigantic boar Its bones crushed, its flesh rotted, crazed with the pain of its wounds and its anger It ran and ran across mountain and valley Gathering the full force of curses and rancor replete in the land And finally turned into a gigantic demon spirit</p> <p>All the Karmas of the human world took the form of the animal All things lose their strength when faced with its anger It mustn't be approached; it mustn't be restrained</p>	<p>O Deus amaldiçoado (Tatari-Gami)</p> <p>O deus feroz veio das terras ocidentais Todo o seu corpo coberto de cobras negras amaldiçoadas Queimando tudo o que toca Veio da escuridão para a escuridão O velho deus das montanhas foi atacado por pessoas e a floresta foi tirado dele O deus na forma de javali gigantesco Seus ossos esmagados, sua carne apodrecida, enlouquecida com a dor de suas feridas e sua raiva Corria e atravessava montanhas e vales Reunindo toda a força de maldições e rancores repletos na terra E finalmente se transformou em um gigantesco espírito demoníaco</p> <p>Todos os karmas do mundo humano tomaram a forma do animal Todas as coisas perdem sua força quando confrontadas com sua raiva Não deve ser abordado; não deve ser contido</p>
---	--

<p>We can only hold our breaths and wait for it to pass by</p> <p>You wretched old god If I could, I would like to give you peaceful sleep, O great god of the mountain.</p>	<p>Só podemos prender a respiração e esperar que ela passe</p> <p>Seu velho deus infeliz Se eu pudesse, gostaria de lhe dar um sono tranquilo, Ó grande deus da montanha.</p>
--	---

Fonte: Miyazaki (2008)

No poema, podemos ver que as palavras do diretor foram expressas musicalmente pelo compositor, que desde a versão do *Image Album* agradou a Miyazaki e sua equipe. A composição demonstra toda a fúria sentida pelo personagem e reflete o tom de ameaça que ele representa para aqueles que cruzam seu caminho. Além desse momento, escutamos o tema mais duas vezes ao longo do filme. Na próxima cena em que o tema aparece (00:35:19-00:36:11), Ashitaka já está na cidade de Eboshi e escuta o relato dos cidadãos sobre os confrontos com os Deuses-Javali da montanha. Vimos por meio de *Flashback* as cenas da luta de Eboshi contra Nago, o Deus Javali, o que termina com o protagonista revoltado em saber o que ocorreu.

Captura de tela 3 - A cena em que temos o Tatari-Gami II



Fonte: Do autor (2019)

A terceira e última aparição do tema é dividida em duas cenas. Na primeira (01:43:16-01:44:25), Lorde Okkoto, o ancião do clã dos Deuses-Javali, começa a se transformar em um Tatari-Gami. Ashitaka vem resgatar San, que tenta impedir a transformação e acaba se fundindo ao Lorde Okkoto. A música é interrompida quando Ashitaka avista Eboshi no caminho e suspende sua ação para explicar que a Tataraba está sendo invadida. Após o

diálogo, o protagonista retoma sua ação e encontra o Lorde Okkoto já com estado avançado de transformação em Tatar-Gami. San está presa dentro da fera e Ashitaka luta para retirá-la de lá. No momento em que o herói começa a agir, a música retorna, e dessa vez temos o tema completo. Nessas duas cenas, podemos reconhecer um *Tropus Estrutural* em que o tema do Tatar-Gami se funde ao tema de Ashitaka. Além disso, a música começa com um fragmento do início da melodia do tema de Mononoke, executada de forma heróica pelos metais, contrastando com as tensões do cromatismo realizado pelas cordas. Assim, a música representa ao mesmo tempo a ameaça e o heroísmo, principalmente na segunda cena em que aparece.

Análise musical 6 - *The Demon God III*
[タタリ神 III / Tatar Gami III]

A $\text{♩} = 92$
 Tensão nas cordas

Fragmento do tema de Mononoke nos metais

Acordes do Tatar-Gami

Percussão

6

B

Tema de Ashitaka nas cordas

Tema do Tatar-Gami nos metais

14

18

22

26

ff

Outra música caracterizada pelas atmosferas ligadas ao elementos de *Yôgaku* mencionados acima, *The Demon Power I* (Norowareta Chikara I/ 呪われた力 I), é tocada nos momentos em que Ashitaka demonstra a força demoníaca que seu braço amaldiçoado desenvolveu. Na primeira cena em que ouvimos a música (00:13:26-00:13:55), Ashitaka está de passagem por uma vila que está sendo atacada por um grupo de samurais e acaba envolvido na batalha. Para defender os inocentes e para sua autodefesa, Ashitaka revida os ataques. No entanto, seu braço demonstra uma força sobrenatural, espantando até mesmo o protagonista. A cena é marcada pela violência explícita da batalha e pelo choque da força extraordinária de Ashitaka.

Captura de tela 4 - A cena em que Ashitaka descobre sua força sobrenatural.





Fonte: Do autor (2019)

Nessa música podemos encontrar *Inclusões Citacionais* de obras de outros compositores. Segundo Roedder (2013, p. 168) “Hisaiishi toma emprestado [alguns elementos musicais] de *Guerra nas Estrelas* (os arpejos ascendentes nos intervalos de terça maior, executado pelas trompas) e da quinta sinfonia de Shostakovich (os saltos de sextas menores com as características rítmicas do primeiro movimento)”²⁹⁵. A musicóloga explica que ambas citações são referências composicionais para o compositor e ressalta o hábito de Hisaishi tomar emprestado ideias do repertório erudito e de filmes estrangeiros.

²⁹⁵ Hisaishi borrows from Star Wars (French horns in sliding ascending half steps doubled at the major third) and Shostakovich’s fifth symphony (minor sixth leaps in the characteristic rhythmic of the first movement).

Análise musical 7 - The Demon Power [Norowareta Chikara/ 呪われた力]

The musical score is for a piece in 2/4 time with a tempo of 96. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes several dynamic markings: *ff* (fortissimo), *p* (piano), and *mp* (mezzo-piano). There are also performance instructions: 'Referência a John Williams' and 'Referência a Shostakovich'. The score features numerous triplet markings (indicated by a '3' in a bracket) and a prominent five-fingered scale in the right hand at the beginning of each system. The piece concludes with a final *ff* dynamic marking.

Fonte: Do autor (2019)

Analisando a partitura, fica claro esse hábito do compositor, pois vemos que a principal melodia segue exatamente como a melodia inicial do primeiro movimento da quinta sinfonia de Shostakovich, que é um dos principais motivos temáticos na composição. No entanto, não parece haver nenhuma ligação direta com a obra referenciada, a não ser pela atmosfera sombria e da tensão que a obra original carrega.

Vale ressaltar que essa obra referenciada por Hisaishi reflete em seu contexto original um drama vivido por Shostakovich. Para o compositor, a quinta sinfonia representa tanto uma

angústia quanto um certo alívio, pois vivia em meio a repressão do estado soviético em razão do formalismo de suas composições anteriores. Nessa sinfonia, através de seus quatro movimentos, Shostakovich buscou expressar todos os tipos de emoções humanas e foi considerada na época um grande sucesso, tanto artística quanto politicamente.

Escutamos o tema novamente na cena onde Ashitaka é atacado por um grupo de samurais (01:31:01- 01:33:30). Desta vez, o grupo está invadindo a vila de Eboshi e o protagonista precisa encontrar a líder para avisá-la da invasão. Em movimento de autodefesa, Ashitaka revida e foge dos demais confrontos. Caracterizada pela mesma violência da cena anterior, desta vez a música carrega mais tensão, transmitindo também uma atmosfera melancólica.

Além dessa citação extraída da quinta sinfonia de Shostakovich, podemos considerar outras *Inclusões Citacionais* mais sutis, como aquelas encontradas nos títulos das músicas. No conjunto de peças intitulados *Requiem* (I - II - III), por exemplo, temos uma atmosfera triste, contemplativa e sentimental. O título da peça pode remeter ao gênero composicional ocidental criado especificamente para as cerimônias fúnebres e para homenagear os mortos na tradição católica. No entanto, podemos ver uma relação maior com a estética japonesa do *Mono no Aware*, da qual discutiremos mais a frente. Além dessa referência ao gênero ocidental, podemos traçar uma ligação entre as músicas com mesmo título. As três peças evoluem de acordo com a narrativa, contendo um *tropus estrutural* devido ao significado que desenvolve com o filme. No *Requiem I*, além da atmosfera sentimental e contemplativa comum às três peças, temos fragmentos da melodia tema de Mononoke, ainda não apresentada na trama. Na cena (00:52:20 - 00:54:21), Ashitaka, ferido por um tiro, leva San desacordada para fora da cidade após o conflito com Lady Eboshi. A música acompanha o momento de sua retirada, que apesar de ferido, caminha determinado e sem pressa.

Exemplo musical 15 - Requiem [レクイエム]

♩ = 66

Fragmento melódico de Mononoke

Measures 1-8: $Dm9$, $Cm9$, $Dm9$, $Cm9$. Dynamics: p .

Measures 9-12: $Ebsus4/F$, $Fsus4/G$, $DbM9$, Cm . Dynamics: mf .

Measures 13-16: mp , f .

Measures 17-20: Db .

Measures 21-24: $Fmadd9$, Fm , $Ebmadd9$, Ebm , $Dadd9$, $Cmadd9$. Dynamics: mp .

Measures 25-32: Cm , $DbM7$, $Db6$, $Fm7$, $Ebm7$, $Ebm6$, $Dm7$, $Dm6$. Dynamics: mf , p .

Fonte: Hisaishi (2015)

Requiem II acontece após uma das cenas-chaves dentro da trama. No contexto da narrativa, já tivemos contato com o tema instrumental de Mononoke, que acompanha o sentimento de piedade de San em salvar a vida de Ashitaka. A cena em que a música aparece, Ashitaka, que teve sua vida salva pelo Shishigami, conta sua história aos Deuses-Lobo e ao

ancião da tribo dos Javalis (01:09:59 - 01:12:05). Aqui, a música é exatamente como a primeira, tirando os fragmentos melódicos do tema de Mononoke.

No *Requiem III*, temos a mesma atmosfera sentimental e contemplativa das outras duas e seu tamanho é reduzido, apresentando apenas a parte final da música, que pode ser encontrada do compasso 23 até o fim da partitura (*Exemplo musical 22 - Requiem*) mostrada acima.. Na cena (01:35:29 - 01:36:17), é mostrado um *Flashback* com o confronto final entre o exército de Eboshi e os Deuses-Javali.

Uma segunda *Inclusão Citacional* ligada ao título pode ser encontrado na faixa *Adagio for live and death* (I e II), que indica em seu nome o andamento e o caráter da composição. A música aparece nas sequências finais do filme e carrega um novo significado em relação ao Shishigami, que neste ponto da narrativa, já é conhecido por sua responsabilidade de dar ou tirar vidas. Ouvimos a faixa pela primeira vez nos últimos 20 minutos do filme, na cena em que o Shishigami aparece para tirar a vida de Lorde Okkoto que se transformou em Tatarigami e de Moro que usou suas últimas energias para salvar San. Lady Eboshi observa a cena e fica a espera para tentar cortar a cabeça do deus, atacando-o sem sucesso. A música começa exatamente no momento em que Shishigami retoma seus passos após levar um primeiro tiro (01:50:16 - 01:52:21). Após completar sua missão, começa a se transformar em sua forma de "andarilho noturno", e no processo Eboshi tenta atacar novamente, sendo impedida por Ashitaka, que tem a ação marcada com o final abrupto da música.

Captura de tela 5 - Shishigami tira a vida de Okkoto e Moro



Fonte: Do autor (2019)

Quanto a música tocada na cena, ela é escrita em um estilo contrapontístico incomum aos estilos usados no decorrer da trilha, chamando a atenção para esse momento em específico. Analisando a partitura, é possível imaginar que Hisaishi utilizou a técnica contrapontística modal que nos remete a música polifônica do período renascentista, da qual vemos a constante movimentação entre consonâncias e dissonâncias. Nesse caso, apesar da movimentação melódica, o “núcleo tonal” não se movimenta muito, permanecendo apenas as notas do modo predominante, criando assim uma certa estagnação harmônica. Essa textura harmônica homogênea desenvolvida pelo compositor parece fazer alusão a sonoridade característica do estilo musical usado da Alta Renascença, também conhecido como o *Estilo Palestrina* (SCHURMANN, 1990, p. 111-119).

Podemos levantar a hipótese que Hisaishi tinha a intenção de referenciar um estilo clássico europeu ao utilizar o nome Adágio no título da peça, buscando trabalhar uma técnica composicional exclusivamente ocidental. Além disso, podemos relacionar o significado dessa técnica com o contexto da cena, pois no ocidente o estilo polifônico passou a ser associado à fé cristã, devido ao fato da técnica possibilitar a comunicação de sentido por meio da linguagem musical, que através da complexidade e expressividade entre as múltiplas melodias, passavam mensagens além da linguagem verbal (SCHURMANN, 1990, p. 117).

Exemplo musical 16 - Adagio of Life and Death

[死と生のアダージョ / Shito Seino Adagio]

$\text{♩} = 40$
pp
 5
pp
 9
 13
pp
 18
mf
ff

Fonte: Hisaishi (2015)

Coincidência ou não, as quatro primeiras notas da melodia parecem fazer referência ao famoso *Quarteto de Cordas No.8* de Shostakovich, que leva a assinatura do compositor nas

notas *Re*, *Mib*, *Do* e *Si* natural (*D-Eb-C-H*). Apesar de utilizar outras notas (*C-Db-Bb-Ab*), a relação intervalar é quase a mesma, exceto pela última nota que faz uma segunda maior, ao invés de uma segunda menor. Além disso, nos compassos 6, 7 e 8, temos uma figuração rítmica nos baixos que lembram muito o estilo de Shostakovich. No entanto, essa hipótese foi apenas uma observação especulativa devido ao fato da constante influência do estilo do compositor nesta trilha de Hisaishi. Em contrapartida, Roedder (2013, p. 163-164) defende que essa música faz referência ao *Adágio para Cordas Op. 11* de Samuel Barber. Segundo a musicóloga, ao longo da trilha sonora, Hisaishi faz referências ao estilo composicional de Barber, mas nessa faixa:

A referência de Barber não está apenas na música. Hisaishi o inclui no título de uma das faixas do álbum da trilha sonora. [...] No título original em japonês, temos exatamente o termo “Adagio”. “O Adagio da vida e da morte”, assim como no Adagio for Strings de Barber, em prol de criar harmonias sobrepostas, utiliza texturas suspensas executadas pelas cordas.²⁹⁶(*Ibidem*)

Além disso, para Roedder (*Ibidem*), as duas cenas em que a música aparece são momentos “de tirar o fôlego”, sendo marcadas pelas idéias simbólicas do “sacrifício”, assim como do “ciclo de nascimento e morte”²⁹⁷. Se buscarmos pelo significado atribuído ao Adágio na música ocidental, podemos relacionar a escolha de Hisaishi por uma música de caráter lento, contemplativo e reflexivo, apesar de seu andamento ser muito mais lento que de um adágio tradicional. Além disso se seguirmos as ideias de Roedder em relacionar a música com o *Adágio para Cordas* de Barber, nos deparamos com o fato de que a obra foi originalmente escrita para coro como um *Agnus Dei*, na qual podemos traçar um paralelo com seu significado na liturgia cristã do Cordeiro de Deus, que simbolicamente representa o sacrifício em prol de se redimir dos pecados cometidos. Vale lembrar, que no contexto do filme, vemos o deus supremo da floresta retirar as vidas daqueles que já serviram aos seus propósitos (Moro e Otokko), e que no momento suas vidas só causariam caos e destruição. Em seguida,

²⁹⁶ The Barber reference is not only in the music. Hisaishi includes it in the title of one of the tracks on the soundtrack album. [...] The original Japanese uses the exact term, Adagio. “The Adagio of Life and Death,” just as in Barber’s Adagio for Strings, uses suspended strings throughout to build overlapping harmonies.

²⁹⁷ The cue is played in the film twice, both during heart-tugging moments which foreground sacrifice as well as the cycle of birth and death.

motivada por sua ambição, vemos Eboshi arquitetando a morte do supremo deus da floresta em prol de benefícios pessoais.

Seguindo na cena descrita, já sem música, Shishigami cria flores na arma de Eboshi para impedir o segundo tiro, mas mesmo assim ela consegue disparar. Nas próximas cenas, vemos o Shishigami destruir tudo em busca de sua cabeça, acompanhadas pelas faixas *The World of Dead* (I - II). Após as cenas, com apenas mais 10 minutos de filme, retornamos ao Adagio, que acompanha o momento em que Ashitaka e San devolvem a cabeça ao Shishigami (02:02:41 - 02:03:40). Desta vez, a música termina em uma cadência vitoriosa, que é exaltada com um grande brilho na tela, resultando em uma resolução bem-sucedida após o caos tomar conta da situação que se iniciou quando escutamos o tema a primeira vez.

Exemplo musical 17 - Adagio of Life and Death II
[死と生のアダージョ II / Shito Seino Adagio II]

Fonte: Hisaishi (2015)

Em relação aos elementos específicos do *hōgaku* utilizados na trilha do filme, citadas anteriormente, podemos reconhecer influências de dois gêneros tradicionais que compõem a estrutura interna da música, cada qual com seu significado na narrativa. O primeiro deles, o

gagaku, é usado sempre no contexto em que há alguma relação com o divino ou com a bondade. Conhecida como a música cerimonial da corte e dos rituais xintoístas, o *gagaku* tem um forte significado espiritual para cultura japonesa. O segundo gênero, o *min-yô*, é usado para representar as pessoas comuns, sendo a voz dos povos que trabalham nas atividades cotidianas. Conhecida como as canções folclóricas japonesas, o *min-yô* é cantado de norte ao sul do país, sendo que cada região tem uma forma própria de expressar os sentimentos de seu cotidiano.

Dessa forma, podemos adentrar a outros dois *pontos de ruptura*, que são o uso de estruturas melódicas e harmônicas japonesas e a inserção de instrumentos tradicionais a orquestra ocidental. Assim, temos um reforço do primeiro ponto através do uso de timbres e sonoridades relacionado aos gêneros musicais citados a pouco. No primeiro caso, vemos que a instrumentação combina intencionalmente instrumentos da orquestra ocidental com instrumentos japoneses²⁹⁸, como as flautas *ryûteki*²⁹⁹ e *hichiriki*³⁰⁰, tradicionalmente usados no *gagaku*. Um outro elemento característico do gênero são os acordes formados por intervalos de quartas e segundas, executadas tradicionalmente pelo *shô*³⁰¹, formando junto às flautas mencionadas a tríade melódica-harmônica fundamental para o *gagaku*.

Figura 3 - Da esquerda para direita, temos o *ryûteki*, o *hichiriki* e o *shô*



Fonte: Imperial Household Agency of Japan – IHAGagaku (2012-2013)

Esses três instrumentos, assumem um papel de suma importância na cosmologia do

298 Informações do álbum: <<https://vgmdb.net/album/19761> >

299 É um tipo de flauta transversal japonesa feito de bambu usado no Gagaku e na música clássica xintoísta.

300 É um instrumento de sopro de palheta dupla tradicional japonês usado como um dos principais instrumentos melódicos do Gagaku.

301 Conhecido como órgão de boca, é um instrumento tradicional japonês usado na música cerimonial do Gagaku. Se caracteriza por executar o acompanhamento harmônico através de acordes e pela sonoridade contínua, pois utiliza tanto o sopro quanto a inalação do ar para produzir som.

Gagaku. Segundo Tadaaki Ono³⁰², músico da corte e assistente chefe do departamento de música no *Kunaicho Gakubu* (*Music Department of the Imperial Household Agency, Tokyo*)³⁰³, “O som do *shô* é às vezes descrito como "reverberações celestiais". [...] Por outro lado, o *hichiriki* foi projetado para imitar o som da voz humana. Juntos, eles representam o divino e o terreno. O *ryûteki* é como a voz de um dragão, que viaja livremente entre o céu e a terra.”³⁰⁴ (ONO, 2013, 2:03min - 2:41min). Assim, podemos dizer que os instrumentos representam simbolicamente a trindade entre o céu, a terra e uma força que age entres os dois extremos.

Vale ressaltar que o *shô* não é utilizado como instrumento na trilha, mas podemos identifica-lo como um *Tropus Estrutural* através do uso de seus acordes característicos. Essas estruturas harmônicas são executadas pelas cordas sempre que a narrativa apresenta elementos de espiritualidade, pureza ou relação com a divindade. Como mencionado, o som do instrumento remete ao celeste, ao puro e ao divino.

Exemplo musical 18 - Acordes tradicionais do Shô

The image displays two musical staves, each with a treble clef and a dashed line above it labeled '8va'. The first staff contains five chords: Jū (i), Jū (ii), Ge, Otsu, and Kū. The second staff contains six chords: Bi, Ichi, Gyō, Bō, Kotsu, and Hi. Each chord is represented by a set of notes and accidentals on the staff.

Fonte: Wikipedia (2007)

302 Gagaku: Wind Instruments

<<https://www.youtube.com/watch?v=QRZ1eNlzhoA&list=PLIWVbufPCLI8AkvfzszMDBP1jzWyTDkle0&index=26&t=14s>>

303 IHA Gagaku <<http://iha-gagaku.com/english/index.html>>

304 The sound of the sho is sometimes described as “heavenly reverberations”. [...] By contrast, the Hichiriki was designed to mimic the sound of human voice. Together they represent the divine and the human. The Ryûteki is like the voice of a dragon, with travels freely between heaven and earth.

Neste ponto, é importante salientar que esta referência musical aos acordes do *shô* não está confirmada oficialmente pelo compositor, sendo esta ligação uma interpretação feita pelo autor da pesquisa. Com base nos dados sobre o uso dos instrumentos no *gagaku* e na relação de semelhanças com as texturas ouvida na trilha e as estruturas harmônicas, deduziu-se que poderia haver uma ligação com o único dos instrumentos não usado. Além disso, ao relacionar os significados dos instrumentos na cosmologia do *gagaku* e o contexto do filme essa hipótese se torna mais concreta e palpável.

Dessa forma, podemos traçar um paralelo entre a simbologia dos instrumentos e a música do filme, que apresenta uma estrutura semelhante no decorrer da narrativa. A primeira vez que escutamos os instrumentos é na cena em que Ashitaka abandona sua vila e parte para o Oeste em sua jornada em busca da cura (00:09:56 - 00:12:26). É também a primeira vez que escutamos um tema que mais tarde será usado para a cena do encontro. Nessa melodia, apesar de ouvirmos o som do *ryûteki*, o instrumento não tem destaque, sendo tratado como secundário. Já o *hichiriki* ganha destaque na melodia da parte B (00:11:24 - 00:11:34), principalmente quando ouvimos a música no contexto do filme. Podemos interpretar esse momento como o sentimento de Ashitaka ao abandonar sua vila e iniciar sua jornada, sendo o *hichiriki* a representação da terra na cosmologia do *gagaku*.

Análise musica 8 - Melodia da música The Journey to the West

[旅立ち -西へ-/ Tabidachi, Nishi he]



Fonte: Do autor (2019)

Escutamos os instrumentos novamente em uma das cenas chaves para a narrativa, que indica o início da relação entre Ashitaka e San. Vale ressaltar que essa é a terceira vez que ouvimos esse tema musical, mas que devido a sua instrumentação recebe um destaque em especial. Na cena (00:22:24 - 00:23:08), Ashitaka está resgatando alguns soldados feridos em um riacho, quando avista os lobos e de San na margem oposta.

Captura de tela 6 - A cena do encontro



Fonte: Do autor (2019)

A música inicia no momento exato em que San nota a presença de Ashitaka, e tem como principal característica um dueto entre o *hichiriki* e o *ryûteki*. Além disso, temos pela primeira vez os acordes formados por intervalos de segunda e quartas características do *shô*. Assim, na medida em que seguimos a simbologia dos instrumentos no *gagaku*, podemos interpretar este momento como o encontro do divino e do terreno e a força que age entre os dois. Vale ressaltar ainda, que o dueto é composto por fragmentos melódicos do tema da Princesa Mononoke, que veremos em breve.

Análise musical 9 - The Encounter

[出会い / Deai]

Acordes que remetem ao Shō executado pelas cordas

Harpa

5

Ryūteki

9

Cordas

Hichiriki

Ryūteki

Fonte: Do autor (2019)

Alguns minutos após essa cena, vemos cada vez mais o contato com o divino e com a pureza da floresta onde vivem os deuses. Após Ashitaka avistar San, ele parte para dentro da mata e se depara com pequenos espíritos da floresta, os *Kodamas*, que o ajudam a encontrar o caminho na vegetação densa. A música tocada é dividida em duas partes e é iniciada na sequência em que eles partem floresta adentro (00:24:14 - 00:26:39). A primeira parte da música segue a sequência em que os *Kodamas* acompanham Ashitaka a desbravar a floresta, e acaba quando chegam ao centro da floresta (00:25:35).

Captura de tela 7 - A cena em que os Kodamas ajudam Ashitaka



Fonte: Do autor (2019)

Após uma breve pausa, tem início a segunda parte da música (00:25:45), que apresenta uma série de acordes com formações harmônicas semelhantes aos acordes do *shô*. Nota-se que ao contrário da primeira vez que ouvimos essa formação harmônica, desta vez ocorre uma articulação dinâmica que remete a uma textura muito semelhante ao encontrado no *gagaku*, nos colocando em uma atmosfera etérea e mística. Este é, na visão do autor, o momento mais intenso entre essa relação da trilha sonora e os significados culturais que o *gagaku* carrega para a cultura japonesa.

Vale ressaltar que essa atmosfera musical que acompanha Ashitaka, é uma das características marcantes do tema do Shishigami, que se torna presente em todas as cenas relacionadas a floresta, aos deuses e a presença divina do Shishigami, ligando a textura dos

acordes do *shô* com a ideia do divino.³⁰⁵ Nesta primeira cena musicada pelos acordes, referentes a segunda parte da música dos *Kodamas*, vemos Ashitaka deslumbrado com a pureza da floresta, observando sua beleza exuberante.

Captura de tela 8 - Cena acompanhada com os acordes que caracterizam o Shihigami



Fonte: Do autor (2019)

³⁰⁵ Escutamos essa atmosfera em três faixas do álbum, sendo a parte B da faixa "*Kodamas (コダマ達)*" e na faixa "*The Forest of the God (神の森)*", referentes às cenas descritas no texto. Após essa sequência, agora de forma mais completa, temos novamente a atmosfera temática do Shishigami na primeira parte de faixa "*San and Ashitaka in the Forest of the Deer God (シシ神の森の二人)*". Na cena (00:57:57 - 01:02:15), San leva Ashitaka até o lagoa do "centro da floresta" para que o Shishigami cure suas feridas.

A música termina após Ashitaka notar pegadas estranhas (00:26:27), que são pontuadas com uma sonoridade brilhante e misteriosa. Em seguida, com quase um minuto de silêncio, vemos Ashitaka observar o ambiente, até focar em um ponto distante dali e notar a presença do Shishigami. No momento exato quem que Ashitaka avista o Shishigami (00:27:24) a música retorna, trazendo novamente a atmosfera mística e misteriosa de antes.

Análise musical 10 - The Forest of God

[神の森 / Kami no Mori]

♩ = 66

Cordas

pp

6

Fagote 6

Synth Ped

mf

pp

Fonte: Do autor (2019)

Nesta cena, podemos observar de forma clara a relação entre a atmosfera da música e a divindade suprema da floresta, principalmente pelos aspectos visuais apresentados, como luzes de coloração dourada e a figura imponente do Shishigami em forma de cervo. Além disso, o protagonista sente uma forte reação em seu braço amaldiçoado, que só volta ao normal com a retirada do Shishigami

Captura de tela 9 - A cena do primeiro contato de Ashitaka com Shishigami



Fonte: Do autor (2019)

Uma curiosidade com relação a música escrita para as cenas na floresta dos Deuses está em sua completa em relação à versão do *Image Album*. Inicialmente, as ideias de Hisaishi parecia enfatizar o conceito de que esse deus era responsável pela morete dos demais seres da floresta, trazendo para a música uma atmosfera sinistra e obscura. Assim, de acordo com os conceitos escritos em forma de poema por Miyazaki (2008, p. 26), podemos ter uma ideia do que o compositor possuía inicialmente para escrever o tema:

Quadro 3 - Poema sobre a floresta dos Deuses

<p>The Forest of the Deer God (Forest Spirit)</p> <p>The forest that has existed since the world was born In this world of deep shadows filled with the essence of all creation Live creature that have become extinct in the human world A forest where Deer God still dwells A wondrous beast with antlers like branches, a stirring human face, and the body of a deer Dying with the moon and reviving with the new crescent moon Having the memory of when the forest was born and the pure heart of an infant A brutal and beautiful Forest Spirit that presides over life and death</p> <p>In the places touched by its hooves Grasses put forth shoots, trees breathe life anew Wounded animals regain their strength, In the places reached by its breath Death comes effortlessly, the grasses wither Trees decay, animals die</p> <p>The forest where the Forest Spirit lives is a world where life glistens and sparkles It is a forest that denies entry to humans</p>	<p>A Floresta do Deus-Cervo (O Espírito da Floresta)</p> <p>A floresta que existe desde o nascimento do mundo Neste mundo de sombras profundas preenchidas com a essência de toda a criação Criaturas vivas que já foram extintas no mundo humano Uma floresta onde ainda vive o Deus-Cervos Uma criatura maravilhosa com chifres de galhos, um rosto humano e o corpo de um cervo Que morre com a lua e revive com a nova lua crescente Carregando a memória de quando a floresta nasceu e do coração puro de uma criança Um belo e brutal espírito da floresta que atua sobre a vida e a morte</p> <p>Nos lugares tocados por seus cascos Brotos germinam, dando vida a novas árvores Animais feridos recuperam sua força, quando alcançados pela sua respiração Sem o menor esforço, ele também traz a morte, as ervas murcham As árvores decompõem, os animais morrem</p> <p>A floresta onde habita o Espírito da Floresta, é um mundo onde a vida brilha e reluz É uma floresta que não permite a entrada para seres humanos</p>
--	--

Fonte: Miyazaki (2008)

Segundo Roedder (2013, p. 162-163), “a versão de *Image Album* da música para o Deus dos Cervos é uma imitação do estilo de Stravinsky e de trilhas de filme de terror como *Psicose*. O solo de abertura do fagote e a contra-melodia do oboé foram emprestadas da *Sagração de Primavera*, assim como a irregularidade rítmica das melodias”³⁰⁶. Dessa forma atmosfera da música se tornou tensa e assustadora. No exemplo a seguir podemos ver como as irregularidades rítmicas somada ao cromatismo das linhas melódicas contribuíram para essa referências descrita por Roedder:

³⁰⁶ The original image album version of music for the Deer God is a horror film-esque pastiche of Stravinsky and *Psycho*. The opening bassoon solo and the oboe countermelody are borrowed from *The Rite of Spring*; the rhythmic irregularity also comes from the Rite.

