

Orientalismo e humanismo em *Tanka II* de H. J. Koellreutter

Orientalismo y humanismo en *Tanka II* de H. J. Koellreutter

Orientalism and humanism in *Tanka II* from H. J. Koellreutter

Guilherme Paoliello

Universidade Federal de Ouro Preto

paolielloguilherme@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0570-8780

Recibido: 24 - agosto – 2023

Aprobado: 9 – septiembre – 2023

DOI: <https://doi.org/10.46553/mlc.6.2023.pp27-41>



Esta obra está bajo una licencia internacional

[Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Resumo

A partir de alguns aspectos formais da obra *Tanka II* de H. J. Koellreutter e de sua correspondência com Satoshi Tanaka durante a década de 1970, na qual se destaca uma posição utópica em relação às possibilidades de um mundo culturalmente integrado, o artigo estabelece considerações a respeito dos limites e alcances dessa utopia tendo em vista os desdobramentos do processo de globalização, posterior à escrita das cartas e à composição da peça. Para isso aborda o conceito de orientalismo, de Edward Said, potencialmente crítico em relação ao posicionamento utópico de Koellreutter, mas considerando, por outro lado, o conceito de humanismo, também segundo Said, que recupera a contemporaneidade de algumas ideias levantadas pelo compositor, como possibilidade de crítica às formas atuais de interação cultural condicionadas pelo capitalismo global.

Palavras chave: H. J. Koellreutter; Edward Said; Orientalismo; Humanismo; Tanka; poesia japonesa

Abstract

Based on some formal aspects in the work *Tanka II* by H. J. Koellreutter and his correspondence with Satoshi Tanaka during the 1970s, in which a utopian position is highlighted in relation to the possibilities of a culturally integrated world, the article establishes considerations about of the limits and scope of this utopia in view of the unfolding of the globalization process, subsequent to the writing of the letters and the composition of the play. To do so, it addresses the concept of orientalism, by Edward Said, potentially critical of Koellreutter's utopian position, but considering, on the other hand, the concept of humanism, also according to Said, which recovers the contemporaneity of some ideas raised by the composer, such as possibility of critique of current forms of cultural interaction conditioned by global capitalism.

Keywords: H. J. Koellreutter; Edward Said Orientalism; Humanism; Tanka; japanese poetry

Introdução

*No haber caído,
Como otros de mi sangre,
En la batalla.
Ser en la vana noche
Él que cuenta las sílabas¹.
(Jorge Luís Borges)*

O poema da epígrafe, constante no livro *El oro de los tigres*, de Jorge Luís Borges, escrito em 1972, traz como informação estética a inadequação de sua ancestralidade *gaucha* com o poeta que agora adapta a prosódia espanhola a uma métrica alienígena, no caso um *tanka* japonês. “Quem sabe como soarão estes exercícios a ouvidos orientais?”, pergunta Borges (1999: 556) em sua modéstia retórica. A pergunta é pertinente, pois, segundo Paulo Leminski, em estudo sobre o poeta japonês Matsuó Bashô, não há nas formas tradicionais da poesia japonesa, “nos significantes que sua [de Bashô] cultura lhe proporcionava (o nô, o *tanka*, o *waka*, o *renga*, o *hai-ga*, as artes zen), (...) nenhuma

¹ Não ter tombado / Como outros de meu sangue, / Na batalha. / Ser na inútil noite / O que conta as sílabas. (Borges, 1999: 501)

distinção entre forma e conteúdo: a religiosidade não se distingue das ‘formas’ materiais em que se manifesta” (Leminski, 2013: 127).

Assim, na linha da pergunta de Borges, o interesse por aspectos gerais da arte e da cultura oriental, bem como o uso de formas e procedimentos oriundos das culturas extremo-orientais por artistas ocidentais, torna-se uma inquietação relevante. Após as bombas lançadas pelos Estados Unidos sobre cidades japonesas em 1945, parte do mundo ocidental pareceu se interessar em relacionar dialogicamente, incorporando formas, procedimentos e estruturas desse Outro japonês, agora pacificado.

Parte da obra de Hans-Joachim Koellreutter (Freiburg, Alemanha, 1915 - São Paulo, 2005) se insere nessa tendência que, segundo a poeta portuguesa Ana Hatherly, “dominou o pensamento e a criatividade dos jovens progressistas desse tempo” (Hatherly, 2006: 12). A fim de examinar como um compositor alemão que viveu a maior parte de sua vida no Brasil estabeleceu contato com a cultura japonesa - o que, a meu ver, traz ainda elementos para uma crítica acerca dos diálogos culturais nos dias de hoje -, tomarei como caso de estudo sua peça *Tanka II*, para piano, voz declamada e tam-tam ou gongo grave, composta em 1973, durante o período em que residiu no Japão².

