

O haicai e a escrita de ouvido: ressonâncias de figurações da escuta no campo da paisagem e arte sonoras

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Musicologia

Fernando Kozu
UFPR/UEL
fkoozu@gmail.com

Resumo. O presente trabalho aborda o estudo do haicai como forma de relacionar a experiência da leitura com as possibilidades de estabelecer vínculos com os processos de criação sonora, tendo como um eixo em comum a escuta e seu campo auditivo/aural/imagético. Nosso objetivo é destacar algumas peculiaridades da experiência da escuta inerentes a alguns territórios existenciais híbridos – que borram as fronteiras entre arte e cotidiano – no campo da paisagem sonora, da música experimental e da arte sonora do pós-guerra como ressonâncias de alguns aspectos da cultura do som do Japão pré-moderno a partir da perspectiva de integração do haicai com os estudos mais recentes que exploram a conjunção entre o som, a escuta, a escrita e a leitura de textos literários.

Palavras-chave. Haicai, Escrita de ouvido, Figurações da escuta, Paisagem sonora, Arte sonora

Title. Haiku and Writing by Ear: Resonances of Figurations of Listening in the Field of Soundscape and Sound Art

Abstract. The present work approaches the study of haiku as a way of relating the experience of reading with the possibilities of establishing links with the processes of sound creation, having as a common axis the listening and its auditory/aural/imagery field. Our objective is to highlight some peculiarities of the listening experience inherent to some hybrid existential territories - which blur the boundaries between art and everyday life - in the field of soundscape, experimental music and post-war sound art as resonances of some aspects of sound culture of pre-modern Japan from the perspective of the integration of haiku with the most recent studies that explore the conjunction between sound, listening, writing and reading literary texts.

Keywords. Haiku, Writing by ear, Figurations of listening, Soundscape, Sound art

Introdução

Em quais sentidos o haicai pode ser considerado uma fonte instigadora de sons, vozes e de produção de escutas para a área da criação sonoro-musical? Ao ler um haicai, como ele sugestiona à nossa mente – e corpo – sensações e afetos a partir do sentido da nossa audição? O haicai é só um poema, ou ele já foi um tipo de canto falado? Seria também uma poesia de paisagem sonora, um poema-partitura ou uma partitura de acontecimentos? Afinal, o que é o haicai?

O presente trabalho aborda o estudo do haikai como uma performance da existência similar a algumas práticas artísticas no campo da paisagem e arte sonoras. Estamos considerando a noção de ‘figurações da escuta’ enquanto uma analogia de múltiplos processos de mediações inerentes aos atos de tradução e transdução da escuta, processos interpretativos e intersemióticos, ou devaneios e divagações do imaginário. Suas múltiplas inscrições em diversificados meios materiais – e imateriais – e suas possíveis formas expressivas constituem a base mais ou menos estável de nossos esquemas perceptivos e cognitivos.

Nosso objetivo é apresentar a ideia de um hibridismo anacrônico da experiência da escuta a partir dos estudos e leituras de haicais e suas ressonâncias na criação sonora. Salientamos que existe uma espécie de energia sônica presente na forma extremamente concisa do haikai – com variados graus de latência – que remonta à origem mítica do povo japonês e que, em essência, pode ser expressa por uma simples exclamação “ah!”¹, que na estrutura do haikai protagoniza um operador de um corte (*kireji*)² expressivo-emotivo, como nestes dois haicais de Matsuo Bashô (1644-1694): 1) *bananeira ao vento — / ah, noite de ouvir a chuva / gotejando na bacia*; 2) *agulhas caindo / com o vento nos pinheiros — / ah, o som da água*.

Ler um haikai pode nos fazer penetrar num estado de atenção no aqui-e-agora, especialmente no momento da exclamação “ah!” (*haiku moment*)³. Ficamos alguns segundos em silêncio imaginando e ouvindo o som do vento, das folhas caindo, das águas, toda essa energia sônica aural. Talvez isso tenha ocorrido ao próprio Bashô na situação em que ele escreveu, como se o haikai fosse a figuração de uma escuta de texturas ao vento, escrita “de ouvido”.

É possível imaginar Bashô, em suas extensas caminhadas e viagens pelo Japão, como um poeta que escrevia seus haicais a partir de processos análogos aos dos artistas contemporâneos que atuam na área da “gravação de campo” (*field recording*). Ao invés de usar um microfone e um gravador, ele usava a própria escuta e as palavras. Não por acaso, o artista Yasuhiro Morinaga diz o seguinte numa entrevista:

¹ “O haikai é uma forma de canto. O canto existe desde o início do céu e da terra. Quando a deusa e o deus desceram do céu a Onokoro-jima, a deusa disse primeiro: ‘Ah, que homem encantador!’. E então o deus disse: ‘Ah, que mulher encantadora!’. Isso ainda não era canto. Mas como o canto é a expressão em palavras do que sente o coração, vê-se aí a origem do canto” (Hattori Tôho (1657-1730) *apud* DOI e FRANCHETTI, 2019, p.9)