Exemplo musical 19 - The Shishigami Forest

[シン神の森 / Shishigami no Mori]

The musical score is presented in four systems. The first system, labeled 'A', begins with a tempo marking of quarter note = 80. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes and a quintuplet of eighth notes. The left hand is mostly silent. The second system continues the melodic line with more complex rhythmic patterns. The third system shows a more active left hand with triplets and a change in time signature to 2/4. The fourth system, labeled 'B', features a sustained, atmospheric chordal texture in the right hand with tremolos, while the left hand has a simple bass line with tremolos.

Fonte: Hisaishi (2015)

Roedder (Ibidem) aponta ainda para uma terceira parte da música, a qual podemos encontrar referências do estilo de *A História do Soldado* e *Petrushka*. Além disso, a musicóloga acrescenta que a formação harmônica da música se baseia em intervalos de quartas e quintas, mas com alguns tons adicionais para criar mais tensão, colaborando para uma o desenvolvimeto de uma atmosfera sinistra e angustiante. No exemplo musical a seguir, podemos ver essas outras referencias citadas por Roedder. Além disso é possível perceber as estruturas harmônicas descritas pela musicóloga:

Exemplo musical 20 - The Shishigami Forest - segunda parte

[シン神の森 / Shishigami no Mori]

D

Fonte: Hisaishi (2015)

Retornando ao uso do *ryûteki* na trilha, um dos momentos de maior destaque está no tema instrumental de Princesa Mononoke, do qual o instrumento executa a melodia principal. Esta é a primeira vez que escutamos o tema, e temos uma cena que marca um ponto importante para a narrativa (01:05:37 - 01:07:40), na qual Ashitaka acorda após ter salvado

San dos ataques de Eboshi. No embate, Ashitaka foi ferido por uma bala e ao acordar na cena, descobre que seu ferimento foi curado. San conversa com Ashitaka e o ajuda a recuperar as energias. Aqui, San se demonstra cuidadosa e atenciosa pela primeira vez, mostrando seu lado mais humano até então não revelado. O *ryûteki* volta a aparecer como contracanto da melodia na versão cantada do tema, o qual vamos analisar em seguida.

Captura de tela 10 - A cena onde San cuida de Ashitaka



Fonte: Do autor (2019)

A melodia da canção que leva o nome do filme é material base para outras músicas que já vimos aqui, como a frase final de *The Legend of Ashitaka* (アシタカセツ記), a melodia de *Departure -To the West* (旅立ち -西へ-) que tem re-exposições do tema em *The Encounter* (出会い) e *Will to Live* (生きろ). Como também já vimos, as músicas *Requiem I* e *Demon God III* também mostram fragmentos do início da melodia de Mononoke, dentre outras composições que se utilizam do motivo. A canção inicia com os mesmos acordes de

quartas e segunda que ouvimos na cena do encontro, e tem a flauta *ryûteki* como contracanto da melodia vocal, trazendo os elementos característicos do *gagaku*.

No exemplo musical a seguir, será demonstrado de todos os fragmentos melódicos serviram de base para a composição dos outros temas mencionados. Tendo a partitura da melodia do tema cantado de Mononoke, podemos perceber também a relação do *ryûteki* como contracanto e dos acordes que fazem referência ao *shô* no início da música. Além disso, é apresentado a letra original da canção, cujo significado e função na narrativa será discutido em seguida:

Análise musical 11 - Princess Mononoke

[もののけ姫(ヴォーカル) / Mononoke Hime (Vocal Version)]

♩ = 84

Acordes que remetem ao Shō executado pelas cordas

GbM7(b5) AbM7(b5) Am

9 Fragmento usado em "Réquiem I"

Dm C9 BbM7 Am7

は り つ め た ゆ み の - ふ る え る つ る よ つ き
 ha ri tsu me ta yu mi no - fu ru e ru tsu ru yo tsu ki

13 Gm7 C/E EbM7 Em7 -5 A7 Ryuteki

の ひ か り に さ わ め く お ま え の こ こ ろ
 no hi ka ri ni sa wa me ku o ma e no ko ko ro

17 Dm C9 BbM7 Am7

と き す ま さ れ た や い ば の う つ く し い そ の
 to gi su ma sa re ta ya i ba no u tsu ku shii so no

21 Gm7 C/E F Gm7 Gm/c F

き つ さ き に よ く に た そ な た の よ こ が お
 ki sa ki ni yo ku ni ta so na ta no yo ko ga o

25 Dm Am Gm FM7 Am7

か な し み と い か り に ひ そ む ま こ と の こ こ ろ を
 ka na shi mi to i ka ri no hi so mu ma ko to no ko ko ro o

29 Dm7 C6 BbM7 F/A Melodia usada em "The Encounter"

し る は む り の - せ い - も の
 shi ru wa mo ri no se i mo no

32 Gm7 Am7 BbM7 Gm7 Am7 Dsus4 D

の け た ち だ け も の の け た ち だ け
 no ke ta chi da ke mo no no ke ta chi da ke

Notas finas do tema de Ashitaka

Fonte: Do autor (2019)

A cena em que versão vocal aparece (01:18:10 - 01:21:36) apresenta uma relação com o significado da letra da canção, que reflete o teor do diálogo entre os personagens, Ashitaka na toca dos lobos, conversado com Moro, a mãe de San. No diálogo, Ashitaka conta seus planos de unir forças entre humanos e deuses em busca de harmonia e equilíbrio, mas é altamente reprovado por Moro, que não acredita nos humanos e nem nas palavras de Ashitaka. Além disso, ela afirma que sua filha pertence a tribo dos lobos e que mesmo sendo da espécie humana, ela não irá se juntar a essa luta, pois foi abandonada pelos pais verdadeiros e criados pelos lobos, debochando das ideias do protagonista.

Em relação a letra da música, um fato curioso é que no momento da gravação da canção, Miyazaki esteve presente e leva imagens e animações da cena em que a música aparece, ressaltando ao compositor e ao intérprete que “a música expressa os sentimentos de Ashitaka” (Extra- DVD: making-of, 00:38:00). Assim, apesar de levar o nome da princesa Mononoke, a letra reflete os sentimentos de Ashitaka por San. Além disso, Miyazaki fala que a música deveria ser cantada com mais “simplicidade e devia soar como uma voz da alma”. Vale ressaltar ainda, que essa canção foi originalmente composta para o *Image Album*, e assim como as outras composições, foi inspirada por um poema de Miyazaki, que se tornou a letra da canção que veremos agora.

Quadro 4 - Poema sobre a Princesa Mononoke

Princess Mononoke	Princesa Mononoke
The trembling strings of the tout bow You heart gleams in the light of the moon	A corda trêmula de um arco tenso Seu coração abalado pelo luar
The beauty of the Keen-edged blade Your profile like the tip of the sword Those who Know you true heart hidden in your sadness and anger Are only the small spirits of the florest	A beleza de uma lâmina afiada Seu contorno parece muito essa lâmina O verdadeiro coração oculto em mágoa e raiva Somente os pequenos espíritos da floresta o conhecem
Only the spirits, only the spirits... [2]	Somente os espíritos, somente os espíritos... [2]

Fonte: Miyazaki (2008)

Uma curiosidade é que na letra da música, Miyazaki usa a frase *makoto no kokoro* (compassos 26 e 27 da partitura), que tem um sentido simbólico para o xintoísmo, revelando o princípio de verdade e purificação. Segundo a enciclopédia britânica³⁰⁷, as frases "*makoto no kokoro* ("coração da verdade") ou *magokoro* ("coração verdadeiro") são traduzidas geralmente como "sinceridade, coração puro, retidão". Essa atitude decorre da revelação de a

307 <<https://www.britannica.com/topic/Shinto/Shinto-literature-and-mythology>>

veracidade do kami em humanos"³⁰⁸. Nesse sentido, a frase pode representar tanto o coração puro de Ashitaka, que é aceito até pelos *Kami* ao longo do filme, quanto a pureza de San, que mesmo cheia de ódio pela humanidade, foi acolhida pelos *Kami* e a floresta.

Vale ressaltar que a música tem apenas a primeira parte cantada, sendo a segunda parte instrumental, sem interferência na cena do diálogo. Comparando a versão da música usada na trilha com a escrita no *Image Album*, vemos poucas mudanças estruturais. Ambas possuem o *ryûteki* em seu acompanhamento, mas usado de forma diferente. Enquanto na versão do *Image Album* temos solo de *ryûteki* com características japonesas bem marcantes, na trilha o instrumento é usado apenas como acompanhamento em contracanto com a melodia principal.

Análise musical 12 - Solo de Ryûteki na introdução da canção de Mononoke hime na versão do Image Album

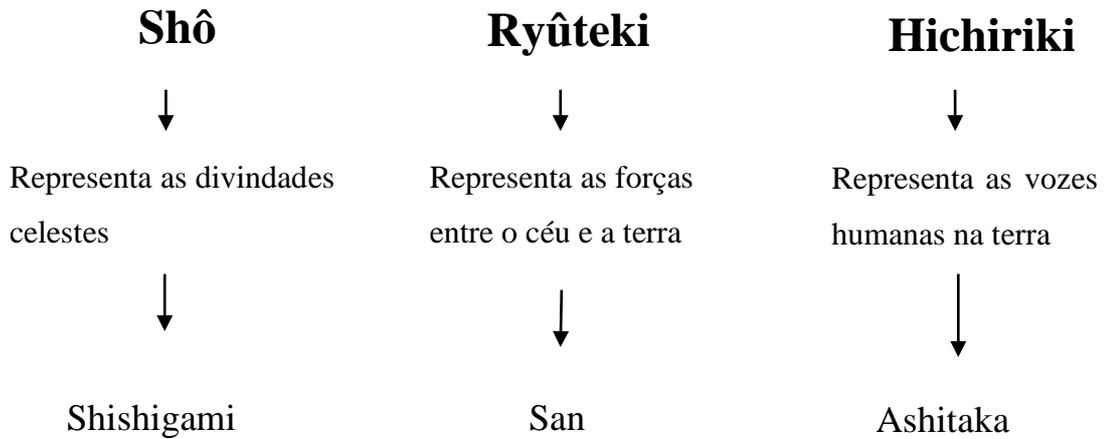


Fonte: Transcrição do autor (2019)

No solo podemos ver a predominância da escala *min-yô*, sendo as notas fora da escala usadas apenas como ornamentos. Vale destacar que na partitura acima temos apenas uma aproximação dos ornamentos executados pela *ryûteki*, que executa um tipo de ornamentação própria da técnica do instrumento.

Retornando o discussão sobre a simbologia que os instrumentos citados apresentam no *gagaku*, podemos então relacionar seus significados aos três personagens principais da narrativa. Assim, temos o *hichiriki*, que simboliza a humanidade que da terra suplica aos deuses, representado por Ashitaka. O *shô*, que simboliza a luz que vem dos céus e as forças divinas, representado pelo Shishigami e os deuses que habitam sua floresta sagrada. E por fim, o *ryûteki*, que simboliza a força que age entre o céu e a terra, como um dragão que ascende dançando entre o céu e a terra, representado por San

³⁰⁸ As the basic attitude toward life, Shintô emphasizes makoto no kokoro (“heart of truth”), or magokoro (“true heart”), which is usually translated as “sincerity, pure heart, uprightness.” This attitude follows from the revelation of the truthfulness of kami in humans

Figura 4 - Simbolismo do Gagaku e sua representação no filme

Fonte: Do autor (2019)

Além dessa relação entre a simbologia dos instrumentos do *gagaku* com a narrativa do filme, podemos encontrar uma curiosa relação entre esse tipo de formação harmônica na música tema de Lady Eboshi. Mesmo remetendo ao *gagaku*, os acordes são diferentes e a atmosfera mística é mais sutil do que aparecem nas divindades da floresta. Podemos interpretar a ligação com essa atmosfera, devido ao papel de Eboshi como a salvadora da vila, na qual a personagem é considerada uma pessoa generosa e de bom coração. Vemos também a intenção de Miyazaki de representar a personagem, que supostamente seria a vilã, sob uma outra ótica, dando sensibilidade e aflorando seu lado bom. Inclusive, o tema musical é tocado apenas uma vez, que é justamente na cena que Eboshi demonstra seu lado bom, levando Ashitaka para conhecer a seu Jardim e sua compaixão com os que sofrem de lepra (00:38:47 - 00:41:30).

Análise musical 13 - Lady Eboshi

[Eboshi Gozen / エボシ御前]

A $J = 72$

p

Acordes e textura que remetem ao Shō executado pelas cordas

7

13

mp

B 17

22

30

Fonte: Do autor (2019)

Essa intenção do diretor em criar uma personagem complexa fica clara ao vermos o poema enviado a Hisaishi para a composição do *Image Album*, que inclusive, manteve a maioria das ideias musicais na versão do filme. No poema, ao mesmo tempo Eboshi é descrita como uma mulher forte, destemida e impiedosa, ela também possui características que a torna generosa e gentil.

Quadro 5 - Poema sobre Lady Eboshi

<p>Lady Eboshi</p> <p>A heart of steel that fears no one An intense will, sympathy toward the vulnerable, unsparing toward enemies</p> <p>The nape of her neck white, her arms slender, she exudes power A woman who proceeds without wavering along the path she has chosen for herself</p> <p>While attracting the reverence of her underlings You gaze far into the distance Are your eyes looking into the future? Or are you gazing even now into the hell that you saw in the past?</p>	<p>Lady Eboshi</p> <p>Um coração de aço que não teme ninguém com desejos intensos, tem grande simpatia pelos vulneráveis, mas é impiedosa com os inimigos</p> <p>Mesmo com nuca branca e braços delgados, ela exala poder Uma mulher que prossegue sem vacilar no caminho que escolheu seguir para ela mesma</p> <p>Enquanto recebe a reverência de seus subordinados Seus olhos contempla o distante Será que estão olhando para o futuro? Ou estão olhando agora mesmo para o inferno que viu no passado?</p>
---	---

Fonte: Miyazaki (2008)

Em relação ao outro gênero tradicional do *hōgaku* mencionado, o *min-yō*, também podemos encontrar alguns paralelos entre o estilo e a trilha sonora. Uma das primeiras relações está no uso da escala *min-yō* para compor o tema de Mononoke, que tem suas derivações no tema de Ashitaka e em outros temas mencionados acima. Além disso, o tema de Eboshi, assim como o de sua cidade, também faz uso da escala em sua construção melódica. No entanto, apesar do uso da escala, o estilo melódico desenvolvido não se assemelha com o tipo de melodia usualmente usadas no gênero musical.

Nesse ponto, podemos destacar a canção das mulheres que trabalham no engenho de Tataraba cantam em seu árduo trabalho. Na cena em que a canção aparece (00:43:00 - 00:44:14), Ashitaka está de passagem e o pesado trabalho das mulheres lhe chama a atenção, e oferece a elas sua força de trabalho, enquanto conhece melhor as motivações dessas mulheres. No diálogo, o protagonista conhece mais um lado sobre Eboshi, que salvou essas mulheres da prostituição e lhes deram uma vida mais digna.

Análise musical 14 - Women Who Push Foot Bellows —The Tataraba Women Work Song—

[タタラ踏む女達 -エボシ タタラうた-/ Tataraba Fumu Onnatachi —Eboshi Tataraba Uta—]

ひ と つ ふ た つ は あ か ご も ふ む が み つ つ よ つ つ は
 hi to tsu fu ta tsu - wa a ka go mofu mu ga mi-i tsu yo-o tsu ha

5

お に も な く な く タ タ ラ お ん な は こ が ね の な き け
 o ni mo na kuna - ku ta ta ra on n na wako ga ne nona ki ke

9

と け て な が れ り や や い ぼ に が わ る
 to ke te na ga re rya ya i ba ni - ga - wa - ru

Fonte: Do autor (2019)

A música que acompanha a cena, *The Tatara Woman Work Song* (タタラ踏む女達 - エボシ タタラうた) é cantada em um estilo que faz alusão ao estilo de canção folclórica japonesa, o *Min-yô*, fazendo inclusive um empréstimo de uma canção popular tradicional conhecida como *Takeda Lullaby* (竹田の子守唄). Podemos classificar esse empréstimo como uma *Inclusão Citacional* ao repertório das canções folclóricas, pois além da ornamentação e timbre vocal mais anasalado típico da música japonesa, a melodia da canção praticamente faz cópia da primeira frase da canção.

Exemplo musical 21 - Takeda Lullaby

[竹田の子守唄 / Takeda no komoriuta]

も り も い や が る ほ ん か ら さ き に や
 ぼ ん が き た と て な に う れ し か る
 こ の に よ う な く も り を ば い る
 は よ も ゆ き た や こ の ぎ い じ ょ う え て

5

ゆ き も ち ら つ く し こ も な く し
 か た び ら は な し お び は な し
 も り も い ち に ち お や せ る や し
 む こ う に み え る は お や の う ち

Fonte: Do autor (2019)

A primeira ligação entre as duas canções é que ambas estão escritas na escala Ritsu. Vale mencionar que *The Tatara Woman Work Song* foi escrita originalmente na tonalidade de Ré maior, mas para fins de comparação, foi transposta para Sol. Analisando a primeira frase das duas canções, vemos a mesma distribuição rítmica e intervalar, diferenciando apenas pelos ornamentos inseridos na música de Hisaishi. Ou seja, a primeira frase das duas canções é praticamente igual.

Exemplo musical 29 - Escala Ritsu



Fonte: Do autor (2019)

Alem da semelhança estrutural, podemos relacionar o significado das letras das canções. Analisando as letras, vemos que ambas falam sobre o tipo de trabalho que as mulheres exercem em suas funções sociais. Enquanto a canção usada no filme fala sobre a rotina do trabalho no engenho, a canção folclórica fala sobre o trabalho de uma babá, que lamenta pelo trabalho pesado que a aflige e entristece. Podemos relacionar que ambas mulheres têm um estado social mais baixo e que aliviam suas dores por meio da música.

Quadro 6 - Comparação das letras das canções³⁰⁹

<p>The Tatara Woman Work Song - タタラ踏む女達 -エボシ タタラうた [Joe Hisaishi]</p> <p>Um, dois, até bebês podem empurrar (o fole) Três, quatro, até um ogro choraria O amor de ouro de uma mulher tatara Derrete e flui e se transforma em uma lâmina</p>	<p>Takeda Lullaby 竹田の子守唄 [Canção popular tradicional]</p> <p>Eu não gosto de trabalhos como babá, O bebê chora e está nevando lá fora hoje à noite.</p> <p>Vou voltar para minha casa natal, quando tiver dias de folga. Mas não tenho um belo vestido ou sapatos para vestir.</p> <p>Este bebê chora tantas vezes e eu não consigo dormir muito bem esta noite. Durma meu bebê e me deixe dormir até amanhã de manhã.</p> <p>Hoje, estou voltando para minha casa, sobre a montanha. Eu posso ver a humilde casa dos meus pais ali. Eu posso ver a humilde casa dos meus pais ali.</p>
---	--

³⁰⁹ As traduções foram feitas pelo autor a partir das letras em língua inglesa disponíveis pela Wikipédia

Fonte: Do autor (2019)

Por fim, um outro instrumento tradicional mencionado no início desta análise, mas que ainda não foi explorado no campo da significação foi o *taiko*. Podemos encontrar diversas funções desse instrumento dentro da cultura japonesa, sendo destaque sua função religiosa, militar e para comunicação. Além disso o instrumento é usado como acompanhamento na dança, no teatro e nos festivais de rua. No entanto, vale ressaltar que para esta análise, destaca-se apenas o significado com o lado religioso e militar.

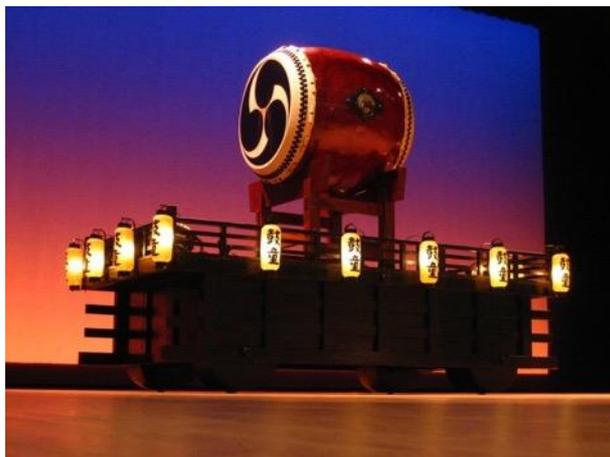
No campo religioso, tanto o xintoísmo quanto o budismo utilizam o *Taiko* em suas cerimônias, seja naquelas guiadas nos santuários e templos, como no *mikagura* e no *shômyo*, ou naquelas realizadas através de marchas e passeatas, como o *sato-kagura* e o *bon odori*. Além disso, uma das origens do *taiko* na cultura japonesa tem uma explicação mitológica, que remete o uso do *taiko* por deuses xintoístas, sendo utilizado nas crenças como instrumento para comunicação com o Divino.

Quanto à função militar, segundo o historiador Stephen Turnbull (2002, p. 27-28), no Japão medieval os *taikos* tinham como principal função motivar as tropas, conduzir o ritmo das marchas ou comunicar determinadas ordens ou anúncios, como os comandos para atacar ou recuar. Além disso, o instrumento poderia ser usado para intimidar o inimigo, que de longe escutavam a quantidade de guerreiros que marchavam em sua direção.

Vale lembrar que a palavra *taiko* significa literalmente percussão e engloba uma grande variedade de membranofones que têm como característica comum o formato cilíndrico com as extremidades coberta por peles. Cada tipo de Taiko recebe um nome específico, e são classificados de acordo com seu tamanho e com a forma de construção, lhes garantindo uma grande diversidade de timbres. Na trilha do filme, fica difícil distinguir quantos e quais instrumentos são usados, pois não há um detalhamento em sua ficha técnica. No entanto, devido às suas características tímbricas, podemos afirmar que temos uso do *ô-daiko*, que dentre eles, se distingue pelo som grave e potente. Segundo Miki (2002, posição 3408), “o *ô-daiko* é encontrado em festivais; também foi usado como um meio de comunicação e para criar diferentes humores no kabuki e em outros gêneros de teatro.”³¹⁰

³¹⁰ the *ô-daiko* is found in festivals; it was also used as a means of communication, and to create different moods in kabuki and other theater genres

Figura 5 - Ô-daiko



Fonte: Wikipedia (2016)

No contexto do filme, logo nos créditos iniciais, o primeiro som que escutamos é uma forte batida executada pelo *ô-daiko*, que marca a passagem dos créditos e ressoa profundamente no silêncio visual das telas estáticas. Esse som marca o início da faixa *The legend of Ashitaka* que se inicia de forma misteriosa. Na introdução somos informados do contexto da narrativa e que se trata de uma época longínqua onde os humanos e os Deuses-animais conviviam. Aqui, o som do *taiko*, além de trazer um clima de mistério, pode representar a ligação com o Divino.

Logo em seguida, temos o *taiko* novamente na cena em que o Tatari-Gami aparece e Ashitaka o impede de avançar para a vila. Como vimos, a música *The Demon God* tem um caráter agressivo, mas se utiliza de padrões rítmicos usados nos festivais de rua xintoísta. Nesse contexto, o uso do *taiko* pode tanto colaborar para a atmosfera de tensão da batalha, quanto indicar que aquela criatura que vemos é uma entidade divina. Além disso, como mencionado anteriormente, temos outro instrumento de percussão tradicional que é usado nos festivais, o *Atarigane*, um gongo de mão que é executado com um martelo chamado *shumoku*. Ele pode ser tocado na mão ou suspenso por um cordão.

Figura 6 - Atarigane

Fonte: Kadon³¹¹ (2019)

Por fim, temos uma música inteiramente composta por instrumentos de percussão, *The Battle Drums* (戦いの太鼓/Tatakai no Taiko), e já em seu título carrega o contexto militar em que o *taiko* representa para a cultura japonesa. A música aparece pela primeira vez na cena em que Jiko-bo avista os Javalis na montanha (01:03:39 - 01:04:25), e retorna quando temos o clima de pré batalha entre os Deuses-Javalis e as tropas de Jiko-bo e Eboshi (01:24:38 - 01:27:19). Apesar do título original indicar o *taiko*, a música utiliza uma grande diversidade de percussões, sendo difícil distinguir se todas são realmente percussões japonesas. No entanto, a forma que se organizam ritmicamente remete a alguns padrões tradicionais, e relacionado a eles, também podemos escutar sonoridades típicas da técnica do instrumento, como o toque nas laterais do anel do couro. Além disso, é possível identificar alguns instrumentos utilizados, como o *ô-daiko*, que executa batidas que marcam os tempos fortes, e um outro instrumento mais agudo, chamado *shimedaiko*, que sustenta uma base rítmica em toda a música.

Para finalizar esta análise, podemos destacar alguns elementos da estética tradicional japonesa como o último dos *pontos de ruptura*, pois notar sua presença pode afetar a nossa percepção da música e de sua relação com a narrativa. Uma das estéticas mais presentes ao longo do filme é o *Ma* (間), cuja sua principal característica é a valorização do vazio no espaço-tempo. Com outras palavras, podemos dizer que é o enaltecimento do “tempo de respiro” entre dois elementos. Para maiores informações, essa estética foi discutida com maior profundidade no *Apendice 2*, que se encontra ao final do trabalho.

³¹¹Site de venda de instrumentos: <https://squareup.com/store/kadon/item/atarigane-betsubiki-for-edo-bayashi>

Diversos momentos do filme vemos esse tipo de estética, a qual pode ser classificada em quatro formas de utilização do *Ma*. A primeira que vemos, na interpretação do autor, pode ser compreendida como o *Ma* espacial. Uma das cenas em que essa estética se torna marcante, e já discutida anteriormente, é quando Ashitaka abandona sua vila e parte em sua jornada (00:09:56 - 00:12:26). Acompanhada pela música, temos um contraste entre os pequenos espaços da vila e as grandes paisagens da cena seguinte que ilustram o tempo de respiro espacial entre os ambientes. Na cena, a música também expressa esse sentimento, que passa de uma estrutura pequena e intimista para um momento grandioso. Além disso, temos o movimento de planos fechados para planos abertos, que enfatizam o contraste entre o protagonista e a magnitude do ambiente em sua volta.

Captura de tela 11 - viagem de Ashitaka - Ma (間) espacial



Fonte: Do autor (2019)

A segunda, interpretada como *Ma* temporal, são os momentos em que temos um tempo de silêncio entre os trechos musicais, que se caracteriza com a interrupção ou com pausas numa mesma música. Um dos momentos mais marcantes é na cena em que Ashitaka encontra o centro da floresta (00:25:35 - 00:25:45) e em seguida percebe a presença de pegadas estranhas (00:26:27 - 00:27:24). Como discutidas anteriormente, nessa cena temos dois momentos de pausa na música, sendo as duas acompanhada por um movimento de câmera panorâmica, mostrando a perspectiva de Ashitaka da floresta e em busca de compreender o local. Nesses momentos de silêncios entre as músicas, temos uma quebra na

expectativa, que potencializa o efeito da música quando ela retorna na cena. Em outras palavras, podemos compreender esses momentos como a famosa "pausa dramática".

A terceira, e talvez a mais representativa para essa análise, são os momentos de *Ma* sonoros, que podem ser compreendidos como os vários momentos de silêncio absoluto que temos ao longo da narrativa. Um dos momentos mais marcantes dessa estética, está na cena em que vemos um sonho/visão de Ashitaka com o Shishigami, que é feita completamente em silêncio (01:04:44 - 01:05:10). A cena com o silêncio absoluto, é iniciada com o som de uma gota dourada caindo na água e termina com uma gota d'água caindo sobre o rosto de Ashitaka. Após acordar, os sons ambientes voltam aos poucos, mas permanece sem falas e sem música por mais um tempo (01:05:10 - 01:05:37). Essa cena antecede o momento em que San cuida de Ashitaka que é acompanhada pela música tema de Mononoke em sua versão instrumental.

Captura de tela 12 - Sonho/alucinação de Ashitaka de Ashitaka e Shishigami - Ma (間) sonoro



Fonte: Do autor (2019)

Nessa categoria podem ser colocados também os momentos de silêncio quase absoluto, com a suspensão dos sons ambientes e da música, deixando apenas os sons dos movimentos respectivos às ações dos personagens, que ficam em evidência devido a ausência de outros sons. Podemos ver um exemplo na cena logo após a conversa com as tribos lobo e javali, em que San avista o Shishigami. Nesse momento todos os sons param novamente até o próximo corte, com exceção da pequena fala de San (01:12:23 - 01:12:41). Em contraste, a próxima cena se inicia com um o som intenso do exército de Eboshi, que está sendo atacados pelo exército do lorde Asano (01:12:42).

Captura de tela 13 - Momento que San avista Shishigami - Ma (間) sonoro II



Fonte: Do autor (2019)

Nas sequências finais do filme, vemos repetir esse mesmo tipo de cena, em que no momento em que o Shishigami aparece, todos os sons ambientes e musicais são silenciados. Isso acontece pouco antes da cena em que temos a música *Adagio of Life and Death*, discutida anteriormente. Nesse sentido podemos levantar a hipótese que esse silêncio absoluto marca os passos do Shishigami, que opera em uma frequência diferente dos demais seres que o avistam.