Como complemento aos comentários sobre a partitura, levarei em conta a série de cartas entre Koellreutter e o professor Satoshi Tanaka³, escritas entre 1974 e 1976, agrupadas no livro *Estética: à procura de um mundo sem ‘vís-à-vís’* (Koellreutter, 1985), um encontro dialógico entre dois intelectuais que se dispõem a refletir sobre suas próprias culturas assumindo a alteridade como parâmetro crítico.

Já na primeira carta, Tanaka se refere à peça *Tanka I*, elaborada a partir do poema *yume no naka no hito* (homem no sonho) do poeta japonês Shutaro Mukai⁴, que “sugere a realidade como criação onírica do homem” e na qual “sente-se a influência da sensibilidade e da estética japonesas” (Koellreutter, 1983: 13). De fato, é possível detectar características próprias da estética oriental discutidas por Koellreutter e Tanaka nas demais *Tankas*, compostas entre 1970 e 1982. São sete composições para diferentes

² Koellreutter foi diretor do Instituto Cultural da República Federal Alemã em Tóquio onde esteve a serviço do Instituto Goethe de 1970 a 1975. Nesse período compôs as seguintes peças: *Yugen* (1970), *Tanka I* (1971), *Mu-Dai* (1972), *Tanka II* (1972-3), *Tanka III* (1975) e *Tanka IV* (1975). Amadio (1999: 93) informa que *Tanka II* foi dedicada ao pianista Paulo Affonso de Moura Ferreira e estreada em setembro de 1976, no II Encontro Nacional de Compositores, em Brasília, pelo próprio Paulo Affonso ao piano e Koellreutter declamando.

³ Nascido em 1935 em Mae Bashi, Japão, Satoshi Tanaka é professor de alemão na Universidade de Meisei, Tóquio.

⁴ Nascido em 1932, Shutaro Mukai é designer, poeta e professor da Musashino Art University.

grupos instrumentais, as quatro primeiras realizadas ainda em Tóquio e as últimas em diferentes cidades do Brasil, conforme a tabela abaixo:

	Local/data de composição	Instrumentação
<i>Tanka I</i>	Tóquio, 1970	koto e voz falada
<i>Tanka II</i>	Tóquio, 1973	piano, voz declamada e tam-tam ou gongo grave
<i>Tanka III</i>	Tóquio, 1975	harpa e voz falada
<i>Tanka IV</i>	Tóquio, 1975	coro misto a capella
<i>Tanka V</i>	Tiradentes, 1977	piano solo
<i>Tanka VI</i>	São Paulo/Rio de Janeiro, 1979	(A) flauta solo e (B) violão solo
<i>Tanka VII</i>	São Paulo, 1981-82	meio soprano, orquestra e “um sem número de gravadores”

Tabela 1: Série de *Tankas* informando local, data de composição e instrumentação.

A organização macro formal dessas peças é derivada da estrutura do *tanka*. Essa forma poética, também chamada *misohitomoji*, ou “poema de 31 sílabas” é formada por duas estrofes, a primeira chamada *kami-no-ku*, com três versos de 5, 7 e 5 fonemas ou sílabas e a segunda estrofe, chamada *shimo-no-ku*, com dois versos de 7 e 7 sílabas⁵. Assim, a ordem de sílabas (ou pés) em cada verso gera a seguinte estrutura:

⁵ Rodolfo Witzig Gutilla, no prefácio do livro “Haikai”, Haikai haicais (ou como o mais importante poema japonês foi abasileirado), esclarece que “durante a Era Heian (794 - 1185), o *tanka* passa a ser criado por duas pessoas: uma encarregada da primeira estrofe (denominada *hokku*), outra pela estrofe seguinte (conhecida por *wakiku*). No período *Kamakura* (1186-1339), o pequeno poema irá tornar-se uma espécie de entretenimento entre cortesãos da aristocracia feudal. Entre os anos 913 e 1439, os imperadores japoneses encomendaram 21 antologias de poetas do período, cada uma com vinte volumes. O conjunto ficou conhecido por “Chokusen Waka-Shú” (coletânea de poemas waka) (Gutilla, 2009: 7-8).

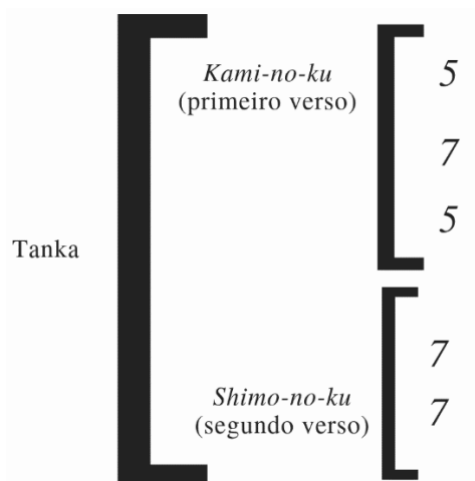


Figura 1: Esquema formal do Tanka.