² “Palavra que, no fim de um verso, indica um corte entre imagens diferentes, dando a mostrar as duas partes da estrofe (a frase e o fragmento contrastante). Nas traduções ocidentais, esta palavra, que não tem equivalente lexical, é muitas vezes substituída por travessão, reticências ou ponto de exclamação”. (PALMA, 2016, p. 403)

³ “Uma abertura relacional que ativa um leitor, um escritor e um texto, (...) pois avança e retrocede, evoca e relaciona, sugerindo que as experiências com a presentidade, ou talidade (“*thisness*”), são sobretudo experiências com potencial”. (LOUIS, 2017, p.5)

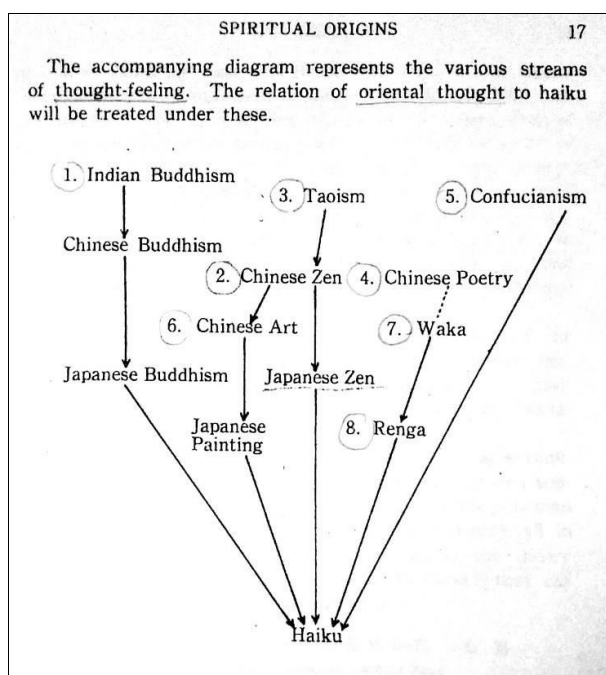
Pasquale Napolitano: Quais são os artistas, não necessariamente vindos da arte sonora, que contribuíram para a sua formação?

Yasuhiro Morinaga: Sempre fui fascinado por **Matsuo Bashô**, importante e excepcional autor japonês de Haikai, cuja principal característica era permanecer em silêncio, ouvindo a natureza e finalmente tentando colocá-la no papel. Da mesma forma tento expor a natureza através do som, depois de mergulhar nela. Considero a gravação de campo a forma mais semelhante ao Haikai. (NAPOLITANO, 2011)

Breves considerações sobre o haikai

É comum contextualizar os estudos sobre o haikai a partir de sua relação com a tradição do pensamento filosófico, religioso e artístico da antiguidade do Japão e da China (Figura 1). Citamos abaixo uma definição do pesquisador Reginald Horace Blyth (1898-1964), tradutor do haikai e dos estudos sobre o Zen Budismo para a língua inglesa e um dos autores que exerceu grande influência em muitos artistas e pensadores a partir da década de 1950, como John Cage⁴, Jack Kerouac, E. E. Cummings, J. D. Salinger, Octavio Paz, Roland Barthes, Paulo Leminski, entre muitos outros:

Figura 1 – As origens espirituais do haikai



Fonte: BLYTH, 1981.

⁴ Conforme James Pritchett: “Os escritos de Blyth sobre o haikai tiveram um forte impacto na escrita e no pensamento de Cage, como evidenciado em ‘*Lecture on Nothing*’. [...] Blyth está constantemente descrevendo o espírito inerente às pequenas coisas e momentos da natureza, e Cage faz o mesmo [citando Cage]: “Cada momento é absoluto, vivo e significativo. Os melros sobem de um campo fazendo um som delicioso incomparável”. (PRITCHETT, 2016, p. 181)

Um haikai é a expressão de uma iluminação temporária, na qual vemos a vida das coisas. [...] Um haikai não é um poema, não é literatura; é uma mão se tornando, uma porta entreaberta, um espelho limpo. É uma maneira de retornar à natureza, à nossa natureza lunar, nossa natureza flor de cerejeira, nossa natureza folha caindo, em suma, nossa natureza búdica. É uma maneira pela qual a chuva fria de inverno, as andorinhas da noite, mesmo o próprio dia em seu calor e a duração da noite, tornam-se verdadeiramente vivos, compartilham nossa humanidade, falam sua própria linguagem silenciosa e expressiva. (BLYTH, 1981, p. 243)

Compor haicais exige uma observação concreta das coisas simples da natureza e do cotidiano, sem interpor julgamentos de valor ou buscar o sentido da coisa em si, isolada de seu contexto contingencial, mas apreendendo essa coisa tal qual (*sono mama*⁵) ela se apresenta ao nosso entorno num determinado momento do aqui-e-agora.