Por fim um último tipo de estética *Ma* encontrado no filme, que podemos chamar de *Ma* visual ou de ação, tem seu momento de destaque no final do filme. Na cena, acabamos de ver o Shishigami recuperar sua cabeça e tombar sobre *Tarara-ba*, destruindo o com completo. Após uma grande explosão temos um significativo momento de não ação e contemplação do

vazio, sendo focado apenas em um plano em que não há nada além de um lago e as montanhas, que aos poucos começam a florescer (02:05:05 - 02:05:31). São 16 segundos de silêncio da explosão até o início da música, permanecendo mais 10 segundos no mesmo plano mesmo após o início da música, totalizando 26 segundos sem nenhuma mudança visual e nenhuma ação em tela

Captura de tela 14 - Depois da explosão / cenas finais- Ma (間) visual



Fonte: Do autor (2019)

Outras duas estéticas tradicionais japonesa que podem ser relacionadas a narrativa são *Wabi-Sabi* (侘び ~ 寂び) e o *Mono no Aware* (者の哀れ). Apesar de cada uma dessas estéticas terem seus próprios conceitos, podemos relacionar seus significados devido a proximidade de suas essências, pois ambas se apoiam nos valores do Zen Budismo. O primeiro e mais antigo tem sua origem com a popularização do budismo no período Muromachi e valoriza a simplicidade, a imperfeição e os aspectos dos fenômenos naturais, como os efeitos causado com o passar do tempo. Podemos dizer que a valorização desses aspectos foi influenciada pela percepção dos valores de acordo com as crenças budistas, como a impermanência e a transitoriedade. (DAVIES; IKENO, 2002, p. 223-229)

Se buscarmos pela etimologia da palavra, vemos que essa estética é a fusão de dois conceitos. Andrew Juniper (2003, p. 48) explica que o sentido de *Wabi* deriva tanto do verbo *wabu* (侘ぶ) que significa definhar, como do adjetivo *wabishii* (侘びしい) que pode ser

compreendido como o sentimento de solidão, desamparo e desolação. No entanto, vale ressaltar que nos períodos Kamakura e Muromachi o vocábulo ganhou um sentido diferente, se ligando com a ideia filosófica da negação do conforto mundano e a busca pela paz e harmonia na vida mais simples. Já a palavra *Sabi*, segundo Donald Richie (2007, p. 43-46) deriva tanto do verbo *sabireru* (寂れる) que pode significar envelhecer e amadurecer, quanto do adjetivo *sabishii* (寂しい) que também remete a ideia solidão, mas que na poesia leva o contexto de uma melancolia lírica, ou mesmo como o sentimento de tranquilidade que a solidão proporciona.

Ambos os autores concordam que as duas palavras juntas remetem a filosofia budista que tem a busca por um caminho individual solitário e tranquilo, assim como a aceitação da transitoriedade e da decadência como um de seus princípios, sugerindo uma beleza melancólica resultante do envelhecimento natural das coisas. Dessa forma, podemos compreender essa estética como uma tradução dos conceitos do desapego budista, como a aceitação da impermanência e do sofrimento mundano, assim como a busca da destituição do ego. Por fim, Juniper (2003, p. 51) desenvolveu sua própria interpretação do conceito da qual ele explica:

Wabi-sabi é uma apreciação intuitiva de uma beleza transitória no mundo físico que reflete o fluxo irreversível da vida no mundo espiritual. É uma beleza discreta que existe na modesta, rústica, imperfeita ou mesmo deteriorada, uma sensibilidade estética que encontra uma beleza melancólica na impermanência de todas as coisas. Sugere qualidades como humildade, assimetria e imperfeição.³¹²

Mono no Aware (者の哀れ), assim como o *Wabi-Sabi*, valoriza a impermanência mundana, e tem como principal característica a apreciação da consciência sobre transitoriedade das coisas e de que tudo está em constante mudança. Em outras palavras, podemos dizer que *Mono no Aware* é uma espécie de sensibilidade em relação a efemeridade da vida. Segundo Galliano (2002, p. 8), "*Mono no Aware* é definida pelos sentimentos

³¹² *Wabi-sabi* is an intuitive appreciation of a transient beauty in the physical world that reflects the irreversible flow of life in the spiritual world. It is an understated beauty that exists in the modest, rustic, imperfect, or even decayed, an aesthetic sensibility that finds a melancholic beauty in the impermanence of all things. It suggests such qualities as humbleness, asymmetry, and imperfection.

despertados pela consciência de que os fenômenos existem e pela experiência do contato pessoal direto com eles".³¹³ A musicóloga explica ainda que o "*Mono no Aware* ocorre quando a sensibilidade estética de uma pessoa atua na esfera sensorial no nível intelectual"³¹⁴

Richie (2007, p. 52) explica que o termo *Aware* surgiu no período Heian e era usado como uma interjeição para expressar emoções diversas. Ao longo dos anos, o termo *Aware* sofreu modificações e em sua forma verbal mais recente, podendo ser compreendido como lamentar, sentir pena ou compaixão. O autor compara o significado do termo com um dos conceitos relacionado a *Sabi*, pois em ambos há uma ênfase no sentimento de nostalgia e de melancolia. No entanto, elas se diferenciam em sua compreensão final, da qual Richie explica (*Ibidem*):

Aware é aplicado aos aspectos das naturezas (ou vida, ou arte) que movem um indivíduo suscetível à consciência da beleza efêmera do mundo em que a mudança é a única constante. Sua reação pode ser resignada, melancólica ou admirada, ou mesmo um prazer medido e aceitável.³¹⁵

Essas duas estéticas são recorrentes ao longo do filme, principalmente quando consideramos os aspectos narrativos e os valores carregado pelos personagens. O tema sobre a vida e a morte, transitoriedade e a efemeridade aparece com frequência na narrativa, e como vimos, essas estéticas estão relacionadas com essas sensações. Podemos vê las tanto em relação aos sentimentos dos personagens, quanto nos possíveis sentimentos que o diretor quis provocar naqueles que assistem ao filme.

No contexto da trilha do filme, podemos relacionar essas estéticas a música intitulada *Requiem* descrita anteriormente, tanto pelas cenas em que aparece, quanto aos aspectos musicais que ela carrega. Musicalmente, essa música transmite uma certa melancolia e um pesar sobre o mundo em conflito em que os personagens vivem. No entanto, ao contrário do conceito relacionado ao gênero ocidental referenciado pelo título, que se caracteriza como

³¹³ Mono no aware defines the feelings that are aroused by the awareness that phenomena exist and by the experience of direct personal contact with them.

³¹⁴ Mono no aware occurs when a person's aesthetic sensitivity performs in the sensorial sphere at an intellectual level.

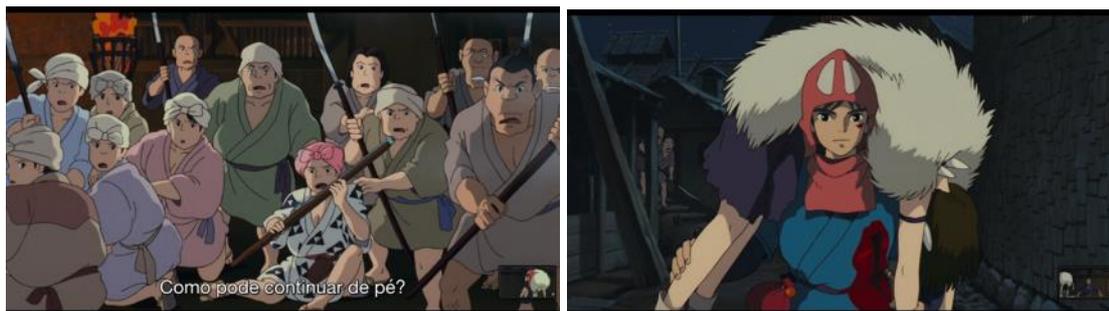
³¹⁵ Aware is applied to the aspects of natures (or life, or art) that move a susceptible individual to an awareness of the ephemeral beauty of world in which change is the only constant. His or her reaction may be resigned melancholy or an awe, or even a measured and accepting pleasure.

uma missa em homenagem aos mortos, na interpretação do autor essa música representa a impermanência e a efemeridade da vida, além de expressar uma certa melancolia. Pode até ser compreendida como um comentário de Miyazaki em relação a crise ambiental e sobre a destruição da natureza pela espécie Humana.

Uma outra relação entre as estéticas e a música, pode ser vista na primeira vez que ouvimos o *Requiem*. Como descrito anteriormente, Ashitaka está levando San desacordada para fora da cidade após o embate com Lady Eboshi, e é atingido por um tiro que foi disparado por engano. A expressão feita pelo protagonista no momento que é ameaçado traduz uma paz interior e uma certa melancolia pela atitude da mulher que o ameaça. Esse olhar parece transmitir a essência de *Mono no Aware*, que carrega um pesar sobre as atitudes carregadas de medo e ódio da humanidade, ao mesmo tempo que demonstra a consciência de Ashitaka sobre a impermanência de sua existência e sobre a sua missão em salvar San, mesmo que seja ferido ou não. Em outras palavras, o protagonista não se importa pela própria vida, pois sabe que esta é passageira e seu propósito é maior que sua segurança.

Captura de tela 15 - Cena em que Ashitaka se retira da cidade carregando San que acompanha a faixa *Requiem*





Fonte: Do autor (2019)

Uma outra cena em que fica claro a presença das estéticas mencionadas ocorre no momento em que Moro demonstra consciência de que sua morte se aproxima e declara sua aceitação com o fato (01:09:07 - 01:09:30). Essa cena ocorre na discussão entre a tribo dos Deuses-Lobo com a tribo dos Deuses-javali, e antecede a segunda vez em que escutamos o *Requiem*, sendo ouvida no momento em que Ashitaka explica aos deuses da floresta sua condição, buscando encerrar com as desavenças dos Deuses.

Captura de tela 16 - Moro demonstra consciência de sua morte no diálogo que antecede a faixa Requiem 2



Fonte: Do autor (2019)

Outra música que carrega esses sentimentos é a faixa *Adagio for life and Death*, que como vimos anteriormente, representa o ciclo de renascimento e morte. Tanto pelos seus aspectos musicais quanto pelas cenas em que aparece, a música carrega a ideia de

impermanência e da transitoriedade da vida mundana, assim como a melancolia e uma certa tristeza de que não há o que ser feito quanto a esses fatores.

Tendo em vista os aspectos observados, esta análise se encaminha para sua conclusão, pois com o encerramento deste último *ponto de ruptura*, temos também o fechamento de nossa última *janela hermenêutica*. Através deste método, foi possível adentrar diversos pontos não observados com uma simples análise harmônica ou formal, trazendo significados para cada um dos elementos considerados pelo autor como *ato expressivo*. Além disso, a construção do diálogo entre contexto cultural e estruturas musicais foi instigada pela a forma que o método de análise foi estabelecido por Kramer, contribuindo para a atividade investigativa, abrindo a possibilidade para uma interpretação mais abrangente.

Um segundo ponto que contribuiu para uma investigação mais profunda foi o uso do *Image Album* como ferramenta. Como comenta Roedder (2013, p. 165-166), “mesmo nas menores alterações entre a versão do *Image Album* e a versão da trilha sonora, temos uma diferença significativa”³¹⁶. Como exemplo, a musicóloga cita a retirada do *Hyôshigi* da versão final da trilha³¹⁷, pois esse instrumento de percussão tem um forte significado no teatro *kabuki*, cujo bater acelerado usado no *Image Album*, significa o início de uma peça no teatro clássico. Roedder (*Ibidem*) explica que “Miyazaki achou isso muito estereotipado ou inapropriado para o efeito final da floresta do Deus-Cervo, e no final das contas, irrelevante para um espectador internacional que não reconheceria o som e suas conotações, a não ser fosse familiarizado com as tradições teatrais Japonesas”³¹⁸. Nesse ponto, podemos compreender sobre essa ótica os motivos pelo qual foram retirados o *biwa* e a *nô-kan*, assim como e suas menções ao teatro *nô*, da versão final da trilha sonora. Por fim, sobre essas modificações na instrumentação da trilha, Roeder (2013, p. 166) conclui:

A escolha de Hisaishi por uma orquestração grandiosa no estilo do século XIX, com a inserção de pouquíssimos toques japoneses, como um seletivo uso de instrumentos, ritmos e harmonias tradicionais japoneses, coloca Princesa Mononoke em um espaço narrativo

³¹⁶ One of the smallest changes between the image album version and the soundtrack version is also the most meaningful.

³¹⁷ Da música *Shishigami no Mori*

³¹⁸ Whether this was because Miyazaki found it too stereotypical or whether the sound seemed inappropriate to the final effect of the Deer God’s forest is in the end irrelevant to an international viewer who would not recognize the sound and its connotations unless she/he were familiar with the sonic traditions of Japanese historical films.

compreensível para os não japoneses. Intencionalmente ou não, a trilha sonora do filme atua como uma ponte entre a japonicidade [*Japaneseness*] da história e a competência cultural desconhecida de um público que assiste.³¹⁹

Por fim, levando-se em consideração todos esses aspectos apresentados, foi possível levantar diversas hipóteses em relação a significação musical dos elementos destacados. No entanto, no processo da investigação novas questões foram levantadas, ficando em aberto com o fim desta análise. Nesse ponto, vale destacar três dessas indagações: (1) Considerando os casos analisados na música *Requiem* e no estilo contrapontístico usado no *Adágio*, teria Hisaishi utilizado os termos e os estilos ocidentais tendo a consciência de seus significados no ocidente? (2) O que será que Hisaishi quis transmitir ao citar a quinta sinfonia de Shostakovich? Foi apenas uma citação por sua interpretação da atmosfera da obra, ou há um sentido mais profundo neste ato? (3) Por fim, a relação percebida entre o *gagaku* e os elementos da trilha foram intencionais? Quais os motivos para o uso do *ryûteki* e *hichiriki* e dos acordes formados por segundas e quartas, se não é uma menção ao *gagaku*? Essas foram questões não respondidas que poderiam ser investigadas em uma próxima interpretação da peça, servindo como ponto de partida para uma futura pesquisa.

³¹⁹ Hisaishi's grandiose 19th-century symphonic score with very few select touches of traditional Japanese instruments, rhythms, and harmonies places Princess Mononoke in a narrative space comprehensible to non-Japanese. Intentionally or not, the film soundtrack acts as a bridge between the Japaneseness of the story and the unknown cultural competence of a watching audience.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na pesquisa apresentada, o objetivo geral de identificar e demonstrar o hibridismo como prática musical no cinema japonês tomou duas abordagens em seu desenvolvimento. Na primeira, buscou-se a demonstração contextual desse hibridismo através da bibliografia selecionada, dialogando com autores de diversas áreas sobre os aspectos do uso *hōgaku* e do *yōgaku* para compor o ambiente sonoro dos filmes. Na segunda abordagem, trabalhou-se com demonstração de como esse hibridismo pode ser interpretado no contexto da uma narrativa, tendo a trilha sonora de Joe Hisaishi para o filme *Mononoke Hime* (1997) como objeto analisado.

No levantamento sobre essas práticas musicais híbridas, observou-se a presença do *hōgaku* e do *yōgaku* desde a era do cinema mudo, que de um lado teve adaptações das técnicas usadas para o acompanhamento musical do teatro *kabuki* e *bunraku*, e de outro as práticas musicais importadas do ocidente. Já com a transição para o cinema sonoro, vimos uma relutância em se usar elementos a música tradicional para compor as trilhas sonoras. No entanto, foi demonstrado nas obras de Fumio Hayasaka³²⁰ e Masaru Sato³²¹ que esse cenário mudou após o reconhecimento público do trabalho desses compositores. Nesse contexto, vimos com a bibliografia que esses compositores usaram os elementos tradicionais de forma intencional e em favor da narrativa, tornando suas técnicas composicionais um ponto diferencial para o desenvolvimento do hibridismo musical, principalmente para a música dos filmes de época (*Jidaigeki*).

O surgimento dessas práticas ocorreu devido ao contexto cultural da época em que o cinema foi introduzido no Japão. O país passava por diversas mudanças políticas e culturais, buscando a modernização e ocidentalização de seus costumes e provocando mudanças bruscas no comportamento musical dos japoneses, que adotaram a prática da música ocidental em nível nacional. Nesse sentido, podemos rememorar o conceito de *dinamismo cultural* de Laraia (2001) discutido no primeiro capítulo, pois o país passou por uma intensa mudança cultural influenciada pelo contato com as culturas ocidentais. Num segundo momento, vemos um movimento de resgate da cultura tradicional, tendo Fumio Hayasaka como expoente desta tendência ocorrida no final da década de 1940. Hayasaka teve sua educação musical em um Japão dominado pela música em estilo ocidental, mas procurou por conta própria o resgate da

³²⁰Rashomon (1954) de Akira Kurosawa e Contos da Lua Vaga (1957) de Kenji Mizoguchi.

³²¹Trono Manchado de Sangue (1957) de Akira Kurosawa. Análise feita pelo próprio autor

música tradicional. Essa movimentação influenciou uma legião de compositores da segunda metade do século XX, chegando até Hisaishi. Dessa forma, podemos retomar os conceitos de hibridismo cultural apresentadas por Hall (2003; 2006) no segundo capítulo, pois essas novas práticas musicais foram resultado de processos de readaptação da cultura, que buscaram na fusão dos estilos uma nova forma de expressão artística.

Nesse contexto, tendo Joe Hisaishi como objeto central, foi possível traçar uma ligação direta entre o compositor com a tradição do hibridismo musical. De acordo com a bibliografia consultada, vimos que Hisaishi foi aluno de Sato que por sua vez, teve Hayasaka como seu mestre. Além disso foi possível encontrar aspectos tanto do *hōgaku* quanto do *yōgaku* em seu estilo composicional, o que nos permite concluir que Hisaishi é tanto sucessor quanto continuador dos estilos desenvolvido pelos seu mestre. Em outras palavras, podemos dizer que apesar de terem vivido em contextos históricos diferentes, os três compositores tiveram influências de sua cultura e souberam dialogar com suas épocas.

Dessa forma, podemos concluir que nesta primeira abordagem, o processo de descrição do cenário musical antes de Hisaishi, identificando e descrevendo o uso *hōgaku* e do *yōgaku*, nos possibilitou estabelecer um breve panorama da trilha sonora no Japão. Ao compreender o percurso da música ocidental no Japão e reconhecer a forma em que os elementos de música tradicional foram resinificados nas trilhas sonoras, foi possível obter uma visão das influências que Hisaishi recebeu como compositor de cinema. Além disso, foi possível visualizar alguns dos procedimentos composicionais realizado por Hisaishi, a fim de compreender como o compositor manipula os gêneros musicais em favor da narrativa proposta pelos filmes.

Em relação a segunda abordagem, foi demonstrado como esse hibridismo musical se manifesta na trilha do filme *Mononoke Hime*, no qual buscamos a relação da música com contexto apresentado pela narrativa. Através da análise desse filme, buscou-se um diálogo com seu contexto cultural e com a simbologia que a obra carrega, sendo aplicados conceitos analíticos da significação musical e do método das *Janelas Hermeneuticas* (1990) de Lawrence Kramer. Além disso, também podemos relacionar nesse tipo de abordagem, os conceitos de *descrição densa* levantados por Geertz (1989) no primeiro capítulo, pois além de dialogar com o método analítico de Kramer, essa visão possibilita trazer uma compreensão simbólica para os elementos contidos em uma interpretação cultural.

Devido ao processo de esmiuçar o roteiro, os conflitos do filme e as intenções do diretor, foi possível compreender diversos aspectos sobre a função da música no contexto do

filme. Através da análise dos personagens, das letras das canções, do contexto histórico e das simbologias referentes ao folclore japonês, o processo de interpretação do filme tornou-se densamente entrelaçado com a cultura japonesa, trazendo para a análise musical um olhar para além da partitura. Assim, podemos destacar que no processo analítico do filme, foi possível construir um diálogo entre a cultura japonesa e as estruturas musicais destacadas na obra, demonstrando a função do *hōgaku* e do *yōgaku* encontrados na trilha e as interpretações culturais relacionados a esses elementos musicais.

Em relação a este processo interpretativo, há que se destacar que naturalmente a trilha de um filme se conecta tanto com às mensagens passadas pela narrativa quanto com as intenções do diretor. Nesse ponto, ao analisar uma outra cultura é necessário ter muita cautela, sendo essencial nutrir-se ricamente a fim de se perceber os contornos dos padrões culturais de um universo estrangeiro. Se por vezes o texto se torna carregado de informações e explica por demais, isso decorre da busca de uma análise justa e fundamentada. Assim, escolheu-se um olhar neutro e imparcial, com a missão de demonstrar de forma respeitosa tudo que era relacionado aos elementos culturais mencionados na análise.

Dessa forma, podemos concluir dessa segunda abordagem, que o processo em adentrar o universo da obra analisada foi fundamental para se obter uma visão rica e esclarecedora. A compreensão das intenções de Miyazaki e dos símbolos culturais encontrados na narrativa orientou positivamente a interpretação do filme. Através da compreensão da cultura japonesa, foi possível trazer para a análise musical elementos que dialogavam com seu contexto cultural, explicando os significados culturais do *hōgaku* e do *yōgaku* na música do filme.

Em relação ao uso do método das *Janela hermenêuticas*, foi possível a construção desse diálogo entre o contexto cultural e as estruturas musicais, pois a forma que o método de Kramer foi elaborado contribuiu para os passos da atividade investigativa. A aplicação dos procedimentos estabelecido pelo o método facilitou o processo interpretativo, orientando a busca por significados dos elementos musicais, e estabelecendo as relações culturais com os mesmos. Além disso, assim como Kramer apontou para o desenvolvimento de uma *interpretação responsável*, podemos dizer que nesta análise buscou-se realizar uma interpretação justa e culturalmente embasada, no intuito de explicar todas as minúcias observadas pelo intérprete.

No que diz respeito às perguntas iniciais, podemos dizer que ao longo do trabalho foi possível responde-las. Com a bibliografia traçou-se uma genealogia do hábito do hibridismo musical, respondendo (1) onde está Hisaishi no contexto musical do Japão e qual o seu

envolvimento com *hōgaku* e *yōgaku*. Já na descrição das técnicas composicionais de Hisaishi, foi possível responder (2) quais os elementos do *hōgaku* mais evidentes e frequentes em seu trabalho e (3) como e quais elementos do *yōgaku* ele utiliza em suas músicas. Por fim, através da análise de *Mononoke Hime*, conseguimos responder (4) como se dá a junção dos dois estilos musicais e quais são as suas funções e significados dentro dos filmes.

No entanto, no processo da investigação realizada no terceiro capítulo, novas questões foram levantadas, ficando em aberto com o fim análise. Mesmo com o material de referência e o diálogo com a bibliografia, certas questões foram levantadas pelo próprio processo investigativo, cuja base se deu pela interpretação e relação dos dados coletados. Assim, devido a natureza investigativa e interpretativa decorrentes da metodologia e da proposta do trabalho em si, podemos identificar possíveis limitações da pesquisa. Dessa forma, retomando a discussão sobre a natureza interpretativa da metodologia mencionada no primeiro capítulo, Kramer (1996, p. 15) aponta que uma análise baseada na interpretação sempre estará passível de múltiplos caminhos, deixando nossas conclusões como verdades expostas através das interconexões entre os dados apresentados e dos detalhes reveladores observadas na investigação. Assim, as questões em aberto podem ser investigadas em uma futura pesquisa

Uma vez postos tais considerações, este trabalho se encerra deixando em aberto lacunas das quais a interpretação não pode passar. No entanto, acredita-se que esta pesquisa tenha deixado uma extensa discussão sobre o contexto da música do cinema japonês. Neste ponto, espera-se ter realizado uma contribuição não só para a área de musicologia, mas também para a composição musical, especialmente na área de trilha sonora, e também para os interessados no cinema japonês e nas discussões sobre a modernização e ocidentalização da cultura japonesa. Dessa forma, encerramos este trabalho possibilitando também o convite aos futuros pesquisadores para lançarem suas próprias interpretações da obra analisada.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Joseph L.; RICHIE, Donald. *The Japanese Film: Art and Industry*. New Jersey: Princeton University Press, 1982.
- BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology: The Key Concepts*. New York: Routledge, 2005
- BELLANO, Marco. *From Albums to Images*. Studio Ghibli's Image Albums and their impact on audiovisual strategies. Trans. Revista Transcultural de Música, 2012, Acesso em Disponível em em:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82224815001>> 23 de julio de 2019]
- BITHER, Sarah; YANG, Melissa. *Benshi: Narrators of Japanese Silent Film*. website developed by students in partial completion of the requirements of a course at Hamilton College. DHi, Clinton, NY 2011-2012 <<http://courses.hamilton.edu/dhi-class-1/benshi>>
- DAVIES, Roger J; IKENO, Osamu (Ed). *The Japanese mind: Understanding contemporary Japanese culture*. 1ed. North Clarendon, Vermont: Tuttle Publishing, 2001.
- DYM, Jeffrey A. Benshi and the Introduction of Motion Pictures to Japan. *Monumenta Nipponica*, Japão, v. 55, n. 4, p. 509-536, 2000. DOI 10.2307/2668250. Disponível em: JSTOR. Acesso em: 28 dez. 2019.
- DYM, Jeffrey A. *Benshi, Japanese Silent Film Narrators, and Their Forgotten Narrative Art of Setsumei: a History of Japanese Silent Film Narration*. Lewiston: Edwin Mellen, 2003.
- DYM, Jeffrey A. *A Brief History of Benshi*. About Japan: A Teacher's Resource.(2008) Disponível em <http://aboutjapan.japansociety.org/a_brief_history_of_benshi#sthash.kEMG2crZ.5KHgXMHr.dpbs>
- DOERING, James M. *A look at Japanese film music through the lens of Akira Kurosawa*. Randolph-Macon College, 2013
- FREINBERG, Freda. *The Transition to Sound in Japan*. In T. O'Regan & B. Shoemsmith eds. *History on/and/in Film*. Perth: History & Film Association of Australia, 1987. p. 76-80.
- FRÉDÉRIC, Louis. *O Japão – dicionário e civilização*. Tradução de Álvaro David Hwing. São Paulo: Globo, 2008.
- GALLIANO, Luciana. *Yogaku: Japanese Music in the 20th Century*. Boston: Scarecrow Press Inc, 2002.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Tradução de Fanny Wrobel. Revisão Técnica de Gilberto Velho. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GORDON, A. *A Modern History of Japan: From Tokugawa Times to the Present*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

- HALL, Stuart. *Identidades Culturais na Pós-Modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HARRIS, Michael W., *Hayasaka Fumio, Ronin Composer: Analysis and Commentary of Five Film Scores*. Colorado, USA. Musicology Graduate Theses & Dissertations. Paper 1. 2013
- HOSOKAWA, Shuhei. *Sketches of Silent Film Sound in Japan: Theatrical Functions of Ballyhoo, Orchestras, and Kabuki Ensembles,*”. In. *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*, Oxford, 2014. p. 287- 305
- HERD, Judith Ann. The neonationalist movement: Origins of Japanese contemporary music. *Perspectives of New Music*, Japão, v. 27, n. 2, p. 118-163, 1989. DOI 10.2307/833406. Disponível em: JSTOR. Acesso em: 28 dez. 2019.
- HERD, Judith Ann. *The cultural politics of Japan’s modern music: Nostalgia, nationalism, and identity in the interwar years*. In. *East Asia in Western art music*, ed. Yayoi Uno Everett and Frederick Lau. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2004 p.40-56.
- IWABUCHI, Koichi. *Recentering Globalization: Popular Culture and Japanese Transnationalism*. Duke University Press, 2002. Edição do Kindle.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. Tradução de Neide Nagar e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- KISHIBE, Shigeo. *Traditional music of japan(the)*. 2. ed. Tokyo: Japan Foundation 1 v, 1982.
- KOIZUMI, Kyoko. An Animated Partnership: Joe Hisaishi’s Musical Contributions to Hayao Miyazaki’s Films. In COYLE, Rebecca. *Drawn to Sound: Animation Film Music and Sonicity*. London: Equinox, 2010. P. 60-74
- KUSAHARA, Machiko. Utsushi-e (写し絵): Japanese Traditional Magic Lantern Show. Media Arts Festival. Waseda University. 1999-2009
<http://www.f.waseda.jp/kusahara/Utsushi-e/Welcome_to_Utsushi-e.html>
- KRAMER, Lawrence. *Music as cultural practice:1800-1900*. California: University of California Press, 1990.
- MALM, William P. *Japanese music and musical instruments*. Rutland: C E Tuttle, 1983. Edição do Kindle.
- MASON, Richard. *History of Japan: Revised Edition*. North Clarendon, Tuttle Publishing, 1997
- MIKI, Minoru. *Composing for Japanese Instruments* (Eastman Studies in Music). Rochester, NY: University of Rochester Press. 2008. Edição do Kindle.
- NAKAGAWA, Hisayasu. *Introdução a cultura japonesa: ensaio de antropologia recíproca*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins Fontes, 2008
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Etnomusicologia e significações musicais* - PER MUSI - Número 10 – 2004

- NEVES, Mauro. O conceito da música popular no Japão: Uma perspectiva sócio - histórica - cultural. In: GREINER, Christine; SAITO, Cecília Noriko Ito; SOUZA, Marco. (org.). *Em Busca do Japão Contemporâneo: Conversas, Ensaios e Traduções*. São Paulo: HEDRA, 2013. cap. 4, p. 105-131.
- NOVIELLI, Maria Roberta. *História do cinema japonês*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- OKANO, Michiko. *Ma: Entre-Espaço da Arte e Comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume, 2012.
- PACUN, David. Paths between the Spiritual and the Real: On the Intersection of Musical Style, Symmetry, and Cycle in Kenji Mizoguchi's *Ugetsu* (1953). In: *Journal of Film Music*, Vol. 3, No. 1, pp. 19-36. 2010 Disponível em <<https://journals.equinoxpub.com/index.php/JFM/article/view/7120>>
- RICHIE, Donald. *A Tractate on Japanese aesthetic*. Berkeley, CA: Stone Bridge Press, 2007.
- RICHIE, Donald. *Films of akira kurosawa(the)*. Berkeley, CA: University of California Press, 1998.
- ROEDDER, Alexandra Christina. “Japanamerica” or “Amerijapan”? Globalization, Localization, and the Film Scoring Practices of Joe Hisaishi. Tese (Doctor of Philosophy in Musicology) – University of California, Los Angeles, ProQuest Dissertations Publishing, 2013. Disponível em <<https://search.proquest.com/openview/5cb55e1649e10ec5709ae5c6c7a45483/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>> Acesso em: 25 set. 2017.
- RUSLI, Robert.O. *Hisaishi'd Away: An Analysis of Joe Hisaishi's Film Scoring Technique*. Monografia (partial fulfillment of the requirements for the Degree of Bachelor of Arts with Departmental Honors in Music) – Wesleyan University, Middletown, Connecticut, 2010. Disponível em <http://wescholar.wesleyan.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1407&context=etd_hon_theses> Acesso em: 25 set. 2017.
- SHARP, Jasper. *Historical Dictionary of Japanese Cinema*. Scarecrow Press, 2011.
- SHEER, Miriam. Western Classical Compositions in Kurosawa's Films. *International Journal of Musicology* 7 (1998): 355-73. <http://www.jstor.org/stable/24620645>.
- STEVENS, Carolyn. *Japanese Popular Music: Culture, Authenticity and Power*. Routledge Media, New York, USA, 2008
- SCHURMANN, Ernst F. *A Música como Linguagem: Uma abordagem histórica*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- TOKITA, Alison Isobel Rae; HUGHES, David W. Context and change in Japanese music. in AM Tokita & DW Hughes (eds), *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*. Ashgate Publishing Limited, Aldershot England, p. 1 - 33. 2007
- TURNBULL, Stephen. *War in Japan 1467-1615*. 1. ed. Great Britain: Osprey Publishing, 2002.
- VOLPE, M. A. *Análise musical e contexto: propostas rumo à crítica cultural*. Debates (UNIRIO), Rio de Janeiro, v. 7, p. 111-134, 2004.

MÍDIAS DIGITAIS

HISAISHI, Joe. もののけ姫 サウンドトラック: Mononoke Hime Saundotorakku [Princess Mononoke Soundtrack]. Tokuma Japan Communications TKCA-71168, 1997, compact disc.

HISAISHI, Joe. もののけ姫 イメージアルバム: Mononoke Hime Imēgi Arubumu [Princess Mononoke Image Album]. Tokuma Japan Communications TKCA-70946, 1996, compact disc.

MONONOKE Hime [Princesa Mononoke]. Direção Hayao Miyazaki. Música de Joe Hisaishi. 1997. Brasil: Versátil Home Video, 2016. DVD, 133 minutos.

RASHOMON [Rashomon]. Direção Akira Kurosawa. Música de Fumio Hayasaka. 1953. Brasil: Versátil Home Video, 2018. DVD, 88 minutos.

UGETSU Monogatari [Contos da lua vaga]. Direção Kenji Mizoguchi. Música de Fumio Hayasaka. 1957. Brasil: Versátil Home Video, 2014. DVD, 110 minutos.

KUMONOSU-JO [Trono manchado de sangue]. Direção Akira Kurosawa. Música de Masaru Sato. 1957. Brasil: Versátil Home Video, 2018. DVD, 110 minutos.

PARTITURAS MUSICAIS

HISAISHI, Joe. ピアノ曲集 もののけ姫 : イメージアルバム、サウンドトラック全曲を弾きやすいピアノ (Coleção de canções de Princess Mononoke para Piano: Peças fáceis para Piano do Image Album ao Soundtrack). Japão: K. M. Pe; Kikito, 2015. Songbook. Piano (120 p.)

HISAISHI, Joe. ピアノ曲集 千と千尋の神隠し: イメージアルバム、サウンドトラック全曲を弾きやすいピアノ (Coleção de canções de A Viagem de Chihiro para Piano: Peças fáceis para Piano do Image Album ao Soundtrack). Japão: K. M. Pe; Kikito, 2014. Songbook. Piano (136 p.)

HISAISHI, Joe. ピアノ曲集 となりのトトロ : イメージソング集、サウンドトラック集全曲を弾きやすいピアノ (Coleção de canções de Meu amigo Totoro para Piano: Peças fáceis para Piano do Image Album ao Soundtrack). Japão: K. M. Pe; Kikito, 2014. Songbook. Piano (96 p.)

APÊNDICE 1 – Um panorama histórico-social do *hōgaku*

Para maior compreensão da música tradicional Japonesa, esse tópico traz uma breve contextualização histórica e social do *hōgaku* (邦楽), o qual pode ser dividida em uma grande variedade de gêneros e estilos, incluindo todo o repertório musical do Japão até o período Meiji (1868-1912). Willian Malm (1983, p. 23)³²² define que o *hōgaku* “pode ser reconhecida como uma forma de arte altamente evoluída, uma música que possui tantas facetas e abordagens de beleza quanto a música do Ocidente. No escopo do *hogaku* inclui-se música orquestral, música de câmara, ópera e várias formas vocais.”³²³. Dessa maneira, podemos traçar um paralelo com o ocidente, na qual a música tradicional do Japão se divide em diversos estilos musicais, sendo que cada gênero tem o seu propósito artístico e social.

Nesse sentido, muitos estudos defendem a visão onde os gêneros musicais de *hōgaku* podem ser classificados por classes sociais, como os estudos musicológicos de Shigeo Kishibe (1982), Willian P. Malm (1983). Sobre esses aspectos, a musicóloga Luciana Galliano (2002, p. 6) explica:

A música tradicional japonesa não se desenvolveu de uma maneira unificada como a música europeia, porque as divisões entre as classes sociais do Japão eram tão rígidas que cada classe desenvolvia seus próprios costumes, valores culturais, *Weltanschauung*³²⁴ [lit. visão de mundo] e música. A música de cada classe tinha seu próprio estilo e sintaxe e seu próprio período de glória. Cada vez que um novo gênero substituísse um gênero mais antigo, isso não tornaria o gênero mais antigo obsoleto, de modo que ambos os gêneros continuariam lado a lado.³²⁵

322 (MALM, 1983, Kindle’s position. 344-347)

323 should be recognized as a highly evolved art form, a music that has as many facets and approaches to beauty as the music of the West. The scope of *hogaku* includes orchestral music, chamber music, opera, and a host of vocal forms.

324 Cosmovisão, visão de mundo, mundividência ou, na forma original em alemão, *Weltanschauung* (plural: *Weltanschauungen*), é um conjunto ordenado de valores, crenças, impressões, sentimentos e concepções de natureza intuitiva, anteriores à reflexão, a respeito da época ou do mundo em que se vive. Em outros termos, é a orientação cognitiva fundamental de um indivíduo, de uma coletividade ou de toda uma sociedade, num dado espaço-tempo e cultura, a respeito de tudo o que existe - sua gênese, sua natureza, suas propriedades. Uma visão de mundo pode incluir a filosofia natural, postulados fundamentais, existenciais e normativos, ou temas, valores, emoções e ética. [wikipédia]

325 Traditional Japanese music did not develop in a unified fashion the way European music did, because the divisions between Japan’s social classes were so rigid that each class developed its own mores, cultural values, *Weltanschauung*, and music. The music of each class had its own style and syntax and its own period of glory.

Além disso, Galliano ainda complementa dizendo que essa separação social ocorreu principalmente durante a era Tokugawa (1503-1867), período onde as classes sociais eram rigidamente estratificadas. Dessa forma, a musicóloga explica que muitos dos estilos musicais criados eram consumidos apenas pela classe social da qual pertencia e não havia trocas entre elas:

Durante o período Tokugawa (1503-1867), a sociedade japonesa foi estratificada em diferentes classes sociais que eram rigidamente controladas e a troca entre elas era severamente restringida (Shi-nô-kô-shô)³²⁶. Cada classe tinha suas próprias atividades, interesses e passatempos, incluindo seu próprio estilo musical precisamente definido, além disso, cada classe teve seu próprio período histórico de prosperidade em relação aos seus negócios e formas de arte. Foi durante esse período que os princípios estéticos e estilísticos da música associados a essas classes se tornaram codificados, e que após permaneceriam praticamente inalterada, a não ser uma gradual diminuição do repertório.³²⁷ (GALLIANO, 2002, p. 16)

Kishibe (1982, p. 01-03) também defende a classificação dos estilos musicais no Japão de acordo a classe social de cada período histórico e define que as mudanças nos estilos da música japonesa correspondem aos períodos de história social e cultural do país. Para ele não só as mudanças históricas e sociais eram fatores que influenciava a música, assim como condições geográficas, contexto religioso e pensamentos estéticos, e explica:

Ao considerar a história da música japonesa, o leitor pode ter notado que cada mudança no estilo da música corresponde à mudança na sociedade, e que cada estilo varia de acordo com as condições geográficas, a religião particular ou a ideologia prevalecente com a qual foi associado. Todos esses elementos

Each time a new genre would supersede an older genre it would not make the older genre obsolete, so both genres would continue side by side.

326 samurai (侍 shi) - agricultores/camponeses (農 nô) - artesão (工 kô) - comerciantes (商 shô)

327 During the tokugawa period (1503-1867) japanese society was stratified into different social classes that were rigidly controlled and exchange between them was severely curtailed (Shi-no-ko-sho). Each class also had its own activities, interests, and pastimes, including its own precisely defined style of music, and each class had its own historic period when its business and art forms flourished. It was during this period that the aesthetic and stylistic principles of music associated with that class would become codified, after which the music would remain virtually unchanged apart from a gradual diminution of the repertoire.

regulamentaram o estilo musical no Japão de diferentes maneiras durante os vários períodos de sua história. ³²⁸(KISHIBE, 1982, p. 10)

Dessa forma, o musicólogo divide a história da música tradicional japonesa em cinco categorias³²⁹, das quais ele agrupa vários períodos históricos e os relaciona aos grandes momentos do desenvolvimento social, político, econômico e cultural do Japão (KISHIBE, 1982, p. 01-09). De maneira semelhante, Malm se espelha em Kishibe e concorda com a opinião quanto a divisão dos gêneros musicais de acordo com o contexto histórico-social do Japão. No entanto, classifica a divisão dos períodos históricos de uma forma levemente diferente, onde considera o período Tokugawa como moderno e a partir do Meiji como contemporâneo, como mostra o quadro no anexo 1. Assim, para melhor compreensão sobre dos gêneros tradicionais e seu contexto social, será exposto uma breve contextualização histórica do *hōgaku*, na qual será exposto a divisão proposta por Kishibe, complementada pela visão de Malm:

(1) Primeira idade Antiga, que compreende todo o período pré-histórico, conhecido como Jomon (8000 a.C. a 300 a.C.) e Yayoi (300 a.C. a 300 d.C.), se caracterizando pelo desenvolvimento da arte de cerâmica e quando se desenvolvia a música nativa da sociedade primitiva, até o período Yamato (300 d.C. a 710 d.C.), quando ocorreu o movimento de unificação do Japão como nação e quando a escritura chinesa e o budismo entrou no país por intermédio da Coreia. Em relação ao período Yamato, Malm (1983, p. 25) acrescenta que "musicalmente, essa era representa o período de formas primitivas, principalmente da música folclórica" e que ao final do período, conhecido como Asuka, essa música se tornou mais complexa, "provavelmente por influências das colônias chinesas ou coreanas isoladas, e não pela música nativa como tal." Malm explica ainda, que "para aprender mais sobre a música japonesa antiga, devemos nos voltar para as fontes chinesas, pois a língua japonesa ainda não era uma língua escrita" e exemplifica que "Nas crônicas da dinastia Wei da China do século

³²⁸ When considering the history of Japanese music, the reader may have noticed that each change in the style of music has corresponded to change in society, and that each style has a varied according to geographical conditions, the particular religion, or the prevailing ideology with which it was associated. All these elements have regulated musical style in Japan in different ways during the various periods of her history.

³²⁹ 1. Early ancient 2. Later ancient 3. Early Middle Ages 4. Later Middle Ages 4. Modern times

III, encontramos um relato de uma visita às ilhas do Japão, que inclui uma menção de música, dança e canto como parte de um velório fúnebre."³³⁰.

(2) Idade Antiga tardia, que compreende os períodos Asuka (593 d.C a 710 d.C), Nara (710 d.C a 794 d.C) e início do Heian (ao todo de 794 d.C a 1192 d.C). Kishibe define como o período da música internacional, pois o Japão sofria forte influências dos países vizinhos através da conhecida rota da seda, principalmente da China e a Korea. Foram períodos de forte importação cultural da China como a introdução do budismo, do confucionismo, da escrita por ideogramas, além da teoria musical e dos instrumentos musicais da dinastia T'ang como a teoria e estética dos cantos budistas e os instrumentos precursores do *Biwa* e do *Koto*. Nesse período consta as primeiras obras literárias, como o *Kojiki* e o *Nihon Shoki*³³¹, além do desenvolvimento da poesia, originando-se o gênero *wanka*. Todo esse desenvolvimento se deu por conta do seu regime semi-aberto em relação ao exterior, onde seu objetivo era apenas absorver a cultura chinesa de forma estratégicas através das delegações culturais. Sobre a música desse período, Malm (1983, p. 26-29) em concordância com Kishibe, explica:

A música do período Nara pode ser classificada como pertencendo ao primeiro período internacional da história da música japonesa. A música da corte era toda de origem chinesa, coreana ou indiana e era tocada principalmente por músicos estrangeiros em seu estilo original. [...] Ao mesmo tempo, a música de serviço budista tornou-se conhecida em todo o Japão e exerceu alguma influência sobre o estilo vocal nativo, embora talvez a influência fosse mútua, como no caso do canto gregoriano e das antigas canções folclóricas européias. Em suma, a principal característica da música do período Nara foi a importação de músicos estrangeiros e música de

³³⁰ Musically, this age represents the period of primitive forms, primarily folk music. Where the music appears to have been more complex, it probably came from isolated Chinese or Korean colonies and was not native music as such. In fact, to learn more about ancient Japanese music we must turn to Chinese sources, as Japanese was not as yet a written language. In the chronicles of the Wei dynasty of third-century China we find an account of a visit to the islands of Japan which includes a mention of music, dancing, and singing as part of a funeral wake. (MALM, 1983, Locais do Kindle 374-379)

³³¹ Segundo Malm, "The first native literary products, the *Kojiki* (A.D. 714) and the *Nihon Shoki* (720), give us some indication of music's place in early mythology. The most famous tale is that of the Sun Goddess, who was insulted by her brother, the newly-appointed guardian of Hell, and retired into a cave, leaving the world in darkness. It was in order to coax the Sun Goddess to return that Ame no Uzume danced her lewd and humorous dance before the other gods who were assembled at the mouth of the cave. Since the music, dancing, and resultant laughter aroused the Sun Goddess' curiosity enough to bring her out of hiding, the theatrical arts got off to a good functional start even in Japanese mythology. In addition to such myths, the *Kojiki* and *Nihon Shoki* contain some two hundred poems which may very well have been recited to music". (Malm, 1983, Locais do Kindle 380-387).

natureza sagrada e secular. Até agora, o gênio nativo parece ter tido pouca influência sobre essa música, e os músicos nativos não tiveram um respeito especial.³³²

(3) A primeira idade média, que compreende a segunda metade do Heian, além dos períodos Kamakura (1185 d.C a 1333 d.C) e Muromachi (1333 d.C a 1573 d.C), se caracterizam pelo primeiro momento de fechamento do Japão para as culturas externas e o desenvolvimento da música e da cultura nacional. Com a mudança da capital em Nara para Kyoto no início do Heian, esses foram períodos onde o Japão teve uma verdadeira evolução cultural interna, pois após terem assimilado a cultura chinesa durante anos, fecharam as portas nos últimos trezentos anos do período Heian para o desenvolvimento cultural e político. Em outras palavras, foi o período de assimilação da cultura importada da china, e temos como por exemplo desse processo, a criação dois alfabetos fonéticos Hiragana e Katakana. Sobre a música dessa época, Kishibe (1982, p. 06) explica que “tanto o *gagaku* quanto o *shômyô* foram modificados para se adequarem ao gosto japonês, [mas] eles mantiveram seu estilo original em uma extensão notável”³³³. Malm (1983, p. 29-30) em concordância com Kishibe, explica a música do período Heian com maior profundidade:

Durante o período Heian (794-1185), havia sinais de que as influências chinesas estavam começando a ser assimiladas e modificadas [...]. A música do período Heian ainda empregava uma série de instrumentos e formas chinesas, mas os músicos em si eram mais frequentemente japoneses. As pessoas da corte levaram música com paixão, e gradualmente desenvolveu características distintamente japonesas. Embora se pense frequentemente que essa música é instrumental, não se deve esquecer que quase toda ela continha um poema em algum momento. As belas artes japonesas em geral parecem ter sido inseparáveis da literatura e, de fato, parecem ter a orientação básica da palavra escrita. [...] Esta música da corte se caracteriza por uma textura em

³³² The music of the Nara period can be classified as belonging to the first international period in Japanese music history. The court music was all of Chinese, Korean, or Indian origin and was played primarily by foreign musicians in its original style. [...] At the same time, the music of the Buddhist service became known throughout Japan and exerted some influence on the native vocal style, though perhaps the influence was mutual as in the case of Gregorian chant and early European folk songs. In sum, the main feature of the music of the Nara period was the importation of foreign musicians and music of both a sacred and secular nature. As yet the native genius seems to have had little influence on this music nor were the native musicians held in particular respect. (MALM, 1983, Locais do Kindle 410-423)

³³³ both gagaku and shomyo were modified to suit Japanese taste, they kept their original style to remarkable extent

bloco de som, que apesar de ser estático, permite que outras coisas se movam através dele. [...]. No campo da música puramente vocal, o período Heian produziu hinos budistas e também muitas canções seculares. Entre essas canções estavam aquelas especialmente compostas para uso em banquetes, que figuravam tão fortemente na programação da corte.³³⁴

Em resumo, “o período Heian representa o apogeu da música da corte e o início da influência nativa nos instrumentos musicais importados”³³⁵ (MALM, 1983, p. 29-30), o que não exclui a existência de uma música folclórica produzida nos campos agrícolas fora da capital. Vale ressaltar que apesar de o Heian ser a época marcada pela nobreza e pela produção de muitas obras de artes, ele também foi marcado por constantes guerras pelo poder, o que resultou em uma instabilidade política constante, além da uma crescente militarização e do surgimento da classe dos samurais ao fim do período.

Em relação aos outros dois períodos citados, um dos destaques do Kamakura é o início regime militar conhecido como *Xogunato*, tendo Minamoto Yoritomo primeiro *Xogum*. Dessa forma, se iniciou uma época dominada pelos guerreiros samurais, cujo código de honra seguido por eles era a base do governo. Além disso, nesse período temos novamente a abertura do país para as relações exteriores. Em relação à música, temos o nascimento dos gêneros narrativos da música para *biwa*, ou *heike biwa*, da qual se destaca a obra *Heike Monogatari* ³³⁶. Para Malm (1983, p. 31), a música do Kamakura se caracteriza pelo desenvolvimento de uma música nacional e sem influências externa, e explica:

334 During the Heian period (794-1185) there were signs that the Chinese influences were beginning to be assimilated and modified. [...]. The music of Heian period still employed a host of Chinese instruments and forms, but the musicians themselves were more often Japanese. The people of the court took up music with a passion, and it gradually developed distinctly Japanese characteristics. While one often thinks of this music as being instrumental, it must not be forgotten that almost all of it contained a poem at some point. The Japanese fine arts in general seem to have been inseparable from literature and, in fact, seem to take their basic orientation from the written word. [...] This court music is a block of sound. It does not move but allows other things to move through it. [...] In the field of purely vocal music the Heian period produced Buddhist hymns and also many secular songs. Among these songs were those specially composed for use at many banquets that figured so heavily in the court schedule. (MALM, 1983, Locais do Kindle 410-423)

335 The Heian period, then represents the heyday of court music and the beginnings of native influence on imported music instruments. Again, we must reflect for a moment that beyond the capital there must have a great body of folk music that floated unnoticed unrecorded over the muddy rice fields

336 One of the most famous memorials to military virtue is the *Heike Monogatari* (The *heike* Story), which was written originally for recitation to the accompaniment of the lute (*biwa*). This long saga retells the battles of the Taira and Minamoto clans, which figured so strongly in the previous period. While extolling the deeds of the past and the impermanence of life in general, this tale set the standard by which many a Kamakura warrior vowed to live. (MALM, 1983, Locais do Kindle 465-494).

No período Kamakura, a maioria dos traços do caráter internacional da música japonesa havia desaparecido. A música da corte em geral estava em declínio, enquanto havia um crescimento constante de mais artes teatrais para o entretenimento tanto da corte quanto da sede militar. As danças cômicas de *dengaku* eram tão populares que certas autoridades eram censuradas por negligenciar suas obrigações para poderem aproveitar as apresentações diárias. As sagas de glória militar, acompanhadas de alaúde [Biwa], tinham um público estável, e a forma desenvolveu-se grandemente em estilo e técnica. O canto budista também se tornou mais popular e exerceu uma influência mais forte sobre a música secular da época. [...] Em geral, a música do período Kamakura é marcada por uma nova ênfase na música vocal e dramática. Esta tendência será vista para ganhar força nos períodos a seguir e representa o início de um movimento musical genuinamente nativo. Os dias do poder imperial tinham acabado, e as artes refletiam a mudança para uma sociedade feudalista com um estilo que se adequa melhor aos novos patronos.³³⁷

Vale ressaltar, como explicou Malm, que nesse período vemos uma leve mudança de foco na produção artística, devido às mudanças no sistema político e social. O *gagaku* por exemplo, tão valorizado e apreciado no período anterior, passa a servir como música para as cerimônias religiosas xintoístas. Sobre o assunto, Kishibe (1982, p. 10) explica que durante o período Nara “a música xintoísta e as danças de *gagaku* eram executadas por músicos profissionais ligados à corte e ao santuário”. Com o passar do período Heian, os nobres e os aristocratas começaram a participar da orquestra como executantes, dando origem e o “estabelecimento de famílias profissionais nas quais a tradição foi transmitida de pai para filho sobreviveu até hoje”. Dessa forma, nos períodos após Heian, o *Gagaku* antes executada por músicos profissionais e apreciado como forma de arte, “tornou-se mais formalizado na

³³⁷ By the Kamakura period most traces of the international character of Japanese music had disappeared. Court music in general was declining, while there was a steady growth of more theatrical arts for the entertainment of both the court and the military headquarters. The comic dances of *dengaku* were so popular that certain officials were censured for neglecting their duties in order to enjoy the daily performances. Lute-accompanied sagas of military glory had a steady audience, and the form developed greatly in style and technique. Buddhist chanting likewise became more popular and exerted a stronger influence on the secular music of the time. [...]. In general, the music of the Kamakura period is marked by a new emphasis on vocal and more dramatic music. This tendency will be seen to gather momentum in the periods to follow and represents the beginning of a genuinely native music movement. The days of imperial power were over, and the arts reflected the change to a feudalistic society with a style that was better suited to the new roughshod patrons. (MALM, 1983, Locais do Kindle 465-494)

corte e nos santuários do que na música artística para entretenimento e diversão das pessoas”³³⁸(KISHIBE, 1982, p. 11).

Já o período Muromachi, apesar de caracterizado como um período muito violento e de muitas guerras, foi também marcado por uma grande evolução econômica e cultural. O período foi conhecido pela evolução na arquitetura, na pintura e na poesia, pelo desenvolvimento da cerimônia do chá (*chanoyu*) e do *ikebana* (arte de arranjar flores), além da criação do teatro *nô* e *kyogen*. Também temos os primeiros contatos com os ocidentais, com a chegada dos portugueses que trouxeram as primeiras armas de fogo e o Cristianismo ao Japão. Época dos jesuítas Francisco Xavier e Luis Fróis, que trouxeram para o ocidente as primeiras informações sobre o Japão e seu povo. Sobre a música desse período, Malm (1983, p. 33) destaca:

A característica marcante da música do período Muromachi é o crescimento das artes teatrais. Performances públicas e privadas de dramas e acrobacias se tornaram cada vez mais populares e prepararam o caminho para o desenvolvimento do drama *nô*. Na corte, a música tradicional sofreu muito, embora esteja registrado que, mesmo durante o período do terrível Guerra Onin (1467-77), a corte conseguiu manter as danças anuais de *kagura* nos santuários. Alguns indícios da música folclórica passam a aparecer com maior frequência, especialmente por conta de sua influência em performances no palácio do shogun, no distrito de Muromachi, em Kyoto. Pequenas cantigas (*kouta*) e um grande número músicas narrativas também são notadas. Os contadores de histórias itinerantes narravam seus contos nas esquinas das ruas, muitas vezes tendo apenas o pulsar de um leque como acompanhamento, pouco percebendo que estavam preparando o caminho para uma das maiores formas musicais do Japão, o *jôruri*. Ao mesmo tempo, uma simples flauta de bambu interpretado por monges errantes começou a ser ouvido, eles eram os precursores de uma música maior que estava por vir.³³⁹

³³⁸ Shinto music and Gagaku dances were performed by professional musicians attached to the court and to the shrine, and during the Nara period, they were under control of the government. In following Heian period, aristocrats began to participate in the ensemble and dancing which were performed by professionals. The establishment of professional families in which the tradition was handed down from father to son has survived to the present time. [...]In fact, Gagaku, after Heian period, became more formalized at court and shrines rather than art music for entertainment and enjoyment of the people. (KISHIBE, 1982, p. 10-11)

³³⁹ The outstanding feature of the Muromachi period's music is the growth of the theatrical arts. Public and private performances of dance-dramas and acrobatics became increasingly popular and prepared the way for the development of the *nô* drama. At court, the traditional music suffered greatly, though it is recorded that even

(4) A Idade Média tardia compreende os períodos Momoyama (1573 d.C a 1603 d.C) e Edo /Tokugawa (1603 d.C a 1868 d.C), e é classificada por Kishibe (1982, p. 06-07) como o segundo momento de desenvolvimento da música e da cultura nacional. O musicólogo explica que “ao contrário da música do primeira Idade Média que era em grande parte patrocinada pelos samurais e sacerdotes budistas, representantes da sociedade de classe alta, os três maiores gêneros da música da Idade Média tardia ocorriam entre mercadores e artesãos no centro das cidades”³⁴⁰, ou seja, por cidadãos da classe baixa da sociedade feudal.

O primeiro dos períodos citados, também conhecido como Azuchi-Momoyama, se caracteriza com a unificação do Japão foi alcançada através de muitas batalhas e foi marcado pela construção de grandes castelos e pela evolução na área da arquitetura. No campo das artes o Momoyama foi basicamente uma época de aprimoramento das artes que surgiram no último período, sendo lembrado pelo que florescimento da cerimônia do chá e do teatro *nô*, além do desenvolvimento da música para *koto*, *shamisen* e *shakuhachi*, que pregavam a elegância e a simplicidade como exigências estéticas. Malm (1983, p. 33) destaca que este foi um período de quebra das tradições sociais na música até então estabelecidas, e explica sobre as reviravoltas políticas:

Essa nova corrente de música veio do drama *nô*, que teve seu refinamento final como muitos entretenimentos mencionados anteriormente. [...] Além do desenvolvimento do drama do *nô* e da introdução do *jamisen*, o período Momoyama é importante por sua melhoria na construção instrumental. A primeira flauta de bambu foi mudada para a forma do *shakuhachi* atual, enquanto a cítara da antiga corte [*wagon*] foi modificada para o mais sonoro *koto*. O *jamisen* foi mudado vigorosamente até chegar na forma do *shamisen*, e a arte de fazer percussão foi elevada a tal nível que um tambor de Momoyama é valorizado no Japão, assim como um violino Stradivarius é no

during the period of the terrible Onin War (1467-77) the court managed to keep up the annual kagura dances at the shrines. Some notices of folk music appear, especially as concern its influence on performances at the shogun's palace in the Muromachi district of Kyoto. Short ditties (*kouta*) are recorded, as also are an ever-increasing number of narrative songs. Itinerant storytellers wove their tales on the street corners, often with only the beating of a fan for accompaniment, little realizing that they were preparing the way for one of Japan's greatest musical forms, the *yoruri*. At the same time, a simple bamboo recorder began to be heard, played by wandering priests who were soft heralds of a greater music to come. (MALM, 1983, Locais do Kindle 498)

³⁴⁰ Contrary to the music of the early Middle Ages which was largely sponsored by Samurai and the Buddhist priests, who were the High class of society, the three new major genres of music occurred among merchants and artisans in the cities of the later middle ages of momoyama and tokugawa periods.