Por isso a ênfase dada à indicação das estações no haikai pelo uso do “termo de estação” (*kigô*⁶), pois todas as coisas só existem inexoravelmente num contexto de um clima, uma temperatura ou de uma atmosfera específicos, determinados pelas mudanças sazonais do ano. Mas não somente isso, e aqui um aspecto fundamental para a nossa investigação: além das estações, outro fator onipresente e determinante para a percepção e sensação das coisas são as paisagens sonoras ou os sons que acompanham um ambiente qualquer. A respeito de como nossos corpos são afetados tanto pelo clima atmosférico quanto pelos modos contingenciais de escuta, Hans Ulrich Gumbrecht afirma o seguinte:

É bem sabido que não escutamos apenas com os ouvidos interno e externo. O sentido da audição é uma complexa forma de comportamento que envolve todo o corpo. [...] Cada tom percebido é, claro, uma forma de realidade física (ainda que invisível) que “acontece” aos nossos corpos e que, ao mesmo tempo, os “envolve”. Outra dimensão da realidade que acontece aos nossos corpos de modo semelhante é o clima atmosférico. Precisamente por isso, muitas vezes as referências à música e ao tempo atmosférico aparecem na literatura quando os textos tornam presentes – ou começam a refletir sobre – os estados de espírito e as atmosferas. (GUMBRECHT, 2014, p. 12-13)

⁵ “Tal como é” – expressão utilizada quando se descreve, sem qualquer adorno literário, uma determinada imagem. (PALMA, 2016, p.405)

⁶ “Palavra, nem sempre explícita, que pretende indicar a estação do ano a que se refere o tema. Dada a sua sutileza e ambiguidade (pois ela pode estar numa ideia, numa imagem ou num simples objecto), houve a necessidade de se elaborar dicionários [em japonês: saijiki ou kiyose] que ajudassem a encontrar com precisão a estação do ano”. (PALMA, 2016, p. 402-403)

Enfim, o haikai busca um máximo de concisão, economia e concentração de signos, dentro de uma estrutura linguística relativamente rígida (princípio de invariância): ele é composto tradicionalmente por 17 sílabas divididas em três versos de aproximadamente 5-7-5 sílabas tônicas. E a partir de sua popularização no século XVII – período Edo (1603 a 1868), do Japão pré-moderno – o haikai vem se proliferando e tem perdurado até hoje, estando presente como prática de escrita poética em quase todo o mundo, numa miríade de traduções, transcrições e de “sotaques” linguísticos.

O haikai como testemunho auditivo na cultura do som do Japão

Murray Schafer realizou estudos pioneiros ao buscar nos textos literários do passado uma perspectiva histórica acerca das paisagens sonoras de outras épocas e lugares, antes do surgimento das tecnologias de gravação e registro sonoros. Em “A afinação do mundo” (1977) Schafer desenvolve nas duas primeiras partes do livro sobre as paisagens sonoras da natureza desde a Grécia antiga até as revoluções industrial e elétrica, os textos da literatura como fontes de referências, considerando como “testemunhos auditivos” os relatos dos escritores que escreveram sobre as suas escutas e os sons de seus lugares a partir de vivências diretas e intimamente conhecidas:

Para fundamentar as perspectivas históricas teremos que nos voltar para o relato de testemunhas auditivas da literatura e da mitologia, bem como aos registros antropológicos e históricos. [...] Um talento especial permitiu a romancistas como Tolstói, Thomas Hardy e Thomas Mann capturar as paisagens sonoras de seus lugares e épocas, e tais descrições constituem o melhor guia disponível na reconstrução das paisagens sonoras do passado. (SCHAFER, 2001, p. 24-25)

Em pesquisas recentes observa-se cada vez mais a confluência entre os campos dos estudos literários com os da cultura dos sons. De acordo com Anna Snaith, esses estudos apontam para o texto literário como um local de múltiplas vocalizações, ritmos e pulsações, e como um arquivo de paisagens sonoras e modos de escuta:

A história do som é também a história de sua emulação, descrição, visualização e categorização. As representações discursivas e as experiências sensoriais têm uma relação mutuamente informativa. [...] Os textos literários podem atuar como arquivos sonoros, representando e preservando não apenas paisagens sonoras históricas, mas o que Sam Halliday chama de “para-sônico”: as estruturas ou situações físicas, políticas e culturais nas quais os sons são produzidos e percebidos. [...] A capacidade do literário para abrir mundos ficcionais em um âmbito geográfico e temporal confere-lhe uma função protética como um material altamente refinado e altamente eficaz, extensão dos nossos sentidos. (SNAITH, 2020, p. 2-3, 5-6).

Nesse sentido, o haicai pode ser também considerado como fonte de referências histórico-culturais – às margens do eurocentrismo e logocentrismo – para os estudos do som e da escuta desde a sua origem no Japão pré-moderno, até meados do século XIX (quando da abertura comercial e cultural do Japão ao Ocidente no período Meiji, de 1868 a 1912):

A história da poesia japonesa se confunde com as raízes mitológicas do Japão. Já encontramos poemas em japonês incluídos na cosmogonia retratada no Kojiki (século VIII). [...] Esse entrelaçamento entre poesia e mitologia direciona nosso olhar para a profunda relação que existe entre o povo japonês e a arte poética. Assim, de certa forma, a poesia japonesa e o haicai podem ser considerados como importantes marcas que constituem a identidade cultural do Japão. (CUNHA, SCHMITT-PRYM, 2019, p. 9-10)

Interessa-nos compreender como os haicaístas do Japão pré-moderno estão inseridos numa tradição cultural em que não há uma divisão instituída entre sons musicais e não-musicais – ou entre arte e não-arte. Haveria uma certa condição para a consideração de uma natureza “não-bifurcada”⁷ nos seus modos de percepção e de escuta, e uma forma de escrita específica que busca preservar esse tipo de integração entre sujeito e objeto, como neste haicai de Kobayashi Issa (1763-1828): *canto do grilo / o ruído no meu urinol / mais fraco esta noite*.