Já o período Tokugawa foi responsável pelo desenvolvimento de muitas formas de artes do Japão conhecidos no grande público, principalmente no campo da música de câmara e da música dramática. O governo Tokugawa foi um período de paz por mais de dois séculos e foi caracterizado pelo fechamento dos portos para as nações estrangeiras, pela proibição do cristianismo e por adotar medidas conservadoras e rígidas, nas quais foram criadas quatro classes sociais distintas para se manter o controle: samurais, agricultores, artesãos e comerciantes. Por conta do período de quietude, houve uma grande produção literária e artística, como o desenvolvimento das poesias *haikai* e *senryu*, do teatro *kabuki* e *jôruri*, assim como as xilogravuras *ukiyo-e*. Kishibe (1982, p. 06-07) destaca que “no final da Idade Média de Edo, os três principais gêneros de música (*shamisen*, *koto* e *shakuhachi*) eram muito apreciados, enquanto a música mais antiga, como o *gagaku*, *biwa* e *nô*, permaneciam valorizadas.”³⁴², ou seja, vemos ao mesmo tempo o novo e o já considerado antigo conviverem e coexistirem lado a lado na rotina musical da era Edo. Para Malm (1983, p. 35) esse período pode ser comparado musicalmente com o início do século XIX na Europa, quando a sinfonia, a ópera e a música de câmara estavam no auge, e explica:

Assim, temos no período Tokugawa uma manifestação de quase todo tipo de música conhecida no Japão. Os músicos da corte forneciam o ritmo vagaroso necessário para as cerimônias [com o *gagaku*] que eram a única razão da corte imperial. Os sacerdotes cegos continuaram a contar as glórias passadas ao acompanhamento do alaúde [*biwa*] ou a solicitar esmolas por meio do da flauta de bambu [*shakuhachi*]. Para as [músicas] seculares, havia o ensinamento do *koto*, que se tornara popular entre as senhoras solitárias que serviam como reféns políticos em Edo. A aristocracia cambaleante se consolou no drama *Nô*, enquanto muitos dos samurais fugiram para os bairros festivos. Enquanto isso, os habitantes da cidade gozavam de uma nova

341 This new stream of music came from the *nô* drama, which was the final refinement of the many entertainments mentioned earlier. [...] In addition to the development of the *nô* drama and the introduction of the *shamisen*, the Momoyama period is important for its improvement in instrumental construction. The early bamboo recorder was changed into the shape of the present-day *shakuhachi*, while the old court cithern was modified into a more sonorous *koto*. The *shamisen* was changed greatly into the shape of the *shamisen*, and the art of drum-making was raised to such a level that a Momoyama drum is prized in Japan much as a Stradivarius violin is in the West. (MALM, 1983, Locais do Kindle 494-520)

342 In the later Middle Ages of Edo, the three major genres of music (*Shamisen*, *Koto*, and *Shakuhachi*) were held in great esteem, while the older music of *Gagaku*, *Biwa* and *Nô* was also still in favour.

sensação de poder, que incluía o direito a uma imensa variedade de músicas dramáticas e eróticas. Uma vez que os fazendeiros tradicionalmente eram considerados ignorantes, assim como que tudo forneciam culturalmente, sua música fluía como sempre. O tranquilo circuito da música folclórica [*minyô*] mostrava sinais de ramificação em seus estilos regionais, no entanto permanecia basicamente imperturbável, principalmente porque era ignorada pelas outras classes. ³⁴³

(5) Idade moderna, que para Kishibe inicia com o período Meiji (1868 d.C a 1911 d.C), se caracterizando pela queda do shogunato Tokugawa e a restauração do poder imperial, onde se fez uma ampla reforma política e cultural. A ocidentalização do Japão ocorreu de forma rápida e intensa. A busca por novas tecnologias do ocidente, trouxeram junto uma variedade de mudanças nos costumes japoneses, tal como a adoção do sistema político ocidental, do calendário, das suas vestimentas, e até mesmo a música consumida pelas diferentes classes sociais. Sobre esse período, Malm (1983, p. 36) destaca que a cultura ocidental inundou as tradições japonesas em todos os seus elementos, diluindo-os na torrente das novas idéias vindas do ocidente. Se comparados com os períodos de Heian aos Momoyama, onde a familiaridade com alguns elementos da cultura chinesa sempre foi considerada "chique", a busca por ser "moderna" ou "inteligente" nunca foi tão violenta quanto no final do século XIX. Em relação a música desse período, destacamos a entrada da música ocidental e o intenso investimento para que essa música se tornasse o novo costume musical do Japão. Sobre esse movimento de valorização a música ocidental em razão da música tradicional, Kishibe (1982, p. 07-08) explica:

³⁴³ Thus, we have in the Tokugawa period a manifestation of almost every type of music known in Japan. The court musicians provided the necessary leisurely pace for the ceremonies that were the only reason d'etre of imperial court. The Blind priests continued to recount past glories to the accompaniment of lute or solicit alms by means of the bamboo recorder. For the secular blind men there was the teaching of koto, which had become popular among the lonesome ladies who served as political hostages in Edo. The tottering aristocracy took solace in the Nô drama, while many of the samurai fled to the gay quarters. Meanwhile, the townsfolk luxuriated in a new sense of power, which included the right to an immense variety of dramatic and erotic music. Since the farmer had traditionally been considered an ignorant but all-providing drone, his music flowed on as always. The placid river of folk music showed signs of branching into regional styles, but it remained basically undisturbed, primarily because it was ignored. (MALM, 1983, posição do Kindle 548)

Após a restauração Meiji de 1968, a música tradicional começou a declinar. Desde então, e no período de cem anos, o Japão tem se entusiasmado com a música ocidental, tanto clássica quanto popular. Embora a música tradicional gradualmente tenha perdido parte de sua importância, os gêneros principais da música tradicional mencionados anteriormente ainda sobrevivem hoje nas mentes das pessoas. Além disso, a música e as canções folclóricas estão muito vivas no Japão atual. Podemos traçar uma linha histórica desde a música folclórica originada em tempos antigos e obscuros, até o início do período Edo e mais tarde. ³⁴⁴

Dessa forma, com a introdução da música ocidental no período Meiji, chegamos ao fim do período da produção da música tradicional do Japão. Como foi visto, em cada período histórico os gêneros musicais tinham uma forte relação com as classes sociais e as funções que desenvolvia na sociedade. Vemos também que os principais gêneros musicais coexistiram ao longo da história, modificando seus valores e suas funções dentro da sociedade com o passar dos anos, sendo possível encontrar essas práticas musicais até os dias atuais locais.

Como podemos ver, tanto Malm quanto Kishibe fazem um percurso pelos principais gêneros tradicionais da música Japonesa em seus trabalhos, dedicando-se a descrever o contexto histórico e social de cada gênero, assim como também os caracterizam, explicando suas estruturas e teorias musicais. De maneira semelhante, os próximos tópicos têm o objetivo de descrever o que caracteriza o *hōgaku*, detalhando alguns dos aspectos de teóricos e estéticos por trás dos gêneros visto aqui.

³⁴⁴ following the Meiji restoration of 1968, the traditional music began its decline. Since then, and for hundred years, Japan has been enthusiastic over Western Music, both classical and popular. Although traditional music gradually lost some of its importance, the previously mentioned major genres of traditional music still survive today in the minds of people. In addition, folk songs and folk music are very much alive in present day Japan. Through folk music originated in early and obscure times, the history of most of the existing folk music can be traced to the beginning of the Edo period and later

APÊNDICE 2 – Caracterizando a música tradicional japonesa

O seguinte tópico traz em discussão diversos elementos que caracterizam a música tradicional japonesa, descrevendo alguns dos aspectos que premeiam a todos os estilos e gêneros ligados ao *hōgaku*. Assim como concepções estéticas que remetem a esse repertório clássico. Para esse propósito, será posto tanto textos musicológicos como Shigeo Kishibe e Luciana Galliano, quanto textos de autores da antropologia, literatura e artes tradicionais japonesas, como Shuichi Kato e Hisayasu Nakagawa. Além disso, será discutido textos escritos por compositores como Toru Takemitsu e Minoru Miki.

Um dos primeiros pontos levantados sobre a música tradicional japonesa está no fato de que em todo o percurso histórico do Japão, nunca exigiu a ideia de uma música instrumental pura. A música no Japão sempre foi associada a outras artes ou práticas culturais, desenvolvendo um papel ritualístico, religioso ou narrativo. Podemos ver esse fenômeno em quase todo o repertório da música tradicional, na qual a função dos instrumentos era acompanhar uma liturgia, o canto, a dança, as narrativas orais ou as performances teatrais. Nesse sentido, Galliano (2002, p. 06 - 07) explica que

A música nunca foi considerada uma forma de arte puramente abstrata. Ele poderia ser usado como um cenário para palavras, ou poderia ser parte integrante de uma performance teatral, mas ao mesmo tempo poderia ser capaz de expressar profundas qualidades espirituais e intelectuais. Isso pode ser visto, por exemplo, nas muitas considerações filosóficas dos aspectos transcendentais do pensamento budista, sintetizados, por exemplo, na música para *shakuhachi* ou na música para o teatro *nō*. Além disso, a música não era propriedade exclusiva de músicos profissionais, apesar de ser uma forma de arte intensamente refinada que exigia um alto grau de habilidade e grande atenção aos mínimos detalhes.³⁴⁵

³⁴⁵ Music was never considered to be a purely abstract art form. It could be used as a setting for words or it could be an integral part of a theatrical performance, yet at the same time it could be capable of expressing profound spiritual and intellectual qualities. This can be seen for example in the many philosophical considerations of the transcendental aspects of Buddhist thought as epitomized, for example, in the music for *shakuhachi* or in the music for *nō* theater. Furthermore, music was not the exclusive property of professional musicians, despite its being an intensely refined art form that required a high degree of skill and great attention to the smallest details.

Nesse sentido Shuichi Kato (2007, p. 107-108), especialista em literatura e cultura japonesa tradicional, salienta que na era Edo, “uma grande parte da música japonesa era voltada para o canto, o acompanhamento musical da narração, a dança, e etc [...]”, das quais podemos acrescentar a música ligada as tradições dramáticas e teatrais citadas por Galliano. Para Kato, tirando para *shakuhachi* solo, são poucas as músicas puramente instrumentais no repertório clássico japonês.

Para o antropólogo Hisayasu Nakagawa (2005, p. 31), esses aspectos multi-artísticos tem relação com a própria forma do japonês lidar com a pluralidade cultural dentro do cotidiano, e cita como exemplo a questão religiosa, destacando que “no Japão, é possível alguém ser ao mesmo tempo budista e xintoísta, o que é chocante para quem está habituado com religiões cujo dogma essencial exige fidelidade a uma única fé. Essa dupla opção explica-se antes de tudo historicamente”. Nesse sentido, ressalta que desde o período Meiji, certos rituais ligados as duas religiões mencionadas são refletidas no cotidiano japonês, como por exemplo o casamento que segue a cerimônia xintoístas enquanto o funeral é realizado com cerimônias budistas. Em relação ao histórico dessa pluralidade religiosa, Nakagawa (2005, p. 102-103) explica:

Da antiguidade até a Idade Média, a coexistência das escolas religiosas foi garantida porque nenhuma pretendia o direito à supremacia e todas revidaram a tolerância compartilhada e recíproca.[...] Segundo Masayuki Taira, especialistas da história do budismo no Japão, existia “na antiguidade e na Idade Média, oito seitas budistas, todas reconhecidas pelo Estado, que erigido como princípio “a pluralidade dos valores”. Esse princípio era aceito não apenas no interior do budismo, mas também pelo xintoísmo e pelo confucionismo, embora não seja uma religião propriamente dita

Dessa forma, Nakagawa (2005, p. 105) conclui que “a pluralidade que se constata no domínio religioso também se estende ao artístico, e até ao culinário” e que “o mesmo ocorre com a música japonesa”. Nesse sentido, o autor destaca as ideias do especialista em música Pierre Devaux³⁴⁶, que acredita que “não é possível pensar a música japonesa tradicional sem o

³⁴⁶ Pierre Devaux, Remarques sur l'évolution musicale au japon et en France, ou XVIII siècle, Diderot: le XVIII siècle en Europe et au Japon (Nagoya, Centre Kawai pour la Culture et la Pédagogie, 1988, p. 256 -257 - 261 - 262

gestual dos bailarinos e dos músicos. A arte visual coexiste harmonicamente com a arte sonora na relação que o músico mantém com o bailarino, e também no papel do próprio músico, como na junção da palavra com a ação”. (DEVAUX apud NAKAGAWA, 2005, p. 105-107). Além disso, para Devaux:

A música japonesa jamais ocupa um espaço puramente harmônico nem suscita um universo fechado absoluto: ela está sempre “em contato permanente com outros elementos como o barulho (e sobretudo os sons da natureza), a palavra ou o gesto; nesse aspecto, é possível dizer que ela procede de uma natureza aberta. (Ibidem)

Assim sendo, Nakagawa (2005, p. 109-110) conclui seu raciocínio afirmando que na cultura japonesa “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.” Assim, “coexistem pacificamente e cada um quer colaborar com o outro, a fim de contribuir para a manutenção e o enriquecimento conjunto”.

Um segundo ponto em comum entre os vários gêneros musicais do *hōgaku* é a valorização do timbre, que possui tanta importância quanto qualquer outro aspecto do som. Para Kato (2007, P. 108) o desenvolvimento de melodias e formas musicais mais simples contribuem para o desenvolvimento tímbrico de cada nota executada. Como exemplo, Kato cita a música solo para *shakuhachi*, que expressa cada som de acordo com o tipo de expiração do instrumentista, valorizando a exploração do timbre de cada nota. Nesse sentido, Galliano comenta que o fato de a música tradicional japonesa ser majoritariamente homofônica ou heterofônica, permitiu com que ela se desenvolvesse de maneira totalmente diferente do conceito que governa da música ocidental, e assim explica que:

A estética japonesa e a sensibilidade musical têm suas raízes no antigo misticismo chinês, que atribuiu um significado cosmológico a cada som. Ao contrário da música ocidental, que atribui grande importância à precisão técnica na prática do desempenho, a música japonesa enfatiza a qualidade do som e valoriza a riqueza e a complexidade do espectro sonoro de cada instrumento. Essa mesma música japonesa enfatiza os sombreados microtonais e aprecia diferenciações sutis de cores sonoras e de sons não-

temperados, como os feitos por instrumentos de percussão. O mundo do som é percebido como um continuum no qual a qualidade musical dos ruídos é tão importante quanto a qualidade dos sons musicais convencionais. Por exemplo, os japoneses consideram todos os sons da natureza e não apenas canções de pássaros como sendo musicalmente agradáveis. Em discussões sobre a percepção japonesa de som e música, todos os livros sobre estética musical japonesa citam a famosa gravura de Hiroshige que retrata uma viagem no campo “para ouvir os insetos”.³⁴⁷ (GALLIANO, 2002, p. 07).

Nesse sentido, o compositor Toru Takemitsu reafirma a importância da relação da natureza no cotidiano e na arte japonesa, falando sobre a influência desse aspecto na música tradicional. Para Takemitsu (1995, p. 56), “os japoneses preferem uma expressão artística próxima à natureza”³⁴⁸, ressaltando que no Japão foi desenvolvido uma atitude muito especial em relação aos sons naturais, e assim explica:

De um modo geral, nossas artes performáticas vieram do continente asiático e da península coreana, das quais foram japonizadas através da influência do budismo e de outras práticas religiosas. [...] Caracteristicamente este processo não desenvolveu elementos como escalas ou ritmos, no entanto, seu foco foi na qualidade de sons de instrumentos individuais.³⁴⁹ (TAKEMITSU, 1995, p. 56)

Em concordância com Takemitsu, o compositor e musicólogo Minoru Miki (2008, Locais do Kindle 644-666) explicita que não há dicotomia entre o mundo sonoro e musical, ressaltando a importância da natureza nas artes tradicionais japonesas. Miki afirma que em

³⁴⁷ Japanese aesthetics and musical sensitivity have their roots in ancient Chinese mysticism, which assigned a cosmological significance to each sound. Unlike Western music, which places great importance on technical precision in performance practice, Japanese music stresses sound quality and prizes the richness and complexity of each instrument’s sound spectrum; it pays great attention to microtonal shadings and appreciates subtle differentiations of sound colors and unpitched sounds, such as those made by percussion instruments. The world of sound is perceived as being a continuum in which the musical quality of noise is as important as the quality of conventional “musical” sounds. For example, the Japanese regard all sounds of nature and not merely bird song as being musically enjoyable. In discussions of the Japanese perception of sound and music all textbooks on Japanese musical aesthetics quote the famous print by Hiroshige that depicts a trip in the countryside “to listen to the insects.”

³⁴⁸ the Japanese prefer an artistic expression close to nature [...] the Japanese seem to have a very special attitude toward natural sounds.

³⁴⁹ Generally speaking, our performing arts came from the Asian continent and the Korean peninsula and were Japanized through the influence of Buddhism and other religious practices. [...]Characteristically this process did not develop such things as scales or rhythms but focused on the quality of individual instruments sounds.

diversas culturas do oriente, a influência da natureza é considerada um ideal estético desde tempos antigos, especialmente no Japão. O compositor explica vários fatores que demonstram a valorização da natureza pelos japoneses, como exemplo na arquitetura, na qual ele compara que os edifícios ocidentais feitos de pedra e com o exterior completamente separado do interior, com a arquitetura tradicional japonesa que valoriza os espaços abertos para o exterior e os materiais naturais como a madeira e bambu.

Para Miki, o tipo de arquitetura resulta em diferentes resultados para o comportamento do som. Enquanto no ocidente as construções ressaltam a riqueza harmônica que ecoam por longos períodos de tempo, no Japão as estruturas dos edifícios absorvem o som, não podendo se ouvir altos harmônicos. O compositor explica que isso ocorre devido ao uso de pisos de *tatame* (palha, tecido e folha de junco trançado) e as divisórias entre os cômodos de *fusuma* (madeira laqueada e coberta com janelas de papel de arroz). Dessa forma, Miki acrescenta:

Na música tradicional japonesa, sons brilhantes e ricos em harmônicos eram considerados indesejáveis. Como resultado, sons contendo elementos percussivos se tornam importantes. Essas preferências estéticas são consideradas evidências que demonstram que no Japão não há concepção de criação de um mundo sonoro artificial em confronto com a natureza. No século IX, quando os instrumentos importados do exterior foram modificados para os gostos japoneses [...].³⁵⁰ (ibidem)

Um outro ponto levantado Miki (2008, Locais do Kindle 618-626) é a relação dos materiais usados para a construção dos instrumentos musicais tradicionais. Para ele, “no processo de aperfeiçoamento dos instrumentos, nunca houve uma tentativa de aumentar a funcionalidade ou adquirir um volume maior de som à custa da destruição do timbre tradicional do instrumento”³⁵¹, e assim explica:

³⁵⁰ In traditional Japanese music, bright sounds rich in harmonics were considered undesirable. As a result, sounds containing percussive elements become important. These aesthetic preferences are considered evidence demonstrating that in Japan, there is no conception of creating an artificial soundworld in confrontation to nature. In the ninth century, as instruments imported from abroad were modified to Japanese tastes [...].

³⁵¹ When improving Japanese instruments, there has never been an attempt to increase functionality or acquire a greater volume of sound at the expense of destroying the instrument’s traditional timbre.

Materiais exclusivos da Ásia - bambu, madeira de paulownia, madeira de amoreira, pele de gato (que substituiu a pele de python) - são decisivos para determinar o timbre dos instrumentos japoneses. Quando materiais substitutos são usados, aproximar o timbre original na maior extensão possível é sempre de importância primordial. Imitar os sons do ambiente natural do Japão é um preceito fundamental em composição e desempenho. As alturas indeterminadas produzidos pelos instrumentos também são considerados parte integrante da música.³⁵²

Essa valorização da to timbre citada pelos autores é uma das características marcantes da música tradicional japonesa. Podemos relacionar essa característica com um conceito estético conhecida como *Sawari* (さわり), que seria a valorização de sons extra-musicais produzido pelos instrumentos. Essas alturas indeterminadas muitas vezes são resultantes de vibrações por simpatia, ou por alguma técnica específica para colorir o timbre do instrumento. Segundo Kishibe, essa prática se encontra tanto na técnica vocal quanto instrumenta, afirmando que muitos dos instrumentos japoneses desenvolveram mecanismos para ressaltar esses sons no decorrer de sua evolução. O musicólogo cita como exemplo a construção do *biwa*³⁵³ e do *shamisen*, que não só preservaram o *Sawari* em sua forma de tocar, como passaram por mudanças em suas estruturas ao longo dos anos afim de intensificar o ruído como características timbrísticas.

Podemos também encontrar esse conceito nas técnicas empregadas para os instrumentos de sopro tradicionais³⁵⁴, onde som do sopro e o uso de altos harmônicos são valorizados, principalmente nas técnicas usadas no repertório do *shakuhachi* e da *nô-kan* (KISHIBE, 1982, p. 27-28). Além disso, os instrumentos de percussão também buscam uma riqueza timbrística dentro de sua forma de execução, buscando explorar a qualidade sonora dos instrumentos e recursos diversos para efeitos sonoros, como o uso de diferentes baquetas

³⁵² Materials unique to Asia—bamboo, paulownia wood, mulberry wood, cat skin (which replaced python skin)—are decisive in determining the timbre of Japanese instruments. When substitute materials are used, approximating the original timbre to the greatest possible extent is always of primary importance. Imitating the sounds of Japan’s natural environment is a fundamental precept in composition and performance. The non-musical sounds produced by the instruments are also considered an integral part of the music.

³⁵³ Takemitsu declara que “The biwa could be called the mother of Japanese music. The major characteristic that sets it apart from the Western instruments in the active inclusion of noise in its sound, whereas Western instruments, in process of development, sought to eliminate noise. It may sound contradictory to refer to “beautiful noise”, but the biwa is constructed to create such a sound. That sound is called *sawari*, a term that also has come to be used in general sense, as we will see.” (Takemitsu, 1995, p. 64)

³⁵⁴ O autor destaca tanto nas flautas transversais quanto nas horizontais, o que engloba uma grande variedade de instrumento, como *ryuteki*, *nô-kan*, *shinobue*, *shakuhachi*, *hichiriki*, *sho*, entre outros.

(chamadas de *bachi*) e de técnicas que ressaltem o som de outras partes do instrumento. Sobre esse assunto, Galliano (2002, p. 7) complementa:

A presença de sons externos, como o som do plectro atingindo o corpo do *shamisen* ou nos vozeados executados pelos percussionistas no teatro *nô*. O *shamisen* tem uma corda que não toca na ponte superior, de modo que é deixada a vibrar em solidariedade com qualquer som que seja tocado, produzindo um zumbido metálico constante. Este efeito é conhecido como *sawari*. [...] Esse tipo de ruído também é usado para imitar a “natureza” e a sua energia expressiva, de uma maneira formalizada esse o potencial artístico do ruído são totalmente aceitos e incorporados em cada performance musical.³⁵⁵

Galliano comenta ainda que essa integração do ruído gerado pelos instrumentos para a caracterização do timbre, garante uma profundidade expressiva surpreendente a música tradicional. Por fim, Kishibe (1982, p. 27) acrescenta que esse caráter refinado do timbre é uma característica importante para música japonesa e que o “uso de certos ruídos na execução dos instrumentos devem ser notados em primeiro lugar. Esta característica deriva das mesmas noções daquelas que se aplicam à música vocal, ou seja, a harmonia do som musical e do som natural.” (KISHIBE, 1982, p. 28).³⁵⁶

Para finalizar, trago um último conceito estético ligado aos diversos gêneros do *hōgaku*, conhecido como *Ma* (間). Essa estética está presente em praticamente todas as manifestações culturais japonesas e segundo a Prof.^a Dra Michiko Okano (2007, p. 1), sua definição é uma tarefa delicada para o ocidente, sendo frequentemente associado ao vazio, que pode ser compreendido de uma maneira mais direta como “um intervalo espaço-temporal”. Okano explica que a concepção de espaço vazio pode ser encontrada “na arquitetura, nas artes plásticas, nos jardins, nos teatros, na música, na poesia, na língua, na comunicação interpessoal como os gestos do cotidiano ou o modo de se falar” (*Ibidem*). Em

³⁵⁵ The presence of extraneous sounds, such as the sound of the plectrum hitting the body of the shamisen or the shouts of the percussionists in *nô* theater, is essential. The shamisen has a string that does not touch the upper bridge so that it is left to vibrate in sympathy with whatever sounds are played, producing a constant, metallic buzzing sound. [...] During a performance, the pitch will always slightly rise dramatically. Noise is also used in a highly formalized manner to imitate “nature” and the expressive energy and artistic potential of noise are totally accepted and incorporated into every performance.

³⁵⁶ The use of noise in the playing of instruments should be noticed first of all. This feature derives from the same notions as those applying to vocal music, that is, the harmony of musical tone and natural sound.

sua revisão bibliográfica sobre o assunto, Okano a aponta que “todos são unânimes, por exemplo, em pontuar que *Ma* seja algo reconhecível, mas não verbalizável como conceito e que constitui um modo de pensar próprio dos japoneses.”

Shuichi Kato argumenta que tanto nas artes quanto no cotidiano dos japoneses, o tempo presente sempre teve uma importância significativa, sendo o *Ma* um dos elementos que expressa essa relação com o aqui e o agora. Nesse aspecto, o autor relaciona esse elemento na literatura, na pintura, na música na dança, e nos aspectos do cotidiano japonês. Em sua concepção, Kato demonstra essa estética exalta o momento presente e apontam para a percepção do aqui e do agora, nos explicando que o fluir do tempo em sua forma infinita dificilmente é captado, sendo que na verdade podemos apreender apenas o agora. Assim, para ele, as pessoas vivem apenas o momento presente, explicando que:

A sucessão do presente = ‘agora’ de cada acontecimento não é outra coisa senão o tempo. A totalidade dos acontecimentos passados não é o que determina o significado do ‘agora’ diante do qual se está, assim como a totalidade dos acontecimentos que devem vir não é o que se torna o propósito do ‘agora’. O fluir infinito do tempo é dificilmente captado, e o que se pode apreender é apenas o ‘agora’, por isso, cada ‘agora’ pode se tornar o centro da realidade no eixo do tempo” [...] Porém, o ‘agora’ não é um instante, não é um ponto sobre a linha reta do tempo; de acordo com as circunstância, em caso específico, o ‘agora’ é percebido como curto, e , em outro caso, como longo (KATO, 2007, p. 48).

Esse conceito está amplamente incorporado nas filosofias do budismo, especialmente o zen-budismo, e influencia a prática não só da música budista, assim como outras formas musicais japonesas. Miki comenta que a ideologia de “uma respiração, um som”³⁵⁷ inserida na música para *shakuhachi* pode ser aplicada para a técnica de diversos instrumentos japoneses, e explica:

Produzir um som rico e completo em qualquer instrumento japonês requer consideravelmente mais energia do que a necessária para instrumentos ocidentais. Também intimamente ligado ao pensamento budista está o conceito de métrica livre. O espaço entre uma nota e a próxima não é

considerado um “descanso”, mas sim um espaço importante que contém a ausência de som. ³⁵⁸(MIKI, 2008, Locais do Kindle 637-644).

Para Galliano (2002, p. 8), na música tradicional japonesa não existe a dualidade entre o som e silêncio, e explica: “Assim como é impossível fixar o momento preciso em que o dia se torna noite, não há um ponto definível em que o som se torna silêncio ou vice-versa. O silêncio na música japonesa é representado pelo conceito *ma*.”³⁵⁹ Além disso, a musicóloga acrescenta que:

Todas as formas de arte japonesas nascem de um conceito de beleza que se concentra na simplicidade do gesto para permitir que a expressão artística se manifeste de maneira mais pura. [...] A música criada é um enunciado externo que representa a culminação da experiência estética e das emoções do músico. A música (e a arte em geral) é a expressão de um nível de compreensão instantâneo, esclarecedor e superior que é alcançado não através de intensa investigação e pensamento, mas através da liberação alegre da experiência.³⁶⁰ (GALLIANO, 2002, p. 8-9).

Para Takemitsu, os conceitos de *Ma* e *Sawari* transcendem a ideia puramente estética, levando o intérprete a sentir o resultado prático durante uma performance musical. O compositor declara que esses termos, além de carregarem um significado técnico real, eles também transmitem uma sensação estética metafísica. Sobre o assunto, Takemitsu explica:

Eu acho que, como pessoas que desenvolveram o conceito de “atingir o estado de Buda em um único som” (Ichion Joubutsu), os japoneses descobriram mais significado em ouvir a qualidade inata do som, do que em utiliza-lo como meio de expressão. Para eles, o som natural ou os ruídos não

³⁵⁸ To produce a rich full sound on any Japanese instrument requires considerably more energy than is necessary for Western instruments. Also closely connected to Buddhist thought is the concept of free meter. The space between one note and the next is not considered a “rest,” but rather an important space containing the absence of sound.

³⁵⁹ Just as it is impossible to fix the precise moment when day becomes night, there is no definable point where sound becomes silence or vice versa. Silence in Japanese music is represented by the concept *ma*.

³⁶⁰ All Japanese art forms spring from a concept of beauty that focuses on simplicity of gesture to enable artistic expression to manifest itself most purely.[...]The music created is an external utterance that represents the culmination of the musician’s aesthetic experience and emotions. Music (and art in general) is the expression of an instantaneous, illuminating, and higher level of understanding that is achieved not through intense investigation and thought but through the joyous liberation of experience.

era um recurso para a expressão pessoal, mas um reflexo do mundo. [...] O mestre do *nô*, Hisao Kanze, falou sobre isso quando eu o conheci. A questão de como os japoneses relacionam todos os assuntos culturais com a natureza é significativa. No [teatro] *nô* não é uma questão de pessoas contra a natureza. Durante o período medieval, o advérbio que significa “naturalmente” (agora *shizen*) era o prefixo *futo* - que significa “por acaso” ou “se acontecer de você”. Assim, a natureza não é algo que confronta os humanos, mas algo que se encontra por acaso. Portanto, isso deve ter influenciado a experiência de *ma* que existe entre os sons.³⁶¹ (TAKEMITSU, 1995, p. 56-57)

Seguindo as ideias de Takemitsu, podemos entender que o pensamento estético influencia o comportamento em uma performance musical, e as atitudes realizadas pelo músico transmite a essência dos conceitos. O ato de sentir e executar a música ganha um novo significado. Nesse sentido, podemos retornar às ideias de Shuichi Kato (2007, P. 107), a qual compara o fluir do tempo na música japonesa com ao gênero de poesia coletiva conhecida como *renga*. Nesse tipo de poesia se “concentra a atenção nas partes de cada momento e não no fluir do todo, essa mesma tendência caracterizou a música tradicional japonesa”. Assim Kato (2007, P. 110) conclui:

A estrutura liga-se ao fluir do tempo de uma composição musical como um todo, mas tanto o timbre como a pausa ligam-se a partes do fluir, ou seja, ao presente de cada momento. A estrutura é a relação mútua dos sons, mas o timbre tem propriedades de cada som em particular.

Uma vez compreendido algum desses aspectos da música tradicional japonesa, nos próximos tópicos vamos aprofundar em algumas das concepções teóricas, buscando definir as algumas outras características que definem a música tradicional japonesa, descrevendo estruturas musicais como escalas, ritmos, texturas e formas usadas nos gêneros do *hōgaku*.

³⁶¹ I think that as a people who developed the concept of “attaining Buddhahood in a single sound” (Ichion Joubutsu), the Japanese found more meaning in listening to the innate quality of sound rather than in using as a means of expression. To them natural sound or noise was not a resource for personal expression but a reflection of the world[...]The master *Nô* player Hisao Kanze discussed this when I met him. The question of how the Japanese relate all cultural matters to nature is significant. In *Nô* it is not a matter of people against nature. During the medieval period the adverb meaning “naturally” (now *shizen*) was the prefix *futo*- meaning “by chance” or “if you happen to”. Thus, nature is not something that confronts humans but something one encounters by chance. Therefore, that must have influenced the experience of *ma* that exists between sounds.

APÊNDICE 3 – A teoria musical japonesa

Ao longo da história do Japão existiram muitos postulados teóricos sobre os conceitos estéticos e técnicos da música tradicional, onde cada gênero desenvolveu sua própria teoria. Muitos dos gêneros eram transmitidos oralmente, como nas músicas e cantos folclórico regionais, conhecido como *minyô*, e na música folclórica xintoísta tocadas nos festivais de rua, também conhecidas como *sato-kagura*. Outras tinham além da transmissão oral, um sistema de notação que era passada apenas aos discípulos, como a música budista para *shakuhachi*.

No entanto, alguns dos gêneros tiveram diversos compilados teóricos contendo conceitos estéticos e informações sobre os elementos melódicos, rítmicos e formais, além de técnicas instrumentais e vocais. No *gagaku* por exemplo, existem quatro livros principais sendo *Kyôkunshô* (1233), *Zoku-kyôkunshô* (1270) os primeiros escritos, e posteriormente foram escrito o *Taihenshô* (1512) e *Gakkaroku* (1690) (KISHIBE, 1982, p. 18). Já para o canto budista conhecido como *shômyô*, são encontrados diversos livros que discutem teoria musical, sendo o *Shômyô-yôjinshu* (1244) e *Gyozan-taigashu* (1496) as principais referências. (Ibidem) Em relação a música do teatro *nô*, há diversos registros escritos pelo próprio criador da arte dramática, Zeami Motokiyo (1363–1443), das quais o autor detalha sobre os conceitos estéticos e teóricos, descrevendo até mesmo o sistema tônico e técnicas de vocalização usados no espetáculo (Ibidem). Quanto a música para *koto* e *shamisen*, encontramos uma boa quantidade de livros sobre as técnicas instrumentais e com coleção de músicas datadas do período *Edo* (Ibidem).

Após o período *Meiji*, muitos dos livros citados foram publicados e comentados por pesquisadores e musicólogos no Japão e ao redor do mundo. O grupo “*Tôyô Ongaku Gakkai*” foi uma das primeiras sociedades musicológica do Japão, fundada em julho de 1936 por nove eruditos com o propósito de investigar a música "asiática", incluindo a música japonesa. Kenzô Hayashi (1899-1976), Chujun Iida (1898-1936), Fumio Ishii (1908-?), Shigeo Kishibe (1912-2005), Masamori Miyana (1893-1964), Taro Ota (1900-45), Taki Ryôichi (1904-83) and Hisao Tanabe (1883-1984) foram os fundadores do grupo e influenciaram uma legião de musicólogos (GEN'ICHI, 2000, p. 157). Dentre eles, o etnomusicólogo Fumio Koizumi (1927-1983) ficou conhecido pela sua nova categorização das escalas japonesas, se tornando uma das nomenclaturas mais utilizadas atualmente. Isso posto, neste presente tópico será feito

um aprofundamento em alguns aspectos teóricos da música tradicional, sendo explicados as escalas, os modelos rítmicos e estruturas formais mais comuns ao *hōgaku*.

A) Escalas e modos

Nesse primeiro tópico será discutido o sistema de alturas usadas no Japão, ou seja, a organização das notas musicais. Diversos autores já teorizaram sobre essa, desde a pesquisa musicológica com base na catalogação de dados históricos (KISHIBE, 1982; MALM, 1963-1983), até teorizações modernas que reinventam a forma como as escalas são compreendidas (KOIZUMI, 1958; 1977). Há ainda aqueles que estudaram o uso das escalas dentro do contexto social (TOKITA; HUGHES, 2007; STEVENS, 2008) ou para a composição musical de novas obras musicais (MIKI, 2008).

O termo “sistema tônico” (*tone system*) usado por Kishibe se refere à formação de todo o sistema de doze tons, assim como as escalas e tonalidades usados na música japonesa. O sistema de doze alturas definidas dentro do intervalo de oitava usados no Japão foi trazido da China no século VI a.C. e possui muitas semelhanças com o sistema desenvolvido por Pitágoras no século V a.C. (KISHIBE, 1982, p. 18). Segundo o Kishibe, os doze tons japoneses pertencem a uma escala não-temperada como a divisão Chinesa e a Pitagórica, sendo esse sistema comum para toda a música japonesa, com exceção a música do teatro nō³⁶² (KISHIBE, 1982, p. 19). Sobre o assunto, Malm (1983, p. 67) explica ainda que:

Na música ocidental, o espaço de uma oitava pode conter doze alturas possíveis, que tocadas em sucessão são chamadas de escala cromática. Essas notas também existem na teoria musical japonesa (ou chinesa). Na música ocidental sete destas doze notas são escolhidas para formar uma escala normal. As escalas japonesas também consistem em sete notas, mas apenas cinco delas são consideradas vitais.³⁶³

³⁶² Em relação a divisão da escala do teatro Nō, vemos um sistema bem diferente do apresentado até aqui (KISHIBE). Já no caso do teatro Nō, existem sinais indicando um "aumento gradual do tom durante uma seção de um drama, e uma mudança tão sutil de tom é controlada conscientemente." (Ibidem)

³⁶³ Western music the space of one octave contains twelve possible pitches. Played in succession they are called a chromatic scale. These notes also exist in Japanese (or Chinese) music theory. In Western music seven of these twelve notes are chosen to form a normal scale. The Japanese scales also consist of seven notes, but only five of them are considered vital. (MALM, 1983, Locais do Kindle 936-945)

Dessa forma, apesar de a música japonesa se caracterizar pelo uso de escalas pentatônicas, não podemos ignorar a existência de um sistema completo, dos quais consiste nos 12 tons herdados do sistema chinês. A única diferença entre os doze tons chineses e japoneses está na pronúncia do nome das notas, que nesse sentido, tanto Kishibe quanto Malm nos apresenta a seguinte nomenclatura:

Exemplo musical 22 - A nomenclatura para os 12 tons japoneses³⁶⁴



Fonte: MALM (1983)

Em relação a divisão dessas alturas em sequência de intervalos, ou seja, como escalas, Kishibe (1982, p. 19.) comenta que a divisão em “escalas de cinco tons e sete tons são muito comuns em todo o mundo e em todas as idades. [sendo que] Ambos variam em grande medida de acordo com as disposições dos intervalos”. Dessa forma, Kishibe em concordância com Malm explica:

A música europeia moderna é caracterizada pelas escalas diatônicas, maiores e menores, enquanto a música japonesa é caracterizada por escalas de cinco tons com e sem semitons, exceto as escalas de *gaku* (*Ryosen* e *Rissen*) que são baseadas em escalas de sete tons importadas da China em tempos antigos.³⁶⁵(Ibidem)

³⁶⁴ “The Japanese names for the twelve chromatic tones are shown in Figure 9, starting with the note D, as this is the basic pitch of the Japanese tonal system.” (MALM, 1893, Locais do Kindle 1433-1454). [Os nomes japoneses para os doze tons cromáticos são mostrados na Figura 9, começando com a nota D, já que este é o tom básico do sistema tonal japonês.]

³⁶⁵ Five-tone and seven-tone scales are very common throughout the world and in all ages. Both vary to a great extent according to the arrangements of the intervals. Modern European music is characterized by the diatonic scales, major and minor, while Japanese music is characterized by five-tone scales with an without

Para Malm, a origem das escalas musicais japonesas é derivada das práticas musicais dos cantos budistas, ou *shōmyō*, das quais o musicólogo defende as escalas *Ryo* e *Ritsu* como as primeiras escalas japonesas. Malm (1983, p. 65-66) explica que assim como o Budismo se originou na Índia, as raízes do *shōmyō* se encontram no canto dos antigos hinos hindus védicos, especulando que “talvez os monges japoneses tenham conhecido professores indianos desse estilo durante sua estada em Yü-shan. Dizem [também] que alguns sacerdotes indianos vieram ao Japão para ensinar”. Para o musicólogo, até existe uma base para acreditar que parte da tradição hindu foi absorvida pela música budista japonesa, no entanto, ele defende que “a teoria musical organizada e aprendida pelos japoneses é baseada em textos e professores chineses” (Ibidem), contentando que:

Esta teoria não era propriedade exclusiva da igreja [budista], pois a música da corte também se originou de modelos chineses. Lá [no *gagaku*], a teoria foi mantida razoavelmente intacta, enquanto os monges budistas, talvez porque tivessem mais tempo e inclinação para comentários, estenderam algumas das ideias básicas. No entanto, para os nossos propósitos, pode-se dizer que a teoria musical do *shomyo* e a da música da corte (*gagaku*) são basicamente as mesmas e que têm uma origem comum na teoria da música chinesa.³⁶⁶ (Ibidem)

Dessa forma, Malm acredita que por origens históricas, escalas *ryo* e *ritsu* foram as primeiras a serem oficialmente adotadas na prática musical Japonesa, sendo seu uso sempre semitones, except the scales of *Gagaku* (*Ryosen* and *Rissen*) which are based on seven-tone scales imported from China in ancient times.

³⁶⁶ Buddhism began in India, and the art of shomyo is also said to have originated in the singing of the ancient Hindu Vedic hymns. Perhaps the Japanese monks met Indian teachers of this style during their stay at Yü-shan. It is said that some Indian priests actually came to Japan to teach. In any event, there is some basis for believing that part of this Hindu tradition was also absorbed into the music of the Japanese Buddhist church. However, the organized theory of music as learned by the Japanese is based on Chinese texts and Chinese teachers. This theory was not the exclusive property of the church, for the music of the court also originated from Chinese models. There, the theory was kept fairly intact, while the Buddhist monks, perhaps because they had more time and inclination for commentaries, extended some of the basic ideas. However, for our purposes one can say that the music theory of shomyo and that of court music (*gagaku*) are basically the same and that they have a common origin in Chinese music theory. (MALM, 1983, Locais do Kindle 936-945)

relacionadas a uma música mais antiga. Em relação a sua configuração intervalar das escalas *ryo* e *ritsu*, o musicólogo define que cada uma tem cinco notas básicas chamadas *kyu - sho, kaku - chi - u* (MALM, 1983, p. 66), e se organizam da seguinte forma:

Exemplo musical 23 - Escalas Ryô e Ritsu

The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'Ryo', shows a sequence of notes: Kyu (C4), Sho (D4), Kaku (E4, marked Hen-Chi), Chi (F4), and U (G4, marked Hen-Kyu). The bottom staff, labeled 'Ritsu', shows a sequence of notes: Kyu (C4), Sho (D4, marked Ei-Sho), Kaku (E4), Chi (F4), and U (G4, marked Ei-U). Both staves are in 4/4 time and use a treble clef.

Fonte: MALM (1982)

Sobre essas escalas, o Malm ainda comenta que além dos cinco tons, existem em cada escala dois tons auxiliares de prefixo *han* e *ei*, que funcionam como sustenido e bemol e são usados principalmente para modulação entre as escalas. Além disso, Malm (1983, p. 67) ressalta que “a diferença essencial entre as escalas *ryo* e *ritsu* é a colocação da nota ‘*kaku*’. É metade da metade da escala *ryo*. Isso é um pouco análogo à situação na música ocidental em que a diferença importante entre as escalas maior e menor é a relação intervalar da terceira nota.”³⁶⁷

Em relação o sistema de escalas usadas no *gagaku*, toda a teoria musical budista mencionada pelos autores está presente, mas com algumas particularidades próprias do estilo. Um diferencial é o uso de seis escalas pentatônicas derivadas do modo *Ryo* e *Ritsu*, além do uso de duas escalas septatônicas (*Ryosen* e *Rissen*) das quais Kishibe mencionou anteriormente. Além disso, o estilo musical desenvolve uma própria ideia de divisão de “tonalidades”, da qual nenhum outro estilo tradicional utiliza. Nesse sentido, Kishibe (1982, p.

³⁶⁷ The essential difference between the *ryo* and *ritsu* scales is the placement of the *kaku* note. It is one-half step lower in the *ryo* scale. This is somewhat analogous to the situation in Western music in which the important difference between major and minor is the lowered third note in minor. (Malm, Locais do Kindle 954-991)

19) ressalta que “a ideia de tom fundamental e absoluto é estranha à prática musical, exceto no caso do *gagaku*”³⁶⁸.

No entanto, apesar de as teorias musicais do *gagaku* conterem a maioria das ideias chinesas clássicas, elas se distanciam em relação a como são feitas as divisões de tonalidade. Enquanto a música chinesa partilha com o ocidente ideias semelhantes sobre transposição de escalas e modos, na prática do *gagaku* as escalas *Ryo* e *Ritsu* mencionadas poderiam ser construídas em apenas três alturas cada³⁶⁹ (MALM, 1983, p. 67). Dessa forma, como podemos ver na imagem abaixo, as escalas do tipo *Ryo* podem ser iniciadas somente na nota D (*ichikotsu*), G (*sôjô*) e E (*taishiki*) e *Ritsu* em E (*hyôjô*), A (*ôshiki*) e B (*banshiki*):

³⁶⁸ the idea of key and of absolute pitch is foreign to the actual musical practice, except in the case of the Gagaku.

³⁶⁹ In Western music one can take a given scale structure (for example, a major scale) and start it on any one of the twelve notes. In this way C major, E flat major, F sharp major, etc. are constructed. In Chinese music theory such a process is also possible, but one standard Japanese theory (unfortunately there is more than one due to sectarianism) allows only five notes out of the twelve to be used for scale construction. Ryo-type scales can be started only on the note D or G, ritsu scales should begin on E and B, and the mixed scale should start only on A. (MALM, 1983, Locais do Kindle 936-945)

Exemplo musical 24 - As seis escalas pentatônicas do gagaku

The image displays six musical staves, each representing a different pentatonic scale from the gagaku tradition. The scales are grouped into two categories: Ryo and Ritsu. The Ryo group includes Ichikotsushō, Sōjō, and Tachikichō. The Ritsu group includes Hyōjō, Ōshikichō, and Benshikichō. Each staff is written in a 4/4 time signature and uses a treble clef. The notes are represented by whole notes, with some notes marked with a sharp sign (#) to indicate their pitch. The scales are presented as ascending sequences of notes, with the final note of each scale enclosed in a circle and a horizontal line above it, indicating the final note of the scale.

Fonte: KISHIBE (1982)

Como pode ser visto na imagem, os seis modos são divididos em três modos *Ritsu* e três modos *Ryo*, sendo que os dois modos iniciados em “E” possuem nomes distintos para que não se confundam (MALM, 1983, p. 101-102). Em relação a função desses seis modo, Malm explica que:

A função básica desses seis modos no *gagaku* é fornecer meios de transposição de composições ou de tocar peças em diferentes níveis de notas. Na música ocidental, quando descobrimos que não podemos cantar uma música em um determinado tom, começamos com uma nota diferente e cantamos exatamente a mesma melodia naquele novo nível. Esse é o conceito ocidental usual de transposição, mas o significado do termo em *gagaku* é diferente. Quando uma melodia *gagaku* é reescrita em um nível diferente, a própria melodia é alterada. A teoria de *gagaku* chama essas partes de *watarimono*, ou peças que "atravessaram". Assim, quando uma peça é tocada em um novo modo, ela se torna, na verdade, uma nova composição, uma paráfrase de sua melodia pai. Uma peça nunca é movida de um modo *Ritsu*

para um modo *Ryo*, mas apenas dentro dos três modos de cada sistema. Peças originalmente no *taishikicho* (o modo *Ryo* em "E") nunca são transpostas. A explicação para todas essas restrições é que os instrumentos de gagaku não podem tocar facilmente os tons cromáticos necessários para fazer quaisquer outras transposições.³⁷⁰

Além das escalas *Ryo* e *Ritsu*, Kishibe (1982, p. 19) ressalta que existem mais duas escalas pentatônicas predominantes no repertório tradicional da música japonesa. A primeira é a escala *in*, que se tornou dominante na música *koto* e *shamisen*. A segunda é a escala *yô*, que aparece frequentemente nas canções folclóricas. O autor acrescenta ainda que as duas escalas apresentam características diferenças em relação as posições ascendentes e descendentes. Por fim, Kishibe comenta que essas duas escalas podem apresentar variações nas práticas atuais, mas que de forma geral, podemos defini-las da seguinte forma:

Exemplo musical 25 - Escalas In e Yô

The image displays two musical staves. The first staff, labeled 'Escala In', shows an ascending sequence of notes (C, D, E, F, G) and a descending sequence (G, F, E, D, C). The second staff, labeled 'Escala Yô', shows an ascending sequence (C, D#, E, F, G) and a descending sequence (G, F, E, D#, C). Both staves are in 4/4 time and use a treble clef.

Fonte: KISHIBE (1982)

³⁷⁰ The basic function of these six modes in gagaku is to provide means of transposing compositions, or of playing pieces at different pitch levels. In Western music, when we find that we cannot sing a tune at a certain pitch, we start on a different note and sing exactly the same tune at that new level. This is the usual Western concept of transposition, but the meaning of the term in gagaku is different. When a gagaku melody is rewritten at a different pitch level, the melody itself is changed. Gagaku theory calls these pieces *watarimono*, pieces that have "crossed over." Thus, when a piece is played in a new mode it becomes actually a new composition, a paraphrase of its parent melody. A piece is never moved from a *ritsu* mode to a *ryo* mode but only within the three modes of each system. Pieces originally in the *taishikicho* (the *ryo* E mode) are never transposed. The explanation for all these restrictions is that the instruments of gagaku cannot easily play the necessary chromatic tones to make any further transpositions. (Locais do Kindle 1433-1454)

Já em tempos modernos, vários musicólogos estiveram envolvidos na (re)classificação dos modos e escalas. Dentre eles, temos a figura de Fumio Koizumi que revolucionou a forma de se pensar as escalas musicais clássicas, criando uma teoria capaz de interagir melhor com o novo cenário musical do Japão. Sobre esse cenário e a moderna divisão e nomenclatura proposta por Koizumi, Tokita e Hughes (2007, p. 19) explicam que:

A estrutura escalar e a prática modal (Tokita 1996a³⁷¹; Hughes 2001d: 818) variam de gênero para gênero, mas houve várias tentativas dos teóricos modernos de generalizar toda a música japonesa. A maioria dos estudiosos agora segue o modelo elaborado por Koizumi (1958; 1977)³⁷², que por sua vez recorreu aos trabalhos de Uehara Rokushirô (1895)³⁷³ e do alemão Robert Lachmann (1929)³⁷⁴. Por esse modelo, a dinâmica da função tonal em quase todos os japoneses Os modos podem ser entendidos de maneira útil em termos de 'tetracordes' de três notas, das quais temos: um par de notas em intervalo de quarta justa, e um outro intervalo intermediário e variável, que funciona como auxiliar. Tais notas do tetracorde podem ser ligadas conjuntamente de várias maneiras para formar unidades escalares maiores ou menores.³⁷⁵

371 TOKITA (1996a), 'Mode and Scale, Modulation and Tuning in Japanese Shamisen Music: The Case of Kiyomoto Narrative', *Ethnomusicology* 40, 1-33.

372 KOIZUMI. Research on Japanese traditional music (*Nippon dentô ongaku no kenkyû*). Ongaku no tomo-sha, 1958. The sounds of Japan: Japanese music as part of the world (*Nihon no oto: Sekai no naka no nihon ongaku*). Seido-sha, 1977. [Reprint: Heibon-sha, 1994.]

373 Study of tonality in Japanese popular music (*Zokugaku senritsukô / 俗樂旋律考*)

374 Musik des Orients

375 Scalar structure and modal practice (Tokita 1996a; Hughes 2001d: 818) vary from genre to genre, but there have been several attempts by modern theorists to generalize across all of Japanese music. Most scholars now follow the model devised by Koizumi (1958; 1977), who in turn drew on the work of Uehara Rokushirô published in 1895 and of the German Robert Lachmann of 1929. By this model, the dynamics of tonal function in nearly all Japanese modes can be usefully understood in terms of three-note 'tetrachords': a pair of pitches a perfect fourth apart, framing one intermediate, variable infixed pitch which serves as an auxiliary. Such tetrachords can be linked conjunctly in various ways to form larger scalar units.

Nesse sentido, na imagem abaixo podemos compreender a formação das escalas pelos tetracordes constituídos pelos intervalos de quartas justas mencionados por Hughes e Tokita. Com base nessa teoria dos tetracordes, Koizumi propõe quatro escalas diferentes, conhecidas como *Min-yô*, *Miyako-bushi*, *Ritsu* e *Ryû-Kyû*.

Exemplo musical 26 - Tetracordes e escalas de Koizumi

Min-yo (民謡) **Miyako-bushi (都節)**

Ritsu (律) **Ryu-kyu (琉球)**

Min-yo Scale (民謡音階) **Miyako-bushi Scale (都節音階)**

Ritsu Scale (律音階) **Ryu-kyu Scale (琉球音階)**

Fonte: Imagen de (<https://japanhistorymusic.weebly.com/japanese-music-theory.html>)

Como vimos na imagem, partindo do intervalo de quartas justas, definimos um intervalo central que dará a característica da escala. Em seguida essa unidade formada é transposta uma segunda maior de distância da última nota da unidade, formando assim uma escala de 5 tons. Nota-se que o autor da imagem escolheu a *tônica* em A, mas que segundo

Koizumi tais escalas podem ser geradas em qualquer outro tom, desde que siga as configurações intervalar de cada modo. Vale ressaltar ainda, que “por muitos estudiosos as escalas *Miyako-bushi* e *Min'yô* de Koizumi também são chamadas de *In* e *Yô* respectivamente, seguindo a terminologia de Uehara.”³⁷⁶ (TOKITA; HUGHES, 2007, p. 20). Nesse sentido, as escalas referidas por Kishibe como *In* e *Yô* são equivalentes a terminologia de Uehara. Além disso, sobre o modelo de Koizumi, Tokita e Hughes (2007, p. 20) comentam:

Cada um desses modos pentatônicos tem um nome evocativo de seus principais contextos musicais. O que é impressionante, no entanto, é que todos compartilham a mesma natureza tetracordal subjacente. Embora não seja exclusivo do Japão, esse recurso é claramente característico da música japonesa e a distingue, por exemplo, do modo pentatônico chinês mais típico.³⁷⁷

Além dessas escalas propostas pelo modelo de Koizumi, há ainda uma outra escala muito usada nos tempos modernos, conhecida como *Yonanuki* no século XX. Segundo o Miki (2008, Locais do Kindle 593-608), essa escala era conhecida como “*ro* e pertencia aos modos importados com *gagaku*, apesar de não ser mais usada neste gênero. Assim, o modo foi recriado durante o período Meiji (1868-1912) como a escala *Yonanuki*, e é agora a escala japonesa representativa através do seu uso no popular gênero *enka*.”³⁷⁸ . Vale ressaltar, que devido a sua estrutura intervalar essa escala chamada de *ro* por Miki, pode ser vista como equivalente a escala *ryo* descrita por com Malm. Além disso, se observado o discurso de Miki e cruzar com as informações de Malm, faz sentido interpretar que ambos estão falando da mesma escala musical. Por fim, Tokita e Hughes (2007, p. 20) descrevem um pouco mais sobre a escala *Yonanuki*:

³⁷⁶ Koizumi’s *miyako-bushi* and *min’yô* scales/modes are also called *in* and *yô* respectively by many scholars, following Uehara’s terminology.

³⁷⁷ Each of these pentatonic modes has a name evocative of its main musical contexts. What is striking, though, is that all of them share the same underlying tetrachordal nature. Although not unique to Japan, this feature is clearly characteristic of Japanese music and distinguishes it, for example, from the most typical Chinese pentatonic mode.

³⁷⁸ the *ro* scale, belongs to the scales and modes imported with *gagaku* but is, however, no longer used in this genre. It was “recreated” during the Meiji period (1868–1912) as the *yonanuki* scale and is now the representative Japanese scale through its use in the popular genre of *enka*.

O modelo de Koizumi é responsável pelos gêneros mais tradicionais. Mas o século XX gerou vários gêneros híbridos *japano-ocidentais*, como *enka* e as 'novas canções folclóricas', que visam preservar sua identidade japonesa por meio do pentatonismo enquanto tratam simultaneamente os núcleos tonais, sendo tratado como um 'tônicas' ao estilo ocidental para facilitar a harmonia dos acordes. Assim, surgiram dois novos modos, que os estudiosos japoneses denominaram de *yonanuki chô-onkai* ou 'pentatônico maior' - intervalos relativos: *c d e g a* - e *yonanuki tan'onkai* ou 'pentatônico menor' - *c d eb g ab*. Eles diferem dos modos tradicionais apenas na função tonal (tendo “c” como tônico), mas não em sua estrutura intervalar geral.³⁷⁹

Em relação a sua estrutura, vale mencionar que a musicóloga Carolina Stevens explica que na escala *Yonanuki*, o *Yo* significa quatro, *Na* corresponde ao número sete e *Nuki* é um sinônimo para omissão. Assim sendo ela destaca que de acordo com Okada, a escala “*Yonanuki* maior contém o ‘sentimento livre e brilhante da música folclórica japonesa’ (Minyô) enquanto o *Yonanuki* menor ‘pode, portanto, ser um dos tradicionais sentimento associado ao tetracorde tradicional correspondente’ ”³⁸⁰ (OKADA, 1991, p. 286 *apud* STEVENS, 2008, p. 18-19³⁸¹). Dessa forma, como foi explicado pelos musicólogos, podemos ilustrar essa escala com no exemplo musical a seguir:

³⁷⁹ Koizumi’s model accounts for most traditional genres. But the twentieth century spawned various hybrid Japano-Western genres such as *enka* and ‘new folk songs’, which aim to preserve their Japanese identity through pentatonicism while simultaneously treating one of the nuclear tones as a Western-style ‘tonic’ to facilitate chordal harmony. Thus, two new modes arose, which Japanese scholars have named the *yonanuki chô-onkai* or ‘pentatonic major’ – relative pitches: *c d e g a* – and *yonanuki tan'onkai* or ‘pentatonic minor’ – *c d eb g ab*. These differ from traditional modes only in tonal function (with *c* as tonic), not in overall intervallic structure.

³⁸⁰ [...] major scale contains the “bright, free feeling of the Japanese folk song” (Minyô) while the minor *Yonanuki* “may therefore being some of the traditional sentiment associated with the corresponding traditional tetrachord”

³⁸¹ OKADA, M. (1991). Musical Characteristics of *Enka*. *Popular music*, 10(3):283-303. (p. 286)

Exemplo musical 27 - Escalas Yonanuki maior e menor

The image shows two musical staves in 4/4 time. The first staff is labeled 'Yonanuki chō-onkai' and shows a scale starting on G4, moving up stepwise to D5, with a final G5 marked with a circled 'O'. The second staff is labeled 'Yonanuki tan'onkai' and shows a scale starting on G4, moving up stepwise to D5, with a final G5 marked with a circled 'O'. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, G5.

Fonte: Do autor (2019)

No entanto, Stevens (2008, p. 18) ressalta que uma das características mais interessantes sobre as escalas japonesas está na sua divisão social de acordo com os gêneros musical. A musicóloga destaca que o ponto fundamental das escolas japonesas “não é sua construção (como escalas pentatônicas menores existem em outras culturas musicais), mas suas interpretações estéticas e psicológicas.”³⁸². Para a musicóloga, a conexão “auditiva com a emoção é importante para a música japonesa”, e que “suas escalas são frequentemente atribuídas a qualidades psicológicas. Mesmo os termos para as duas escalas básicas têm fortes conotações emotivas: o *In* (traduzido como escuro, ou sombrio e o *Yo* (positivo, ou claro)”³⁸³(Ibidem). Além disso, Stevens realizou uma revisão bibliográfica sobre o assunto e trago aqui suas palavras para ilustrar sua reflexão sobre o assunto:

Diferentes configurações intervalares das escalas *In* e *Yô* podem criam novas estruturas, cada uma com sua própria etiqueta psicológica. A escala *Minyô* (referente a música folclórica); a escala *Miyako* ou *Miyakobuchi* (referente à área de Kyoto); a escala *Ritsu* (associado à música da corte de origem chinesa); e a escala *Ryukyu*, a última encontrada na cadeia de ilhas mais ao sudoeste do Japão (MALM, 1996, p. 223 apud STEVENS, 2008, p. 18)³⁸⁴. Se qualidades emocionais "escuras" ou "brilhantes" são projetadas nas

³⁸² The most interesting feature of these modes is not their construction (as pentatonic minor scales exist in other musical cultures) but their aesthetic and psychological interpretations

³⁸³ This aural connection to emotion is also important in the Japanese case, as their scales are frequently attributed with psychological qualities. Even the terms for the two basic scales have strong emotive connotations: the *In* (translated as dark, or shadowy) and *Yô* (positive, or light).