Para o pesquisador José Afonso Medeiros, em seus estudos sobre arte, estesia e ecossistemas estéticos a partir dos diálogos interculturais entre oriente e ocidente, a “diferenciação hierárquica do estatuto da beleza entre arte e natureza (ou entre cultura e natureza), presente na configuração disciplinar da estética filosófica [europeia] nos séculos XVII e XIX, não faz nenhum sentido para os japoneses do mesmo período” (MEDEIROS, 2015, p. 3212). Ao considerar justamente aquilo que foi negligenciado pela estética ocidental, como o sentimento estético da natureza imerso no cotidiano e a estesia erótica e a sublimação do corpo, este autor defende uma genuína estética do cotidiano e da natureza em muitas manifestações da cultura japonesa, entre essas, a prática de escrita de haicais. Em relação ao haicai acima, ele diz o seguinte:

Envelhecido e enfermo, Issa Kobayashi extrai poesia do tênue ruído de sua própria urina gotejando em relação simbiótica com o canto do grilo e a noite. O encanto do evento insignificante, na natureza e no cotidiano, é sublinhado por Kobayashi sem nenhuma consideração metafísica ou alguma preleção do tipo causa e efeito ou quaisquer lamentos pela transitoriedade da vida: tão somente a estesia diante da decrepitude do corpo sobreposta ao desenrolar dos fatos do dia e da

⁷ De acordo com a pesquisadora Georgina Born, para o filósofo Whitehead, existe um abismo que “divide o mundo em 'dois sistemas de realidade', a experiência e as ciências naturais, o 'subjetivo' e o 'objetivo', 'a natureza apreendida na consciência e a natureza que é a causa da consciência'. (Whitehead *apud* BORN, 2019, p. 197)

natureza (neste caso, o outono). Esse sentimento de conluio entre corpo, cotidiano e natureza, de pertencimento conjunto e de colaboração da experiência estética tem sido uma constante na cultura japonesa. (MEDEIROS, 2015, p. 3210-3211)

O haicai e a escrita de ouvido

Derivamos o termo ‘figurações da escuta’ de uma passagem do livro “Escrever de ouvido: Clarice Lispector e os romances da escuta” (2020), da pesquisadora Marília Librandi. A autora desenvolve a ideia de que num texto escrito as palavras e frases não são somente signos mudos, mas ressoam e ecoam na mente e no corpo dos leitores: “essa ressonância, formada no silêncio da escrita (e da leitura) de ficção, passa a ter presença e a produzir efeitos” (LIBRANDI, 2020, p.30).

Para Librandi, há uma qualidade distintiva de escrita literária que caracteriza uma especificidade presente na tradição da ficção brasileira, desde o Padre Vieira e Machado de Assis até Oswald de Andrade, Guimarães Rosa e os concretistas Haroldo e Augusto de Campos: um “ouvido aguçado, ou seja, a forma como a escrita ficcional capta timbres e nuances, acentuados em uma cultura em que a oralidade e a musicalidade predominam. [...] A poesia impressa e a prosa de ficção são, ao mesmo tempo, oral/escrita/aural/visual” (LIBRANDI, 2020, p. 64 e 67). A autora define a ideia de ‘escrever de ouvido’ da seguinte forma:

o estudo das propriedades auditivas e acústicas da escrita, presentes não só no momento da criação ficcional, quando a escritora “ouve” vozes e as inscreve, mas também quando se lê em silêncio, quando um mundo imaginário desperta por meio das vibrações dos sons e imagens das palavras; [...] escrever de ouvido também pede leitores capazes de “escutar” um texto escrito, a fim de capturar precisamente aquilo que passa entre as linhas, como a forma e o desenho de uma entonação, de um tom ou de um timbre. (LIBRANDI, 2020, p. 70)

Certamente encontramos também no haicai essa mesma qualidade oral/escrita/aural/visual, mas inscrita numa forma poética breve e instantânea. Se considerarmos essa prática de escrita e todo o contexto cultural do qual se origina, podemos dizer que, em casos específicos, o haicai seria uma “performance de ouvido” como gesto existencial de anotar um momento singular do cotidiano.