³⁸⁴ MALM, W.P. (1996) *Music Culture of the Pacific, the Near East and Asia*, Third Edition, Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall. (p. 223)

escalas *In* e *Yô*. A suas variantes também compartilham dessas qualidades. *Miyako-bushi* refere-se a canções da cidade (*miyako* significa "capital") e está no modo *In*, em oposição a *Min'yô* [que está no modo *Yo*], transmite o "ingênuo e saudável" (*genki*) (KOIZUMI, 1977, p. 76-77 apud STEVENS, 2008, p. 18)³⁸⁵. As músicas de Miyako invocam "a música dos recintos e teatros desde o século XVII" (MALM, 1996, p. 223 apud STEVENS, 2008, p. 18-19). Embora essa música fosse frequentemente criticada por uma moral baixa, ao mesmo tempo também era considerada mais sofisticada do que as músicas "ingênuas" do campo.³⁸⁶

Essas reflexões de Stevens nos aproximam de como podemos compreender o *hōgaku* de uma forma mais contextualizada. Nesse sentido, podemos ver que a sonoridade das escalas musicais possui relação com seu contexto histórico-social. Assim, cada escala musical transmite uma atmosfera emocional relacionada ao contexto social. Dessa forma, para se desenvolver um entendimento abrangente sobre a música japonesa, não basta apenas compreender as estruturas intervalar das escalas japonesas, temos que assimilar também sua função social.

B) Construção melódica e harmônica

Neste tópico será explicado como se aplica na prática o sistema tônico visto até aqui. Kishibe (1982, p. 24) explica que de maneira geral, a melodia se torna uma regra para a música tradicional, com exceção do *gagaku* e do teatro *nô*. Dessa forma, podemos dizer que a

³⁸⁵ KOIZUMI, F. (1977) Musical Scales in the Japanese Music. In F. Koizumi, Y Tokumaru, and O. Yamaguchi(eds) Asian Music in an Asian Perspective, Tokyo: Heibonsha, 73-79. (p. 76-77)

³⁸⁶ Different figurations of *In* and *Yô* scales creates new structures, each with its own psychological tag. The *Min'yô* ("folk") scale; the *Miyako* or *Miyako-bushi* (referring to the Kyoto area) scale; the *Ritsu* (associated with music of Chinese court) scale; and the *Ryūkyū* scale, the last found in Japan's most southwestern island chain (MALM, 1996, p. 223 apud STEVENS, 2008, p. 18) Whether "dark" or "bright," further emotional qualities are projected on these *In* and *Yô* variants. The refers *Miyako-bushi* to songs from the city (*miyako* means "capital") and is in the *In* mode as opposed to *Min'yô* which is "naïve and healthy" (*genki*) (KOIZUMI, 1977, p. 76-77 apud STEVENS, 2008, p. 18). *Miyako* songs invoke "the music of the pleasure quarters and theatres since 17th century" (MALM, 1996, p. 223 apud STEVENS, 2008, p. 18-19). Though this music was often criticized for low morals, at the same time it was also considered more sophisticated than the "naïve" tunes from countryside.

base para a composição está na construção melódica, sendo caracterizada por grande uso de movimentos em graus conjuntos ou saltos de terças e quarta (dentro da pentatônica), longas sustentações de notas e por ter *legato* como articulação dominante, sendo o *staccato* raramente usado na melodia. O autor ressalta ainda que outra característica está na tendência de a música ser monofônica, pois em toda música vocal “o instrumento que a acompanha toca praticamente a mesma melodia vocal.”³⁸⁷

Em relação à música vocal, esta se divide em dois tipos principais, sendo a primeira chamada de *Uta-mono*, conhecida como estilo de canto e caracterizada por uma “melodia melismática”, ou seja, por conter mais de um tom em uma mesma sílaba. A segunda, *Katari-mono*, conhecida como narrativo, caracterizada por uma “melodia silábica, em que um tom é geralmente atribuído a cada sílaba, enfatizando assim o significado literal do texto”³⁸⁸ (KISHIBE,1982, p. 24).

Uma última característica está na criação de padrões melódicos que se repetem ao longo da música. Para música vocal, o uso de frases de 5 ou 7 sílabas são comuns, sendo a “técnica do canto é importante na diferenciação da expressão do mesmo padrão, de acordo com o significado e clima do texto”³⁸⁹ (KISHIBE,1982, p. 25). Na música instrumental, padrões melódicos também são comuns. Nas introduções e conclusões das músicas, “são encontrados padrões específicos para cada instrumento e gênero”. Além disso, “cada padrão melódico na parte vocal tem seu próprio padrão melódico reproduzido no instrumento que o acompanhamento.”³⁹⁰ (Ibidem)

387 [...] even on the instrument which accompanies singing such a gentle type of melody is dominant, because all vocal music in japan is monophonic and the accompanying instrument plays practically the same melody of vocal one.

388 Besides the melismatic melody in which a few or more tones are given to a syllable, syllabic melody, in which one tone is generally allocated to each syllable, thus emphasizing the literal meaning of the text, often occurs

389 [...]the singing technique is important in differentiating the expression of the same pattern according to the meaning and mosso of the text.

390 For opening and closing, specific patterns for each instrument and genre are found. Each melodic pattern in the vocal part has its own melodic pattern played on the accompanying instrument.

Quanto a construção harmônica, Kishibe (1982, p. 25-26) introduz o conceito de Multifonia³⁹¹ (*multiphony*), o que é compreendido como o fenômeno de dois ou mais tons simultâneos, ou seja, um termo que abrange a ideia que temos por harmonia, heterofonia, polifonia, entre outros. O autor explica que com exceção do *gagaku*, a música japonesa geralmente tem um caráter monofônico. No entanto, alguns tipos de multifonia podem ser encontrados em alguns gêneros do *hōgaku*.

A heterofonia³⁹² por exemplo, é a mais comum ser encontrada no *gagaku*, sendo uma mesma melodia executada por diversos instrumentos melódicos. Já a polifonia, pode ser encontrada na em raros momentos da música para *koto* e *shamisen*, sendo elas mais comum em momentos de duetos, mas com um caráter bem mais simples, em comparação a polifonia ocidental. Além disso, há um fenômeno próprio do *Min'yō*, na qual o instrumento que acompanha a melodia vocal, executa a mesma melodia com a metade ou um quarto de pulso de diferença.

Quanto a harmonia, esta também pode ser encontrada na música tradicional japonesa. No entanto, ela se desenvolve de uma forma muito particular. No *gagaku* por exemplo, enquanto temos a melodia principal tocada pelas flautas *ryūteki* e *hichiriki*, uma espécie de órgão de boca chamada de *shō* executa os acordes formados por intervalos de quartas e segundas, sendo as notas graves de cada acorde correspondente aos tons principais da melodia. O *biwa* e o *koto*, executam acordes dedilhados, arpejando figuras específicas, as quais as notas superiores de cada acordes também encontram os tons principais da melodia. “Este tipo de estrutura harmônica do conjunto *gagaku* dificilmente pode ser paralelo a qualquer outra forma de música”³⁹³ (KISHIBE, 1982, p. 26), se caracterizando como uma harmonia típica de um estilo antigo.

Um último tipo de multifonia destacado por Kishibe (1982, p. 27), recebe o nome de caosfonia (*Chaophony*), termo criado pelo autor para descrever um fenômeno próprio do *Gagaku*. Existe uma música específica para os momentos de entrada e saída dos dançarinos, denominada *Chōshi*, a qual Kishibe (*Ibidem*) explica:

³⁹¹ O conceito de multifonia corresponde ao termo Ta-on-sei (), usado para descrever o mesmo fenômeno pelos etnomusicólogos japoneses atuais.

³⁹² aquele em que uma voz executa a melodia principal e a outra voz segue a mesma melodia em movimento paralelo e simultâneo

³⁹³ This type of harmonic structure of the Gagaku ensemble can scarcely be paralleled in any other form of music

“O primeiro tocador de *shô* executa uma melodia que é seguida pelo segundo, o segundo pelo terceiro e assim por diante. Isso não está no estilo estrito de um cânone, mas baseado em uma discrepância elástica. Enquanto este conjunto de *shô* está em andamento, os oboés [*hichiriki*], que estão tocados no mesmo estilo, se juntam ao *shô*. As flautas [*ryûteki*] entram da mesma maneira.”³⁹⁴

Kishibe ressalta ainda, que nesse processo “todo o conjunto produz uma espécie de caos. Sendo difícil para classificar este som "caótico" como harmonia, polifonia ou heterofonia”³⁹⁵ (*Ibidem*). Assim, temos um fenômeno único da música japonesa, que ocorre especialmente no gênero *gagaku*. Dessa forma, encerramos alguns dos aspectos mais comuns as construções melódicas e harmônicas da música tradicional japonesa.

C) Ritmo e métrica

Neste presente tópico, iremos explicar alguns aspectos da organização rítmica da música tradicional japonesa. Para Kishibe (1982, p. 21) podemos compreender o ritmo na música japonesa partindo dos pontos de vista do pulso e métrica, do andamento, agógica e tempo, do uso de padrões rítmicos e da polirritmia³⁹⁶.

Em relação ao uso do pulso e da métrica, um dos primeiros pontos importantes a compreender é a diferença entre pulso regulares e pulso irregulares. A maior parte das músicas Japonesa, possuem pulso e métrica regulares. No entanto, nos repertórios dos gêneros referentes ao *shakuhachi*, a música do teatro *Nô* e em parte do repertório de *minyô*, temos uma música de pulso e métrica livre, ou sem pulso e sem métrica. Por outro lado, dentro dos gêneros *minyô*, podemos encontrar canções que possuem pulso regular, mas sem métrica definida. Nesse sentido Kishibe nos traz a seguinte classificação:

³⁹⁴ The first Shô player performs a melody which is followed by the second, the second by the third, and so on. This is not in the strict style of a canon but based on an elastic discrepancy. While this Shô ensemble is going on, the oboes, which are played in the same style, join the sho. the flutes enter in the same way.

³⁹⁵ The whole ensemble produces a kind of chaos. No one can classify this chaotic sound as either harmony, polyphony or heterophony

³⁹⁶ beat, meter, length, strength, tempo, rhythmic patterns and polyrhythm

Quadro 7: Classificação rítmica por gêneros musicais de Kishibe

Sem pulso e sem métrica	<i>Shakuhachi</i> , <i>Nô</i> e parte do repertório de <i>Minyô</i>
Sem pulso e com métrica	<i>Shômyô</i>
Com pulso e sem métrica	Parte do repertório de <i>Minyô</i>
Com pulso e métrica	A maior parte das músicas Japonesa

Fonte: Kishibe (1982, p. 21)

Um outro ponto levantado por Kishibe (1982, p. 22), é que de forma geral, a “métrica comum no Japão é binária, sendo 2 pulsos para a música de *koto* e de *shamisen*, 4 pulsos para *gagaku*³⁹⁷, 8 pulsos para o *nô*. A métrica ternária também ocorre, mas raramente no *shômyô*, na música de *biwa*, e em canções infantis e folclóricas”³⁹⁸. Em complemento, o musicólogo explica que a “flexibilidade na duração de cada pulso regular, bem como a regularidade estrita de cada pulso, é comum a todos os gêneros. [Sendo que] essa flexibilidade afeta significativamente o tempo [ou andamento da música]”³⁹⁹ (Ibidem). Para exemplificar,

³⁹⁷ Sobre os ritmos no Gagaku, Malm (1983, p. 102) explica: The rhythmic theory of gagaku allows for three basic rhythmic structures; units of eight, four, or two beats. The eight-beat structure (nobe-byoshi) is used primarily for slow pieces, the four-beat unit (haya-byoshi) for medium tempo, and the two beats (ose-byoshi) for faster pieces. If a composition mixes unit of two and four it is called tada-byoshi. When a fast tada-byoshi piece is used for dance it is sometimes changed into alternate measures of two and three beats. This beat is called yatara-byoshi.

³⁹⁸ The common meter in Japan is binary; 2 beats for Koto and Shamisen música, 4 beats for Gagaku, 8 beats for No. as a rule. Triple meter also occurs, (but rarely), in Shômyô, Biwa music, children's songs and folk songs

³⁹⁹ The flexibility in the length of each of regular beat, as well the strict regularity of each beat, is common to all genres. The flexibility affects the tempo to a great extent. (Locais do Kindle 1454-1459)

Kishibe cita um “padrão de diminuição gradual do tempo no pulso, chamado *nagashi*”⁴⁰⁰, o qual indica ao executante que se toque gradativamente mais rápido.

Em relação ao tempo ou andamento no *hōgaku*, Kishibe (1982, p. 23) explica que a depender do gênero, este pode ser considerado como absoluto ou relativo. Segundo o musicólogo, quando a se trata de tempo absoluto, o andamento mais lento (semínima = 20) pertence a uma peça chamada *Jo-no-mai*, enquanto o andamento mais rápido (semínima = 210) se encontra na peça chamada *Kyu-no-mai*, ambos referentes ao repertório do teatro *Nō*.

No entanto, o “uso refinado do tempo relativo, bem como o ritmo livre mencionado anteriormente, são as características representativas da música japonesa”⁴⁰¹ (KISHIBE, 1982, p. 23). Nesse quesito, Kishibe exemplifica com uma peça para *koto* chamada de *Uya-no-tsuki*, da qual pode ser dividido em pelo menos 28 seções, incluindo 6 interlúdios. Na música, o tempo muda delicadamente de seção para seção, indo de (semínima) 60 a (semínima)140. O musicólogo explica que a mudança de tempo para cada seção expressa o contexto do texto e a textura musical.

Um outro exemplo está no repertório do *gagaku*, o qual é comum encontrar o “aumento gradual do tempo que se estende ao longo de uma peça musical”⁴⁰² (Ibidem). Sobre o fenômeno, Kishibe (1982, p. 23) acrescenta que “enquanto o aumento do ritmo é principalmente um fenômeno natural na música, assim como o de altura, na arte musical japonesa, é uma prática bem controlada”⁴⁰³, da qual ressalta que dificilmente um ocidental poderia imaginar o tamanho controle que se tem de uma flexibilidade tão delicada do tempo.

Em relação ao uso de padrões rítmicos, como mencionado no tópico anterior, é comum o uso de padrões melódicos que se repetem ao longo de uma composição. O mesmo ocorre quando falamos dos padrões rítmicos, mas este não se limita apenas a esse tipo de uso. Segundo Kishibe (1982, p. 23), “padrões rítmicos para conjuntos de percussão são mais

400 A pattern of gradually decreasing length of beat for drumming, named Nagashi, which can be indicated as gradually faster and cannot be correctly transcribed in staff notation, is also an example of such a flexibility of length.

401 The refined usage of the relative tempo, as well as the previously mentioned free rhythm, is the representative characteristics of japaneses music

402 very gradual increase of tempo extending over a time

403 While the increase of tempo is primarily a natural phenomenon in music, as well as that of pitch, in japanese art music, it is a well-controlled practice.

complexos, especialmente em *gagaku* e *nô*”⁴⁰⁴, os quais o musicólogo explica que existem uma série de padrões básico ensinados aos percussionistas. No teatro *nô*, por exemplo, “cada um dos três tambores tem padrões maioritariamente de 8 pulsos – cerca de 170 para *ko-tsuzumi*, 200 para *ô-tsuzumi* e 200 para o *Taiko*”⁴⁰⁵ (*Ibidem*). Kishibe explica que uma composição musical é feita a partir da combinação dos padrões existente da parte de cada tambor, sendo esta “composta pela organização de padrões escolhidos de acordo com algumas regras e a combinação dos padrões simultâneos”⁴⁰⁶ (*Ibidem*).

Por fim temos o critério da polirritmia, a qual podemos dizer que não é comum a música tradicional japonesa. No entanto, Kishibe (1982, p. 24) menciona um único caso que ocorre algo como a polirritmia, que está nos momentos de ritmos livres simultâneos entre os instrumentos no repertório do teatro *Nô*. Sobre esses momentos, musicólogo explica que “a flauta está sempre em ritmo livre quando tocada junto ao canto. Os tambores *kotsuzumi* e *ô-tsuzumi*, que normalmente são tocados em ritmo regulares, passam a acompanhar o canto em ritmo livre.”⁴⁰⁷

D) Forma musical

Em relação a organização formal da música tradicional japonesa, temos assim como na música ocidental, aspectos fundamentais responsáveis pela criação de diversas formas, como repetição, imitação, mudança, contraste e sequência. Kishibe (1982, p. 29) comenta que a “ideia de sequência é mais dominante que a de simetria”, sendo que a “forma musical é frequentemente ditada pelos outros gêneros da literatura, teatro, teatro e dança, com os quais está associada.”⁴⁰⁸. Dessa forma, o autor destaca quatro formas principais usadas no *hōgaku*, sendo elas conhecidas como (1) *Jō-Ha-Kyū*, (2) *Ki-Shō-Ten-Ketsu*, (3) *Dan* e a (4) forma *nô*.

⁴⁰⁴ rhythmic patterns for percussion ensembles are more complex, especially in Gagaku and Nô

⁴⁰⁵ in Nô, each of the three drums has patterns mostly of 8 beats - about 170 for ko-tsuzumi, 200 for o-tsuzumi and 200 for the taiko

⁴⁰⁶ the part of each drum is composed by arranging patterns chosen according to some rules and the combination of the simultaneous patterns of the three drums can considered as actual composition.

⁴⁰⁷ the flute is always in free rhythm when it is played together with the singing. The kotsuzumi and Otsuzumi drums, which are normally played in measured rhythm, often accompany the singing in free rhythm

⁴⁰⁸ The idea of sequence is more dominant than that of symmetry. The musical form is often dictated by the other genres of literature, drama, theatre, and dance, with which it is associated.

A primeira e mais antiga, *Jô-Ha-Kyû*, teve sua origem no *gagaku*, sendo posteriormente base para a forma de muitas outras artes musicais e dramáticas. Segundo Malm (1983, p. 102), “*Jô* significa a introdução, *Ha* é o desmembramento ou exposição, *Kyû* é a conclusão ou o desfecho”⁴⁰⁹. Kishibe (1982, p. 29) acrescenta que respectivamente o tempo de cada trecho corresponde ao lento, moderado e rápido, e acrescenta:

A forma não é baseada na ideia de simetria A-B-A, mas na ideia de A-B-C. Grandes composições para conjuntos instrumentais e dança consiste nestes três movimentos, cada um dos quais compreende algumas seções. Frequentemente, cada seção [também] são compostas na forma *Jô-Ha-Kyû*.⁴¹⁰

Kishibe (1982, p. 30) ainda complementa, explicando que a ideia da forma *Jô-Ha-Kyû* influenciou a construção de outras estruturas, sendo base para forma do teatro *Nô*, que por sua vez, influenciou formas teatrais de períodos posteriores, como *kabuki* e *bunraku*. Além disso, encontramos ocasionalmente influências da forma na música de *koto*, de *shakuhachi* e de *biwa*. Por fim, Malm (*Ibidem*) acrescenta que a forma *Jô-Ha-Kyû* pode “ser aplicada a composições inteiras ou a frases individuais”⁴¹¹, sendo este conceito usando tanto para a divisões de grandes seções, ou nas subdivisões de pequenas seções ao longo da música.

A segunda forma vista aqui, *Ki-Shô-Ten-Ketsu*, também teve sua origem no *gagaku*, sendo a música *Etenraku* um referencial para esse tipo de forma (KISHIBE, 1982, p. 30). Semelhante a ideia de forma ternária, esta consiste na ideia de A-B-A, sendo A composto por dois grupos de 8 compassos, no qual temos os subgrupos “a” e “b” (16 ao total), e B por apenas um grupo de 8 compassos. Dentro de A, temos a subdivisão na forma *Ki-Shô-Ten-Ketsu*, sendo os “primeiros 4 compassos de “a” para mostrar (*Ki*) uma melodia, os segundos 4 compassos de “a” para desenvolver (*Shô*) a melodia, os primeiros 4 compassos de “b” são

⁴⁰⁹ Jo means the introduction, ha is the breaking apart or exposition, and kyu is the rushing to the finish or the denouement. (Locais do Kindle 1459-1485)

⁴¹⁰ The form is not based on the idea of symmetry A-B-A, but the idea of A-B-C. Big compositions for instrumental ensembles and dancing consists of these three movements, each of which comprises a few sections. Frequently each section is composed in the *Jô-Ha-Kyû* form.

⁴¹¹ the theory, as it penetrated the various fields of Japanese music, came to be applied to entire compositions or to individual phrases.

para mudar (*Ten*) a melodia, e os segundos 4 compassos de “b” é concluir (*Ketsu*) a melodia”⁴¹²(*Ibidem*).

A terceira forma, *Dan*, pode ser compreendida como pequenas seções que subdividem seções maiores. Kishibe (1982, p. 30) explica que “*Dan* significa literalmente passo, mas aqui significa seção, e acontece frequentemente em uma peça instrumental. Como mencionado acima, em *gagaku*, um movimento (*Jô*, ou *Ha*, ou *Kyû*) consiste em algumas ou mais seções”⁴¹³. Assim, para cada grande seção de uma peça musical, esta pode ter um ou mais *Dans*. Nesse sentido, o musicólogo exemplifica, comentando que pequenas peças de dança “são compostas em 1 *Dan* por peça, e 4, 5, 6 e 7 *Dans* para peças maiores”⁴¹⁴(*Ibidem*), e complementa:

A forma de cada peça pode ser dividida em dois tipos principais. O primeiro é baseado na repetição de uma melodia básica, por exemplo, 3 vezes, 2 vezes, 4 vezes e 2 vezes para o primeiro, segundo terceiro e quarto *Dan*, respectivamente. No começo de cada *Dan*, uma melodia introdutória é adicionada. O outro é baseado em variações de uma melodia básica, por exemplo, a exposição da melodia no primeiro *Dan* que é seguida por vários *Dans* consistindo em várias variações.⁴¹⁵

Por fim, Kishibe (*Ibidem*) comenta que na música *koto* “encontramos várias peças solo instrumentais que consistem em vários *Dans* diferentes”⁴¹⁶. Já na música do teatro *Nô*, que tem sua macroestrutura dividida na forma *Jô-Ha-Kyû*, podemos um *Dan* para *Jô*, três

⁴¹² The form of A is in the Ki-Shô-Ten-Ketsu form. The first 4 measures of “a” is to rise (Ki) a melody, the second 4 measures of “a” is to succeed the former, the first 4 measures of “b” is to change the melody, and the second 4 measures of “b” is to conclude the melody

⁴¹³ Dan means literally step, but means here section, and happens often in an instrumental piece. As mentioned above, in *Gagaku*, a movement (*Jô*, or *Ha*, or *Kyû*) consists of a few or more sections.

⁴¹⁴ Dance pieces are composed in 1 Dan for small piece, and 4, 5, 6 and 7 Dans for most pieces

⁴¹⁵ The form of each piece can be divided into two major kinds. The one is based on the repetition of a basic melody, for instance, 3 times, 2 times, 4 times and 2 times for the first, second, third and fourth Dan, respectively. In the beginning of each Dan an introductory melody is added. The other is based on variations of a basic melody, for instance, the exposition of the melody in the first dan which is followed by several Dans consisting of various variations.

⁴¹⁶ In the koto music we find several instrumental solo pieces consisting of several different Dans.

Dans para *Ha*, e um *Dan* para *Kyû*. Assim, temos para cada grande seção, divisões menores que variam com a natureza da música.

Para finalizar, temos a forma *nô*, que como já vimos, teve sua origem na forma *Jô-Ha-Kyû* e influenciou as formas do repertório de *shamisen*, principalmente aquelas relacionadas com o teatro *kabuki* (KISHIBE, 1982, p. 31). Nessa estrutura musical, temos uma aplicação de vários conceitos formais vistos aqui, sendo considerado uma síntese das formas musicais anteriores. Sobre o assunto, Malm (1983, p. 110) explica:

A base estética da forma *nô* é o conceito introdução-exposição-desfecho (*jo-ha-kyu*) mencionado na discussão da música *gagaku*. O *nô*, classicamente é organizado em cinco unidades principais, ou *Dan*. Estes geralmente são colocados em uma estrutura de dois atos, sendo quatro seções no primeiro ato e um no segundo. Estes *Dan* são subdivididos em unidades dramáticas ou musicais mais específicas.⁴¹⁷

Dessa forma, podemos dizer que temos na forma *nô* é um aperfeiçoamento das ideias formais utilizadas anteriormente, trazendo uma complexidade formal que foi aproveitado para a formulação de novas artes musicais e dramáticas nos períodos posteriores.

⁴¹⁷ The aesthetic basis of *nô* form is the introduction-exposition-denouement concept (*jo-ha-kyu*) mentioned in the discussion of *gagaku* music. In *nô*, it is classically organized into five main units, or *dan*. These are usually placed in a two-act framework, four sections being in the first act and one in the second. These *dan* are further subdivided into more specific dramatic or musical units.

APENDICE 4 – Análise *Cue by Cue*⁴¹⁸ do filme *A Princesa Mononoke*.

A maioria das músicas contém mais de uma atmosfera, o que liga mais de uma cena por faixa do álbum. A sequência e o corte das cenas serão feitas de acordo com as mudanças da música.

Tempo no Filme	-Nº da faixa álbum oficial -Nº da Página - Oficial Songbook -Título (Original e inglês)	Descrição da cena	Descrição/caráter da música	Função da música / observações
00:00:00 00:01:39	1 - p. 48 アシタカ轟記 Ashitaka Sekki [The Tale of Ashitaka]	-Cena de abertura -Introdução do contexto -Montanhas/floresta com o surgimento da besta -Título do filme -Ashitaka vindo da floresta	-Início Misteriosa -Torna-se Épica e Heróica no título e permanece assim quando aparece Ashitaka -Música Tema de Ashitaka -Semi-pentatônica (Minyo) -Modo Dórico	
00:02:29 00:06:13	2 - p. 50 タタリ神 Tatari Gami [The Demon (Cursed) God]	-Inicia quando algo misterioso se mexe na floresta	-Início Misteriosa -Intensa e violenta	
00:09:56 00:12:26	3 - p. 56 旅立ち 西へ Tabidachi, Nishi he [The Journey to the West]	-Inicia com o discurso de um ancião da tribo, que fala sobre a situação da tribo -Ashitaka se prepara para partir, conversa com sua irmã e sai da vila -Viagem de Ashitaka pelo monte ao amanhecer e pela		A cena em que Ashitaka viaja pelo monte ao amanhecer segue com a melodia tocada pelo Hichiriki, que representa a terra na cosmologia do <i>gagaku</i>

418 seguindo modelo de: <http://cuebycue.blogspot.com/search/label/Jo%20Hisaishi>

		<p>planície ao longo do dia.</p> <p>-A música finaliza no rio</p>		
<p>00:13:26 00:13:55</p>	<p>4 - p. 55 呪われた力 Norowareta Chikara [The Demon Power]</p>	<p>-Ashitaka atira a flecha com o Braço amaldiçoado</p> <p>-Ataques de Ashitaka contra os samurais</p> <p>-Um dos guardas conclui que Ashita tem poderes demoníacos [Onida!]</p>		<p>Segundo Roedder (2013, p. 168) essa música toma fá alusão a figuração da trilha de Star Wars. Além disso, toma emprestado o tema do primeiro movimento da 5ª sinfonia de Shostakovich.</p>
<p>00:15:50 00:18:46</p>	<p>5 - p. 58 穢土 Edo [The Land of the Impure]</p>	<p>-Ashitaka começa correr com Jiko-bô</p> <p>- Jiko-bô e Ashitaka conversam sobre a situação do mundo e das guerras enquanto comem</p> <p>-Ashitaka pergunta sobre bola de ferro</p> <p>-Ashitaka parte para a floresta do Shishigami</p>		
<p>00:22:24 00:23:08</p>	<p>6 - p. 61 出会い Deai [The Encounter]</p>	<p>-Ashitaka está resgatando os soldados feridos quando avista os lobos acompanhado de San.</p> <p>- A música inicia quando San nota a presença de Ashitaka</p>		<p>Hichiriki + Ryûteki</p> <p>“encontro da terra com o sobrenatural” seguindo a cosmologia dos instrumentos no gagaku.</p> <p>É também o primeiro encontro entre Ashitaka e San</p>
<p>00:24:14 00:26:39</p>	<p>7 - p. 62 コダマ達 Kodomotachi [Kodamas]</p>	<p>-Após Ashitaka pedir ajuda ao Kodama a música inicia na sequência em que eles partem floresta adentro</p> <p>-A primeira parte da</p>		<p>Na parte B da música temos acordes em quartas e segundas que remetem aos acordes do <i>Shô</i> e a textura do <i>Gagaku</i>. Os mesmos aparecem no tema do Shishigami</p>