Ross Louis, em seu artigo intitulado “*Performing Presence in the Haiku Moment*” (2014) apresenta a ideia de que no “momento-haicai” (*haiku moment*) haveria “um esforço para reconciliar a representação estética com a experiência direta por meio de um movimento evocativo através do tempo e do espaço, um movimento que emerge em relação ao texto,

contexto e público”. Neste sentido, o efeito máximo alcançado pela economia de meios fundamentaria a ideia de um movimento performático inerente ao momento-haikai como forma de um encontro entre experiências vividas e a produção de presenças, ou seja, como ação de tornar as coisas mais tangíveis e próximas:

O haikai afrouxa as fronteiras espaço-temporais do presente, mesmo enquanto se vê fixando um único momento através da representação poética. A performance da presença do haikai, então, encontra-se nos “restos”, nos traços evocativos do passado gravados no presente para cada leitor subsequente, traços que também possibilitam um movimento imaginativo para a frente. (LOUIS, 2014, p.6-7)

O haikai e a paisagem sonora

Ao verificar que o haikai nos coloca diante da atualização momentânea de uma atmosfera específica, destacamos o trabalho de Horikiri Minoru (2006). Ele estabelece alguns parâmetros para o estudo sobre a poética de Matsuo Bashô, relacionando algumas características de seus haicais, ao que ele classifica como “haikai de paisagem sonora” (*soundscape haiku*).

A partir de variados estudos sobre a atividade de escutar e ouvir e que, como os de Schafer, tentaram definir os espaços pelos sons humanos e/ou naturais que os “marcam”, Minoru examina todos os haicais de Bashô que ele considerava como “poesia de paisagem sonora”. Ao analisar os três principais elementos expressivos desses haicais, Minoru vai destacar como o mais importante aquele que torna manifesto uma emoção (*jô*) ao mesmo tempo em que descreve um cenário ou ambiente (*keiki*):

Concentrei-me nas imagens visuais e auditivas como aspectos importantes das características especiais da expressão poética de Bashô. [...] O que torna o “estilo Bashô” fundamentalmente diferente daqueles de outras escolas de haikai é que ele expressa francamente o *keijô* (ambiente e emoção) exatamente como é. [...] O *kei* de *keijô* significa cenário ou paisagem, expressando a imagem concreta de uma coisa tal como ela é, sem artifícios engenhosos. Na poética chinesa também encontramos a frase “unificação de ambiente e emoção” (J. *keijô itchi*); basicamente significa uma expressão em que a paisagem é retratada, carregada de ressonância emocional. (MINORU, 2006, p.162)

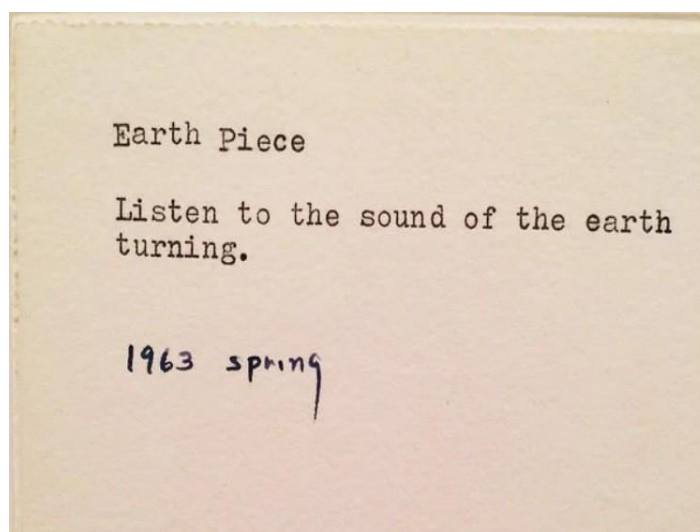
Por exemplo, nesse haikai de Bashô: *jardim no inverno / sob um fino fio de lua / sibilo do inseto*, temos uma imagem de um jardim num cenário noturno no inverno e a imagem da lua tão fina como um fio prateado sobreposto a uma paisagem sonora com um inseto solitário e seu débil sibilo. A sensação é de desolação, esterilidade e fencimento diante

do frio invernal. Justapõe-se duas imagens contrastantes – a lua e o som do inseto – de forma retórica e metafórica, ambos “tornando-se finos como um fio” (id., p. 169), ambiente e emoção (*keijô*) conectados e concentrados numa imagem de um jardim noturno no inverno.

Ressonâncias do haikai no grupo *Fluxus*

Não é raro encontrarmos ainda hoje dificuldades para compreender de forma concreta e real, por exemplo, o sentido desses dois haicais: 1) *em silêncio escuto / no desabrochar da flor / o som do Lótus* (Ôemaru, 1722-1805); 2) *cada riacho / no encontro com o rio / perde o seu som* (Yosa Buson, 1716-1784). De forma análoga, quando muitos dos artistas do movimento *Fluxus* propuseram no início da década de 1960 as suas partituras-acontecimento, ou partituras de ação (*event-scores*⁸), “algo” dessa distante cultura, dessa experiência sensorial do haikai estava ressoando no contexto da arte do pós-guerra (Figuras 2 e 3). Segundo Liz Kotz, “Maciunas geralmente se referia à forma do *event-score* como “neo-haiku” em seus gráficos e diagramas, e Ono, em particular, pode ter tido acesso a leituras de vanguarda japonesas, de Duchamp e poéticas surrealistas que as relacionariam a formas enigmáticas como quebra-cabeças, koans e haicais” (KOTZ, 2001, p. 85).

Figura 2 – *event-score* de Yoko Ono

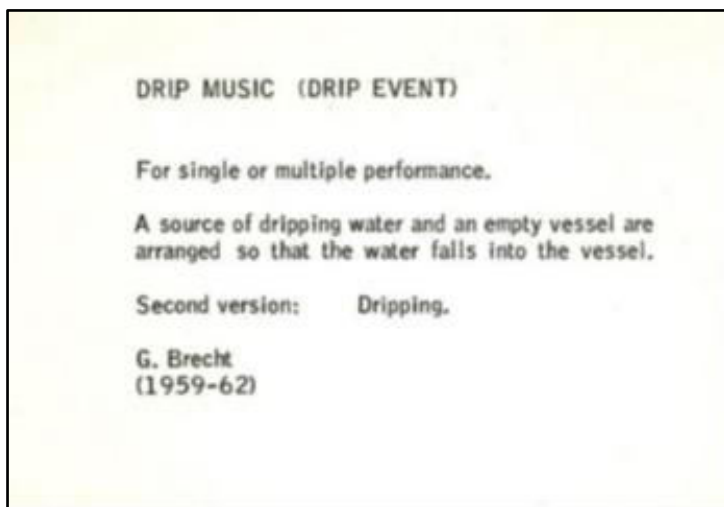


Fonte: Página do /r/Museum no Reddit⁹

⁸ “O que são esses textos? Eles podem ser lidos (foram lidos) sob várias rubricas: partituras, artes visuais, textos poéticos, instruções de performance ou propostas de algum tipo de ação ou procedimento. Na maioria das vezes, quando são lidas, essas partituras de “forma curta” são vistas como ferramentas para outra coisa, roteiros para uma performance ou projeto ou peça musical [...]. Essa ambiguidade conceitual deriva do uso do texto como partitura, inseparavelmente tanto escrita/objeto impresso quanto performance/“realização”. (KOTZ, 2001, p. 57)

⁹ Disponível em: https://www.reddit.com/r/museum/comments/3f18pw/yoko_ono_earth_piece_1961/. Acesso em 30/06/2022.

Figura 3 – event-score de George Brecht



Fonte: AVELLAR, 2020.

Segundo Tadahiko Imada, no início do período Showa (1925-1989) do Japão, grupos de pessoas se reuniam para ouvir o som do desabrochar de uma flor de Lótus no lago de Shinobazu, no começo do verão. Porém, sabe-se, cientificamente, que a frequência desse som é de aproximadamente 9-16 Hz, ou seja, para um ouvido humano, seria um som não audível. De qualquer forma, as pessoas “amavam e queriam ouvir esse som fantasma”, experimentando um “estado de espírito coletivo de alucinação auditiva” (IMADA, 1994, p.5). De acordo com os autores GOULD, CHENHALL, KOHN e STEVENS:

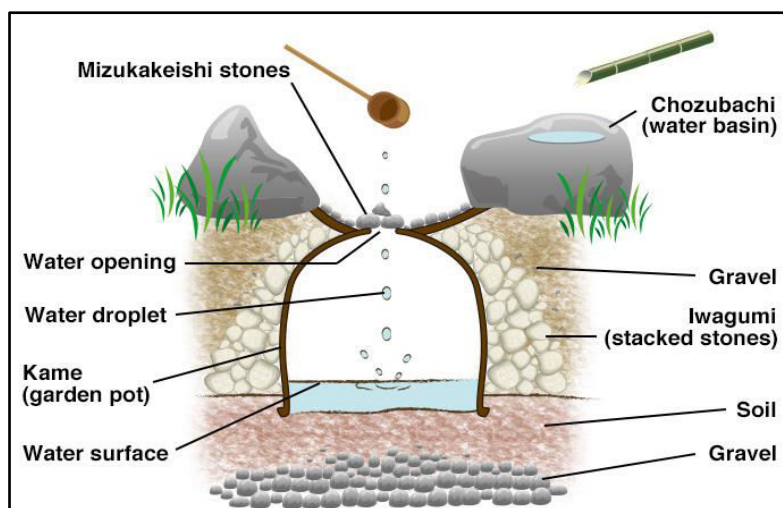
a percepção sensorial não é apenas um processo físico, mas também é influenciada por distintas sensibilidades culturais, vocabulários e tradições acadêmicas de estudo. Essa anedota indica a posição proeminente dos sentidos – e do som em particular – dentro da história cultural e literária do Japão. O som desempenha um papel significativo na construção de contextos culturais: desde a estética sonora das características da água *suikinkutsu* em jardins tradicionais japoneses (Tanaka 1991), ao isolamento e elevação de timbres particulares na cerimônia do chá (Kondo 1985). (GOULD; CHENHALL; KOHN; STEVENS, 2019, p. 232)