		<p>música acaba quando chegam ao “centro da floresta” (25:35)</p> <p>=</p> <p>Ma (間)</p> <p>=</p> <p>-"o tema do Shishigami" aparece (25:45)</p> <p>-Ashitaka avista evidências da presença do shishigami, que são pontuadas com uma sonoridade brilhante e misterioso (26:27)</p> <p>=</p> <p>Ma (間)</p> <p>=</p>		Presença da estética <i>Ma</i> (間)
00:27:23 00:27:57	8 - p. 64 神の森 Kami no Mori [The Forest of God]	-Momento exato quem que Ashitaka avista o Shishigami		<i>Gagaku/Shô</i>
00:32:52 00:33:29	9 - p. 65 夕暮れのタタラ場 Yuugure no Tataraba [The Evening at Ironworks]	-Cenas da cidade/refinaria de Eboshi	-A faixa contém a melodia tema de Eboshi	
00:35:19 00:36:11	10 - p. 66 タタリ神Ⅱ-うばわれた山- Tatari Gami II —Ubawareta Yama— [The Demon [Curse] God II —The lost Mountains—]	<p>-Flashback sobre a luta de Eboshi contra de Nago, o Deus Javali.</p> <p>-A revolta de Ashitaka ao escutar a estória</p>		
00:38:47 00:41:30	11 - p. 68 エボシ御前 Eboshi Gozen [Lady Eboshi]	<p>-Lady Eboshi leva Ashitaka para conhecer a seu Jardim</p> <p>-Eboshi mostra a produção de armas novas, mas leve e eficiente. As armas são produzidas por leprosos que Eboshi resgatou e tratou.</p>		<p>De forma mais sutil encontramos no tema de Lady Eboshi acordes em quartas e segundas/textura de <i>Gagaku-Shô</i></p> <p>Mesmo remetendo ao <i>Gagaku</i>, os acordes são diferentes dos que aparecem nas divindades da floresta. Acredito que seja por conta de considerarem Eboshi como a salvadora da vila</p>

				e uma pessoa de bom coração.
00:43:00 00:44:14	12 - p. 70 タタラ踏む女達 -エボシ タタラうた- Tatara Fumu Onnatachi — Eboshi Tatara Uta— [Women Who Push Foot Bellows —The Tatara Women Work Song—]	-Cação das mulheres que trabalham no engenho -Ashitaka tenta entender o lado das mulheres trabalhadoras e oferece sua força para ajudar no trabalho -Nas suas experiências conclui que é um trabalho pesado para mulheres, mas nas conversas elas revelam que é melhor que trabalhar nos bordéis (das quais foram resgatadas por Eboshi)		No filme a música é cantada a capella. Já na versão do álbum oficial, esta recebe o mesmo acompanhamento rítmico do tema de Lady Eboshi
00:47:19 00:49:45	13 - p. 72 修羅 Shura [The Furies]	-Ashitaka avista San no telhado [início da música] -Eboshi ordena que atira [fim da música]		
00:49:44 00:51:03	14 - p. 74 東から来た少年 Higashi kara Kita Shounen [Young Man from the East]	-Ashitaka toma iniciativa para parar a briga -Ashitaka deixa Eboshi e San inconsciente -A música para- -As pessoas da cidade pensam impedi-lo, mas estão em choque com a situação - Uma das mulheres diz que vai atirar,	- Re-exposição do tema de Ashitaka	

		<p>mas excita e sua ação</p> <p>-Ashitaka faz uma expressão contemplativa e serena e vai embora</p>		
00:52:20 00:54:21	15 - p. 76 レクイエム Requiem	<p>-Ashitaka leva San para fora da cidade</p> <p>-No momento de sua retirada, recebe um tiro que é disparado por acidente</p> <p>-Ele segue firme e confiante, mesmo ferido</p>		*Tropus estrutural* No Requiem I, além da atmosfera sentimental e contemplativa, temos fragmentos da melodia tema de Mononoke, ainda não apresentada na trama.
00:55:08 00:55:33	16 - p. 77 生きろ Ikiro [Will to Live]	<p>-San pensa matar Ashitaka para poupar sua dor</p> <p>-Ashitaka reage com palavras de Amor</p> <p>-San recua, com uma cara de surpresa</p>		
00:57:57 01:02:15	17 - p. 78 シシ神の森の二人 Shishi Gami no Mori no Futari [San and Ashitaka in the Forest of the Deer God]	<p>-San leva Ashitaka até a lagoa do "centro da floresta"</p> <p>-San deixa Ashitaka e Yakkul fica de vigília</p> <p>-A música termina quando Shihigami aparece em sua forma "gigante" e se debruça sob o "centro da floresta"</p> <p>-Ao fim da música, escutamos apenas o som do vento e da água e dos passos do Shishigami na forma de cervo (01:02:15-01:03:15)</p> <p>== Ma (間)-sonoro ==</p>		<p><i>Gagaku/Shô</i></p> <p>tema do encontro de Ashitaka com San</p> <p><i>Gagaku/shô</i> "tema do Shishigami"</p> <p>== Ma (間) sonoro ==</p> <p>Após essa música, a ordem do CD tem uma pequena alteração em relação a cronologia do filme. Essa ordem pode ser acompanhada pela numeração em vermelho da primeira coluna.</p>

		<p>Após ao fim da música, temos um momento apenas com sons ambientes e ocorre uma mudança de cena (Jiko-bo, avista os Javalis na montanha)</p> <p>- Após a música, ouvimos pela primeira vez a faixa 21-"The Battle Drums"</p>		
<p>(2°) 01:05:37 01:07:40</p>	<p>18 - p. 80 もののけ姫(インストゥルメンタル・ヴァージョン) Mononoke Hime (Instrumental Version) [Princess Mononoke (Instrumental Version)]</p>	<p>==== Ma (間) sonoro == Ao voltar para a cena da floresta há um momento de silêncio absoluto</p> <p>(01:04:45- 01:05:37) Ashitaka está inconsciente e a cena inicia com o som de uma gota (dourada) caindo.</p> <p>Vemos o sonho/visão de Ashitaka completamente em silêncio, (01:04:44)-</p> <p>O silêncio acaba com uma gota de água caindo no rosto de ashitaka (01:05:10)</p> <p>após acordar, os sons ambientes voltam aos poucos, mas permanece em sem falas e sem música por mais um tempo, até a música iniciar</p> <p>==== Ashitaka acorda de seu repouso, descobre que seu ferimento (da bala)</p>		<p>A versão instrumental tem a flauta Ryûteki como instrumento principal na melodia</p> <p>Ante da música, a cena mostra um dos momentos mais intensos da estética Ma (間), a qual temos um momento de silêncio absoluto</p> <p>Vale ressaltar, que a cena anterior é enérgica e agitada,</p>

		<p>foi curado</p> <p>A música inicial quando Ashitaka acorda e olha para Yakkul</p> <p>San conversa com Ashitaka e o ajuda recuperar as energias.</p> <p>Aqui San se demonstra cuidadora e atenciosa</p>		
<p>(3°)</p> <p>01:09:59 01:12:05</p>	<p>19 - p. 82 レクイエム II [Requiem II]</p>	<p>-Ashitaka mostra a ferida da maldição do tatari-gami aos deuses Lobo e Javali como prova e conta sua estória</p> <p>-O ancião dos javalis, Lorde Okkoto, conversa com Ashitaka == Ma (間) (01:12:25-01:12:41)</p> <p>-Após a conversa com as tribos lobo e jabali, San avista o Shihigami, nesse momento todos os sons pararam novamente, com exceção da voz de San, até o próximo corte</p> <p>(Em contraste, a próxima cena (01:12:42), inicial com um som intenso do exército de Eboshi, que estão sendo atacados pelo exército do lord Asano) ==</p>		
<p>(4°)</p> <p>01:18:10 01:21:36</p>	<p>20 p. 84-87 もののけ姫(ヴォーカル) Mononoke Hime (Vocal)</p>	<p>-Eboshi fala sobre seu plano de matar o shishigami e sobre</p>		<p>- A música inicia com acordes de quartas e segunda. -Tem a flauta <i>ryûteki</i></p>

	Version) [Princess Mononoke (Vocal Version)]	-Ashitaka ao lado de San na toca dos lobos e vai conversar com Moro, mãe de San		como contra-canto da melodia. -o significado da letra se relaciona com contexto da cena e com o teor do diálogo == Extra- DVD: -making-of 36:34 - Song e Sound == no momento da gravação da canção Princesa mononoke, Miyazaki está presente e fala com compositor e intérprete (38:00): “A música expressa os sentimentos de Ashitaka. Disse que queria que cantasse com mais simplicidade e devia soar como uma voz da alma.”
(1°) 01:03:39 01:04:25 ==== (5°) 01:24:38 01:27:19	21 - p. 90 戦いの太鼓 Tatakai no Taiko [The Battle Drums]	Jiko-bo avista os Javalis na montanha Termina quando os javalis gritam em conjunto ===== Clima de pré-Batalha dos Javalis contra os humanos		Essa música vem primeiro dentro da ordem do filme Na cena, ha apenas um pedaço da música Essa cena antecede muitos dos momentos -Mononoke instrumental -Réquiem II -Mononoke Vocal ===== Nessa segunda vez a música é tocada completa
01:28:31	22 - p. 94 タタラ場前の戦い Tataraba Maeno Tatakai [The Battle in front of the Ironworks]	Batalha dos exércitos do Lorde Asano com o de Eboshi na de Tataraba		Aqui segue a ordem como está no album
01:31:01 01:33:30	23 - p. 96 呪われた力II Norowareta Chikara II [The Demon Power II]	Ashitaka foge dos ataques dos samurais que atacam a refinaria de Eboshi No processo, trava batalha com os samurais enquanto tenta chegar no local onde ocorre a		

		batalha de Eboshi com os Javalis		
01:35:29 01:36:17	24 - p. 99 レクイエムIII [Requiem III]	Inicia com a conversa sobre a batalha contras os javalis. -Flashback sobre a batalha		
01:39:59 01:40:24	25 - p. 100 敗走 Haisou [The Retreat	San leva Lorde Okkoto para shishigami No entanto, eles são surpreendidos pelos capangas de jiko-bo (os caçadores)		
01:43:16 01:44:25 ===== 01:47:03	26 - p. 102 タタリ神 III Tatari Gami III [The Demon [Curse] God III]	Lorde Okkoto começa a se transformar em um Tatari-gami Ashitaka vem resgatar San de se fundir com Lorde Okkoto A música para quando Ashitaka avista Eboshi e interrompe sua ação para falar para ela que a Tataraba está sendo invadida. ===== A música retorna na cena em que Ashitaka tenta resgatar San de dentro de Lorde Okkoto		O tema do tatarigami se funde com o de Ashitaka
01:50:16 01:52:21	27 - p. 104 死と生のアダージョ Shito Seino Adagio [Adagio of Life and Death]	Shishigami retorna após levar um tiro -Ashitaka atira espada na arma de Eboshi, impedindo-a de atirar -Shishigami cria flores na arma de Eboshi para impedir o tiro, mas mesmo assim ela consegue		== Ma (間) sonoro III == Quando Shishigami aparece, tudo se torna silêncio, até o momento de levar o primeiro tiro, que é a deixa para iniciar a música

		disparar		
01:53:15 01:54:35	28 - p. 106 黄泉の世界 Yomi no Sekai [The World of Dead]	O corpo de Shishigami sem cabeça começa a destruir tudo -Ashitaka resgata Eboshi que está ferida		
01:55:54 01:57:22 ===== 01:59:53 02:01:10	29 - p. 108 黄泉の世界 II Yomi no Sekai II [The World of Dead II]	Ashitaka abraça San -Shishigami destrói tudo em busca de sua cabeça ===== Segunda parte de da música retorna Gosma matadora de Shinigami começa a subir para a refinaria Ashitaka e San encontra Jiko-bo com a cabeça de Shishigami	Inicia com o tema do encontro entre ashitaka e san	
02:02:41 02:03:40	30 - p. 110 死と生のアダージョ II Shito Seino Adagio II [Adagio of Life and Death II]	-Ashitaka e San convencem Jiko-bo a devolver a cabeça de Shishigami		
02:05:16 02:08:20	31 - p. 111 アシタカとサン Ashitaka to San [Ashitaka and San]	Lago-montanhas e contemplação -Florescimento na montanha ==== Ma (間) ==== 16 seg de silêncio da explosão até o início da música Após o início da música, permanece mais 10seg no mesmo plano		==== Ma (間) ==== *16 seg de silêncio da explosão até o início da música
02:08:20 02:09:50	32 - p. 114 もののけ姫(ヴォーカル・エンディング) Mononoke Hime (Vocal	Créditos finais (Primeira parte)		

	Ending [Princess Mononoke (Vocal Ending)]			
02:09:50 02:13:14	33 - p. 116 アシタカ轟記(エンディング) Ashitaka Sekki Endingu [The Tale of Ashitaka (Ending)]	Créditos finais (Segunda parte)		

APÊNDICE 5 – Relação entre as músicas do *Image Album* e do *Original Soundtrack*

	Image Album			Original Soundtrack	
01	Ashitaka Sekki - Estilo orchestral grandioso e épico - Melodia principal no Erhu	4:39	33	Ashitaka Sekki - O estilo orchestral grandioso e épico foi mantido - Não há uso nenhum de Erhu	5:01
02	Tatarigami - <i>Nôkan</i> , <i>Biwa</i> e elementos musicais do teatro <i>nô</i> e <i>kabuki</i> (03:10-03:24/ 04:25-04:50)	5:52	02	Tatarigami - A <i>Nôkan</i> , o <i>Biwa</i> e os elementos musicais do teatro <i>nô</i> e <i>kabuki</i> foram retirados - Houve modificações no padrão rítmico das percussões - <i>Taiko</i> e <i>Atarigane</i> tocam um padrão rítmico tradicional japonês	3:51
03	Ushinawareta Tami - Elementos irlandeses/celta e festivos - Melodia principal no Erhu em estilo japonês (Escala Ritsu)	5:09	x	- A melodia foi usada para a canção das mulheres do engenho " <i>Tatara Fumu Onnatachi –Eboshi Tatara Uta–</i> " - Os elementos irlandeses/celta foram removidos e a melodia passou do <i>Erhu</i> para vozes femininas em estilo <i>minyô</i>	
04	Mononoke Hime - Solo de <i>Ryûteki</i> com características japonesas bem marcantes	4:14	20	Mononoke Hime - O <i>Ryûteki</i> é usado apenas como melodia principal e acompanhamento em contracanto	3:32
05	Yakkuru	4:07	x	Não foi utilizado na versão final do filme	
06	Shishigami no Mori Nessa faixa Roedder (2013 , 162-163) diz: “The original image album version of music for the Deer God is a horror film-esque pastiche of Stravinsky and Psycho. The opening bassoon solo and the oboe countermelody are borrowed from The Rite of Spring; the rhythmic irregularity also comes from the Rite. Later in the cue we can hear nods to The Soldier’s Tale and Petroushka.” - nos momentos menos tensos, há uma melodia solo de <i>ryûteki</i> em um estilo mais japonês	4:47	17	Shishigami no Mori no Futari Nessa faixa Roedder (2013, p. 162) diz: “The film version is as different from the image album as it is possible to be while still borrowing from the same sources. There is the usual change of going from synthesizer to acoustic instruments: a full orchestra, in fact.” - Acordes formados por intervalos de segundas e quartas no extremo agudo das cordas sugerem uma ambientação semelhante aos acordes usados no <i>Gagaku</i>	1:39

07	Eboshi Gozen - Até 1:30 de música muito dos elementos principais da música foram aproveitados na versão do filme, como ostinato do início, a progressão dos acordes, o acompanhamento rítmico e as uma das melodias das flautas.	4:11	11	Eboshi Gozen - Muitas ideias foram descartadas, sendo preservado apenas os elementos dos primeiros 1:30 de música. Os ostinato do início e as melodias das flautas foram umas delas	2:48
08	Kodamatachi - Toda a ideia musical até 1:15 de música foram descartados na a versão final do filme - De 1:15 até 2:35, muitos dos elementos permaneceram praticamente os mesmo para a versão final do filme.	3:53	07	Kodamatachi Nessa faixa Roedder (2013, p. 161) diz: “Hisashi only kept a few ideas from the “Kodama” image album track in the soundtrack. A pitched drum figure stayed, but a twinkly music box melody was thankfully shelved, as was the entire idea of using a melody with an ostinato accompaniment. Part of the image album track was used in its entirety, though: pizzicato strings, with the outline of a melody in the violins and the outline of an accompaniment figure in the celli. This is heard unchanged (but rerecorded with acoustic instruments) in the soundtrack when the travelers encounter the kodama’s home tree.”	2:27
09	Inugami Moro no Kimi - Música de caráter energética e tensa. - Uso de Biwa e Ryûteki (1:37 - 2:08)	4:00	x	- A música não foi utilizada na versão final do filme, tirando o padrão rítmico dos primeiros minutos de música (0:00 - 0:08) na música “ <i>The Furies</i> ” (0:37-0:45)	
10	Ashitaka to San	4:34	31	Ashitaka to San - A música manteve basicamente a mesma do Image Album	3:12

APÊNDICE 6 – Relação entre as janelas hermenêuticas e os pontos de ruptura.

A) Janelas Hermenêuticas

Inclusões textuais	Inclusões Citacionais	Tropos Estruturais
<ul style="list-style-type: none"> -Textos musicados, -Títulos, -Epigramas, -Notas na partitura, programas, etc 	<ul style="list-style-type: none"> - Títulos ligam uma obra musical com: <ul style="list-style-type: none"> -Uma obra literária, -Imagem visual, -Lugar ou momento histórico; - Faz alusão à outros textos através de alguma citação; - Faz alusão musical à <ul style="list-style-type: none"> - Outros compositores; - Estilos de outros compositores - Outro estilo característico não predominante no contexto histórico da obra em questão. 	<ul style="list-style-type: none"> - Procedimento estrutural, que também operam com um típico ato expressivo dentro de um contexto histórico/cultural. <ul style="list-style-type: none"> - estilo, - retórica, - representação
<p>Todos os títulos são diretamente ligados aos contextos do filme, já que se trata de uma trilha feita sob encomenda.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Existe uma relação entre o título da música e o caráter da mesma. - Há ainda um conjunto de peças que recebem um mesmo título, que apresentam e possuem os mesmos elementos musicais, mas que se modificam ao desenvolver da trama <ul style="list-style-type: none"> - The demon God I, II, III - The demon Power I, II, III - Requiem I, II, III; - Adagio of Life and Death I e II - The World of Dead I e II 	<p>Alguns dos títulos podem fazer alusão a estilos/gêneros musicais:</p> <ul style="list-style-type: none"> - No conjunto de peças intitulada <i>Requiem</i> (I, II, III), temos uma atmosfera triste, contemplativa e sentimental. <ul style="list-style-type: none"> - O título da peça pode remeter ao gênero composicional (ocidental) criada especificamente para as cerimônias fúnebres ou para homenagear os mortos na tradição católica. - No conjunto de peças intitulada <i>Adagio for live and death</i> (I e II), 	<p>No conjunto de peças intitulada <i>Requiem</i>, há uma evolução estrutural que se modificam ao desenvolver da trama:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Requiem I, além da atmosfera sentimental e contemplativa, temos fragmentos da melodia tema de Mononoke, ainda não apresentada na trama <ul style="list-style-type: none"> - cena em que Ashitaka leva San desacordada para fora da cidade após o conflito com Lady Eboshi - 00:52:20 - 00:54:21 - Requiem II, acontece após algumas cenas-chaves dentro da trama. Na narrativa, já tivemos contato com o sentimento de piedade de Mononoke em salvar a vida de Ashitaka. <ul style="list-style-type: none"> - No contexto da trilha, foi apresentado o tema da ligação entre Ashitaka e San, da floresta/shishigami, e o tema de Mononoke em sua versão instrumental - A cena em que a música aparece, Ashitaka conta sua estória ao Deuses Lobo e Javali

		<ul style="list-style-type: none"> - 01:09:59 - 01:12:05 - Aqui, a música tem apenas a atmosfera sentimental e contemplativa, sem os fragmentos melódicos do tema de Mononoke. - Requiem III, apresenta a mesma atmosfera sentimental e contemplativa das outras duas e tem seu tamanho reduzido, apresentando apenas a parte final da música. <ul style="list-style-type: none"> - Cena onde temos a conversa sobre a batalha contra os javalis. Na cena, é mostrado um Flashback sobre a batalha - 01:35:29 - 01:36:17
<p>Há dois textos musicados dentro da trilha do filme, cujas letras foram escritas pelo próprio diretor, Hayao Miyazaki:</p> <ul style="list-style-type: none"> (1) The Tatara Women Work Song - (2) Princess Mononoke (Vocal) 	<p>(1) The Tatara Women Work Song</p> <ul style="list-style-type: none"> - a canção cantada pelas mulheres que trabalham no engenho faz alusão ao estilo de canção folclórica japonesa, conhecida como Minyo - A ornamentação e timbre vocal mais anasalado típico da música japonesa - A melodia da canção se assemelha a canção tradicional chamada de Takeda no komoriuta (竹田の子守唄 - Canção de ninar de Takeda) <ul style="list-style-type: none"> - Ambas as canções estão escritas na escala Ritsu - A primeira frase das duas canções é praticamente igual. - Além da semelhança estrutural, o significado das letras também podem ser relacionadas. <p>(2) Princess Mononoke</p> <ul style="list-style-type: none"> - O tema é escrito na escala <i>minyô</i>, com empréstimos de outras notas. - O significado da letra da canção se relaciona com o contexto da cena em que aparece, refletindo o teor do diálogo 	<p>(1) The Tatara Women Work Song</p> <ul style="list-style-type: none"> - No contexto do filme, a música cumpre o papel das canções de trabalho (Work Songs) presentes na cultura japonesa. <p>(2) Princess Mononoke (Vocal)</p> <ul style="list-style-type: none"> - A primeira aparição do tema completa é instrumental e tem a flauta <i>ryûteki</i> como instrumento principal na Melodia. - A versão vocal apresenta relação com o contexto da cena em que aparece. O significado da letra da canção se relaciona e reflete o teor do diálogo da cena. - A canção que leva o nome do filme é material base para outras músicas, como a frase final de "The Legend of Ashitaka" (アシタカセツ記) a melodia de "Departure -To the West-" que tem re-exposições do tema em "The Encounter" e "Will to Live". A música "Requiem I" também mostram indícios do início da melodia de mononoke.

B) Pontos de Ruptura

Instrumentação Híbrida	Escalas e estruturas harmônicas	Estilos e gêneros musicais	Conceitos estéticos
<p>Instrumentos do Gagaku Ryûteki</p> <ul style="list-style-type: none"> - Tema instrumental de Mononoke e em fragmentos do tema <p>Hichiriki + Ryûteki</p> <ul style="list-style-type: none"> - Departure -To the West- (旅立ち—西へ—) - The Encounter (出会い) <p>Percussão japonesa (odaiko; atarigane)</p> <p>1ª Ligação com o lado religioso e comunicação com o Divino</p> <p>2ª Ligação com as guerras como instrumento motivador para o exército ou para intimidar o inimigo</p> <ul style="list-style-type: none"> - The legend of Ashitaka - The Demon God - The Battle Drums (ressaltar o contexto do taiko na batalha) 	<p>Escala Minyo / Yonanuki / Yo</p> <ul style="list-style-type: none"> - Tema de Mononoke - Tema de Ashitaka - Tema de Eboshi <p>Escala Ritsu</p> <ul style="list-style-type: none"> - Tataru onna <p>Tetracordes</p> <p>Harmonia de gagaku (shô)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Ligação 1: <ul style="list-style-type: none"> - Kodamas (parte B) (コダマ達) - The Forest of the God (神の森) - San and Ashitaka in the Forest of the Deer God (シンシ神の森の二人) - Ligação 2: <ul style="list-style-type: none"> - De forma mais sutil encontramos no tema de Lady Eboshi (エボシ御前). Mesmo remetendo ao gagaku, os acordes são diferentes dos que aparecem nas divindades da floresta. Acredito que seja por conta de considerarem Eboshi como a salvadora da vila e uma pessoa de bom coração. 	<p>Gagaku</p> <ul style="list-style-type: none"> - Uso de acordes formados por quartas e segundas, característicos do Gagaku quando há ligação com o divino ou remetem a uma espiritualidade ou divindade. - Instrumentos típicos do estilo e sua ligação simbólica com a narrativa e com personagens <hr/> <p style="text-align: center;">Shô-Céu-Kami Ryûteki-Meio-Mononoke Hichiriki-Terra-Ashitaka</p> <hr/> <p>Minyô</p> <ul style="list-style-type: none"> - “<i>Work songs</i>”: A voz do povo, da população trabalhadora, das mulheres do engenho que sustenta a cidade <p>Yôgaku</p> <ul style="list-style-type: none"> - Para expressar sentimentos mais universais como ameaça, medo e sofrimento, ou para ressaltar atmosferas de heroísmo ou de tranquilidade. 	<p>Ma (間)</p> <p>-Diversos momentos do filme mostram esse tipo de estética:</p> <ul style="list-style-type: none"> - cena da floresta, primeiro encontro de Ashitaka e Shishigami (silêncio total) - O sonho/visão de Ashitaka na floresta depois de ser curado é completamente em silêncio, após acordar, os sons ambientes voltam aos poucos, mas permanece em sem falas e sem música por mais um tempo - Após a conversa com as tribos lobo e javali, San avista o Shishigami, nesse momento todos os sons pararam novamente. - silêncio e tempo de respiro no final do filme <p>Mono no Aware(者の哀れ) e Wabi-Sabi (侘び～寂び)</p> <p>Estéticas recorrente ao longo do filme, sobretudo nas músicas:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Réquiem - Adágio

ANEXO 1 - Dados sobre instrumentação da trilha de Princesa Mononoke

Original Soundtrack

Tracklist

Nº	Título em inglês	Título original	Título romanizado	Min
01	The Legend of Ashitaka	アシタカせっ記	Ashitaka Sekki	1:39
02	The Demon God	タタリ神	Tatarigami	3:51
03	The Journey to the West	旅立ち—西へ—	Tabidachi –Nishi e–	2:32
04	The Demon Power	呪われた力	Norowareta Chikara	0:36
05	The Land of the Impure	穢土	Edo	2:59
06	The Encounter	出会い	Deai	0:52
07	Kodamas	コダマ達	Kodamatachi	2:27
08	The Forest of the Gods	神の森	Kami no Mori	0:40
09	Evening at the Ironworks	夕暮れのタタラ場	Yuugure no Tataraba	0:39
10	The Demon God II – The Lost Mountains	タタリ神II — うばわれた山—	Tatarigami II –Ubawareta Yama–	0:56
11	Lady Eboshi	エボシ御前	Eboshi Gozen	2:48
12	Women Who Push Foot Bellows — The Tataru Women Work Song—	タタラ踏む女達—エボシ タタラうた—	Tataru Fumu Onnatachi – Eboshi Tataru Uta–	1:29
13	The Furies	修羅	Shura	1:28
14	The Young Man from the East	東から来た少年	Higashi kara Kita Shounen	1:25
15	Requiem	レクイエム	Requiem	2:21
16	Will to Live	生きる	Ikiro	0:31
17	San and Ashitaka in the Forest of the Deer God	シシ神の森の二人	Shishigami no Mori no Futari	1:39

18	Princess Mononoke (Instrumental Version)	もののけ姫 インストゥルメンタルバージョン	Mononoke Hime (Instrumental Version)	2:08
19	Requiem II	レクイエムII	Requiem II	2:14
20	Princess Mononoke (With Vocal)	もののけ姫 ヴォーカル	Mononoke Hime (Vocal)	3:32
21	The Battle Drums	戦いの太鼓	Tatakai no Taiko	2:47
22	The Battle in front of the Ironworks	タタラ場前の闘い	Tataraba Mae no Tatakai	1:25
23	The Demon Power II	呪われた力II	Norowareta Chikara II	2:29
24	Requiem III	レクイエムIII	Requiem III	0:55
25	The Retreat	敗走	Haisou	1:30
26	The Demon God III	タタリ神III	Tatarigami III	1:14
27	Adagio of Life and Death	死と生のアダージョ	Shi to Sei no Adagio	2:08
28	The World of the Dead	黄泉の世界	Yomi no Sekai	1:37
29	The World of the Dead II	黄泉の世界II	Yomi no Sekai II	1:32
30	Adagio of Life and Death II	死と生のアダージョ	Shi to Sei no Adagio II	1:07
31	Ashitaka and San	アシタカとサン	Ashitaka to San	3:12
32	Princess Mononoke – Ending Theme Song with Vocal	もののけ姫 ヴォーカル エンディング	Mononoke Hime (Vocal Ending)	1:23
33	The Legend of Ashitaka - Ending	アシタカセツ記 エンディング	Ashitaka Sekki (Ending)	5:01

Disc total length 63:06

Staff list

Composed, Arranged and Produced by Joe Hisaishi

Performed by the Tokyo City Philharmonic Orchestra

Vocals -Yoshimi Niikura/新倉芳美, Maki Kimura, Satoko Shimonari

Quena - Takashi Asahi

Taiko - Ikuo Kakehashi

Ryuteki - Makoto Takei

Hichiriki - Yuji Nishihara

Vocals by Yoshikazu Mera (20, 32)

Lyrics by Hayao Miyazaki (12, 20, 32)

The first print came with a slipcase, a disc with a picture label and a display-tray made of cardboard.

Fonte: <<https://vgmdb.net/album/19761> >

Image Album

Tracklist

01	The Legend of Ashitaka	アシタカせっ記	Ashitaka Sekki	4:39
02	The Cursed God	タタリ神	Tatarigami	5:52
03	The Lost People	失われた民	Ushinawareta Tami	5:09
04	Princess Mononoke	もののけ姫	Mononoke Hime	4:14
05	Yakkle	ヤックル	Yakkuru	4:07
06	The Forest of the Shishi God	シシ神の森	Shishigami no Mori	4:47
07	Lady Eboshi	エボシ御前	Eboshi Gozen	4:11
08	The Kodamas	コダマ達	Kodamatachi	3:53
09	The Dog God Moro	犬神モロの公	Inugami Moro no Kimi	4:00
10	Ashitaka and San	アシタカとサン	Ashitaka to San	4:34

Disc total length 45:26

Staff List

Produced by Joe Hisaishi

Composed, Arranged and Performed by Joe Hisaishi

Guest Musicians:

- Ikuo Kakehashi (Percussion)
- Yoshiko Sakata (Biwa)
- Jia Peng Fang (Erhu)
- Makoto Takei (Nōkan, Ryuuteki)
- Mai Fujisawa (Vocal)
- Tomio Yajima (Cello)

Hiroyuki Koike Strings
Recording Engineer: Masayoshi Okawa
Eiichi Tanaka (Wonder Station)
Suminobu Hamada (Wonder Station)
Assistant Engineer: 井上麻弥 (Wonder Station)
Mastering Engineer: Masaaki Kato (Sunrise Studio)
Recording Studio: Sunrise Studio
Artist Management: Yukio Yamashita [山下幸郎] (Wonder City)

Music Production: Studio Ghibli
Production Producer: Toshio Suzuki (Studio Ghibli)
A&R: Toshiyuki Kawabata [川端俊之] (Studio Ghibli)
Kazumi Inagi [稲城和美] (Studio Ghibli)
岡田知子 (T.J.C.)
Design: 真野薫 (CNT508)

Fonte: <<https://vgmdb.net/album/19554> >