Um fato curioso de ser mencionado nesses exemplos são as construções dessas ‘instalações sonoras’ (cf.: IMADA, 1994) chamadas “*suikinkutsu*” (Figura 4), presentes em muitos jardins japoneses desde o final do período Edo (1603-1867). Como se as origens da chamada Arte Sonora (*Sound Art*) tivessem tido uma ressonância muito mais antiga, além das

três referências consideradas fundamentais, a saber, a Música Eletroacústica, a *Installation Art* e a *Performance Art* (cf.: CAMPESATO, 2007). E fica evidente a revalorização de um tipo de escuta proposta na *Drip Music* de George Brecht (Figura 5) – “uma fonte de água pingando” – como resgate de uma atitude quase trivial da tradição do *suikinkutsu*, e da não separação entre arte e vida cotidiana¹⁰:

“*Sui*” é equivalente a “água”, “*kin*” é a cítara japonesa e “*kutsu*” significa “caverna”. O som do *suikinkutsu* era feito pelo fluxo de um ralo vindo de uma bacia de pedra ou lavatório. Um jardineiro geralmente cavava um buraco estreito sob um ralo e sempre o cobria com pedras para permitir que a água fluísse naturalmente. No caso do *suikinkutsu*, o jardineiro faz um dreno usando um vaso ou barril de água virado. Havia água no fundo do vaso. Quando alguém lavava as mãos, a água caía lentamente, gotejando, e esses sons eram amplificados dentro do vaso de água. As pessoas gostavam de ouvir os sons sutis e silenciosos vindos do subsolo. Elas não apenas apreciavam o som do próprio *suikinkutsu*, mas também o tempo gasto criando o som. Depois de lavar as mãos, elas tinham que esperar um momento até que o som do *suikinkutsu* surgisse. Esse atraso, causado pela estrutura do *suikinkutsu*, teve o efeito de direcionar a escuta das pessoas para outros sons ambientais no jardim. Ao olharem para algumas das plantas do jardim e pedras, e enquanto ouviam as vozes dos pássaros e o sussurro do vento nas árvores, o *suikinkutsu* contribuía com seu som tranquilo alguns momentos depois. O resultado foi que as pessoas esqueciam pouco a pouco suas sensações comuns de tempo durante as visitas ao jardim em estilo japonês. (IMADA, 1994, p.5)

Figura 4 – estrutura da instalação sonora *suikinkutsu*



¹⁰ “Não há diferença entre arte e vida cotidiana... [...] A diferença entre uma cadeira de Duchamp e uma das minhas cadeiras é que a de Duchamp está num pedestal enquanto a minha ainda pode ser usada.” (BRECHT, 2002, p. 33).

Fonte: Site do *Traditional Kyoto - Suikinkutsu*¹¹

Figura 5 – Drip Music, performance de George Maciunas (1963)



Fonte: Site do *The Museum of Modern Art - MoMA*¹²

Haveria em todos esses – e muitos outros exemplos¹³ – uma espécie de transfiguração espaço-temporal em que algo contido no haikai e no Zen operacionalizaria um potencial de ressonâncias nos processos criativos dentro do campo da música, da arte sonora e da performance contemporânea, em sintonia com as perspectivas ecossistêmicas, pós-coloniais, e em conjunção com as “viradas” não humanas nas ciências sociais, na antropologia, filosofia, literatura, nas novas musicologias e nos atuais estudos do som. Assim, constatamos a grande influência dessas fontes do Extremo Oriente na transformação e mesmo constituição de uma diversidade de práticas artísticas do pós-guerra.

¹¹ Disponível em: <https://traditionalkyoto.com/gardens/suikinkutsu/>. Acesso em 30/06/2022.

¹² Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/127311>. Acesso em 30/06/2022.

¹³ Como no icônico *4'33"* e nos *Autokus* de John Cage, nos *Postal Pieces* de James Tenney, nos *Event* e nos *Espatial Poems* de Mieko Shiomi, no *Deep Listen* e no *Dialogue with Basho* de Pauline Oliveros, na performance *The Artist is Present* de Marina Abramovic, ou em *TV Buddha* de Nam June Paik e *Video Haiku* de Shigeo Kubota.

De acordo com os estudos de Stephen Roddy (2017), após examinar os modos em que o Zen Budismo foi reelaborado “ocidentalmente” pelos filósofos japoneses da Escola de Kyoto (1913-1963) e difundidos por D.T. Suzuki nos Estados Unidos a partir da década de 1940, ele destaca como essas ideias se manifestaram e moldaram o “desenvolvimento das práticas artísticas ao longo dos anos 50 e 60 impactando obras de Robert Rauschenberg, Kerouac, Pollock, Feldman, Yves Klein e Marina Abramovic” (RODDY, 2017, p.162), e em especial o pensamento e a poética de John Cage, dos artistas que integraram o movimento internacional *Fluxus* e do grupo de artistas japoneses da Escola das Coisas (*Mono-ha*) surgido no início da década de 70.

Considerações finais

Apresentamos neste trabalho uma parte de nossa pesquisa de doutorado – em andamento – a partir dos estudos do haikai, como uma fonte de forças motrizes ao produzir múltiplas figurações da escuta agenciadas aos processos de criação sonora. Todo esse percurso nos conduz a uma reflexão sobre um campo problemático que estabelece algumas condições de equivalência entre um regime de escrita de haicais no cotidiano e as práticas performáticas contemporâneas no regime das artes. Seria possível considerar um haicaísta como um tipo específico de artista sonoro? E em que sentido poderíamos considerar também o haikai como um tipo de produção sonora, seja como um texto-partitura-evento, seja como um poema para ler e apreciar através da escuta?

Ao aproximarmos o haikai e a criação sonora, vislumbramos a hipótese de que haveria uma textura em constante disponibilidade para a manutenção de uma escuta enquanto ato criativo, interativo e performático. E ao mesmo tempo, um processo de múltiplas aberturas, ressonâncias e figurações emergentes de escutas nos limiares entre um maior ou menor grau de controle, classificação, identidade e atenção à alteridade, ao diferente e desconhecido – seja humano ou não humano.

Referências

AVELLAR, Daniela Carvalho de. *Escuta do inaudível nas partituras-acontecimento de George Brecht*. Desvio - Revista da Escola de Belas Artes da UFRJ. Vol. 5, no. 1 (Edição Especial III PEGA). Março, 2020. 224-231 p. Disponível em: https://revistadesvioblog.files.wordpress.com/2020/04/dani-avellar_23.pdf. Acesso em: 30/06/2022

BLYTH, Reginald Horace. *Haiku: Eastern Culture*. Volume One. Tóquio: The Hokuseido Press, 1981. 344p.

- BORN, Georgina. On nonhuman sound: sound as relations. In: STEINTRAGER, James A.; CHOW Rey (Ed.). *Sound Objects*. Durham. N.C.: Duke University Press, 2019. 185-210 p.
- BRECHT, George. Events. In: HENDRICKS, Jon (org.). *O que é Fluxus e o que não é*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil; Detroit: Gilbert and Lila Silverman Fluxus Colletion Foundation, 2002.
- CAMPESATO, Lílian. *Arte Sonora: uma metamorfose das musas*. São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-17062008-152641/pt-br.php>. Acesso em: 30/06/2022
- CUNHA, Andrei; SCHMITT-PRYM, Roberto. *SHIKI, inventor do haikai moderno*. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2021. 96 p.
- DOI, Elza Taeko; FRANCHETTI, Paulo. *Haikai – Antologia e História*. Campinas, Editora da UNICAMP, 2012.
- GOULD, Hannah; CHENHALL, Richard; KOHN, Tamara; STEVENS, Carolyn S. An Interrogation of Sensory Anthropology of and in Japan. In.: *Anthropological Quarterly* 92, no. 1, 2019. 231-258p.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Atmosfera, ambiência, *Stimmung*: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2014. 176p.
- IMADA, Tadahiko. The Japanese Sound Culture. *The Soundscape Newsletter* 9:5. 1994. 5 p. Disponível em: https://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/WSP_Doc/Newsletters/Number9.pdf. Acesso em: 30/06/2022
- KOTZ, Liz. Post-Cagean Aesthetics and the 'Event' Score. October 95, Winter, 2001. 55-89 p.
- LIBRANDI, Marília. *Escrever de ouvido: Clarice Lispector e os romances da escuta*. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2020. 304p.
- LOUIS, Ross. *Performing Presence in the Haiku Moment*. Text and Performance Quarterly 37(1), 2017. 35-50p. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/315940683_Performing_presence_in_the_haiku_moment. Acesso em: 30/06/2022
- MEDEIROS, Afonso. Estesias e anestésias em matrimônios culturais: notas sobre corpo e cotidiano entre o Japão e o Ocidente. In: Nara Cristina Santos et al. (orgs.). Anais do 24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Santa Maria (RS): ANPAP; PPGART UFSM; PPGAV-UFRGS, 2015. 3217p. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s7/jose_afonso_medeiros.pdf. Acesso em: 30/06/2022
- MINORU, Horiquiri. *Exploring Bashō's World of Poetic Expression: Soundscape Haiku*. Trad.: Cheryl Crowley. In.: *Matsuo Basho's Poetic Spaces: Exploring Haikai Intersections*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2006. 159-171p.
- NAPOLITANO, Pasquale. *Sonic haiku and invisible cities. Yasuiro Morinaga's sound design*. Digicult, out. 2011. Disponível em: <http://digicult.it/digimag/issue-068/sonic-haiku-and-invisible-cities-yasuiro-morinagas-sound-design/>. Acesso em: 30/06/2022.
- PALMA, Joaquim M. *Matsuo Bashō: o eremita viajante* [haikus – obra completa]. Portugal: Assírio & Alvim, 2016. 421p.



PRITCHETT, James. John Cage's Journey into Silence. *In.*: Contemporary Music and Spirituality, London: Routledge, 2016.

RODDY, Stephen. Absolute Nothingness: The Kyoto School and Sound Art Practice. Conference: Invisible Places 7–9 April, São Miguel Island, Azores, Portugal, 2017. 157-173 p. Disponível em: <https://www.hildegardwesterkamp.ca/resources/PDFs/writings-pdf/Invisible-places-IP2017.pdf>. Acesso em: 30/06/2022

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada. São Paulo: Ed. Unesp, 2001. 381p.

SNAITH, Anna (Editor). *Sound and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. 438 p. (Cambridge Critical Concepts).