Segundo o musicólogo Carlos Kater, nessas peças, Koellreutter substituiu “a unidade da sílaba por super-signo musical” (Kater, 1997: 37). Às durações dos versos (5-7-5 e 7-7) correspondem unidades da forma musical. Numa das cartas a Tanaka, Koellreutter adverte, no entanto, que a projeção da forma do *tanka* na composição musical não é uma tentativa de reprodução mimética do estilo da música tradicional japonesa:

De fato, nunca tentei imitar a música japonesa, muito menos compô-la, mas admito, sem acanhamento que a experiência musical e emocional que vivi no ano de 1953 – quando, pela primeira vez, estive no Japão – ao entrar em contato com a música da corte japonesa, exerceu influência decisiva em minha atividade criadora e artística. Não no sentido de uma mudança provocada por essa experiência, mas sim no de uma confirmação de ideais estéticos que foram os meus, desde a juventude (Koellreutter, 1983: 17).

Ainda que afirme certa continuidade entre a experiência vivida no Japão e os ideais estéticos de sua obra anterior a esse período, é nítido que a série de *tankas* representa uma fase distinta na produção do compositor. Há, a partir de então, uma incorporação mais radical do silêncio, uma ampliação do emprego do ruído e de sons inarmônicos, uma imprecisão temporal derivada do alargamento dos signos sonoros e das ressonâncias, o uso generalizado da notação gráfica e - o que é o mais importante - o rompimento com a sintaxe lógico-discursiva.

Alguns aspectos de *Tanka II*⁶

A partitura de *Tanka II*, composta para piano, voz declamada e tam-tam ou gongo grave, inclui como epígrafe um poema visual escrito em ideogramas japoneses (*kanji*) pelo artista japonês Shutaro Mukai⁷. Numa tradução literal⁸ dos ideogramas, o poema ficaria assim:

Aberto

Fechado

Nada

Vermelho

Aberto fechado nada amarelo céu roxo nada fechado aberto

Verde

Nada

Fechado

Aberto

⁶ Uma montagem de *Tanka II* pode ser encontrada em <https://www.youtube.com/watch?v=J8r59fEcUh0> realizada ao vivo no auditório da Escola de Música da UFMG no dia 10 de maio de 2017 por Guida Borghoff (piano e tam-tam) e André Cavazotti (voz declamada).

⁷ A partitura completa de *Tanka II*, em versão digital revisada por Rogerio Constante, se encontra disponível no site da Fundação Koellreutter: <http://www.koellreutter.ufsj.edu.br/>

⁸ Por Ayumi Shigeta e Renan Fontes, a quem agradeço.

No centro do poema, a palavra *céu* é rodeada simetricamente, num primeiro círculo, por palavras que indicam diferentes cores (amarelo, vermelho, roxo e verde); num segundo círculo apenas a palavra *nada*, repetida, como a dissolver a série de cores do primeiro círculo, que se dissipam na oposição fechado/aberto das extremidades, sugerindo uma abertura do próprio poema. Numa leitura em direção oposta, partindo das extremidades abertas, uma força centrípeta conduz ao núcleo semântico igualmente aberto, vasto e indeterminado no centro do poema: a palavra *céu*.

Haroldo de Campos destaca dois aspectos fundamentais da poesia japonesa, a saber, a “visualidade e a concisão” (Campos, 1977: 63). Esses aspectos são praticamente anulados em nossa tradução literal, que mantém a posição espacial das palavras, mas não consegue preservar o jogo de simetrias possibilitado pelos ideogramas, comprometendo exatamente a concisão dos significados. Numa tentativa de tradução, ou, mais modestamente, de re-imaginação (conforme a expressão de Haroldo de Campos) (Campos, 2009), como um meio de aproximação ao sentido do poema, decidi recolocar os elementos em jogo de modo narrativo, em forma de *haikai* (com versos de 5, 7 e 5 sílabas, o que corresponde à primeira parte de um *tanka*), preservando precariamente a dicotomia abrir/fechar, a flutuação das cores e a centralidade da palavra *céu*.

o arco fechado

abre no nada do céu

íris cambiante

Na sequência da partitura o compositor enumera uma série de observações de caráter geral para a execução da peça. Outras indicações, mais específicas, aparecem como notas de rodapé ao longo de toda a partitura. Essas instruções se caracterizam pela indeterminação, uma vez que a notação utilizada indica os parâmetros apenas de maneira aproximada e dispõe os signos num campo gráfico também aproximativo.

Assim, na figura abaixo vemos a primeira unidade da forma (nomeada A), correspondente ao primeiro verso do *tanka*, formada por 5 super-signos (numerados de 1 a 5, correspondentes às 5 primeiras sílabas do primeiro verso):

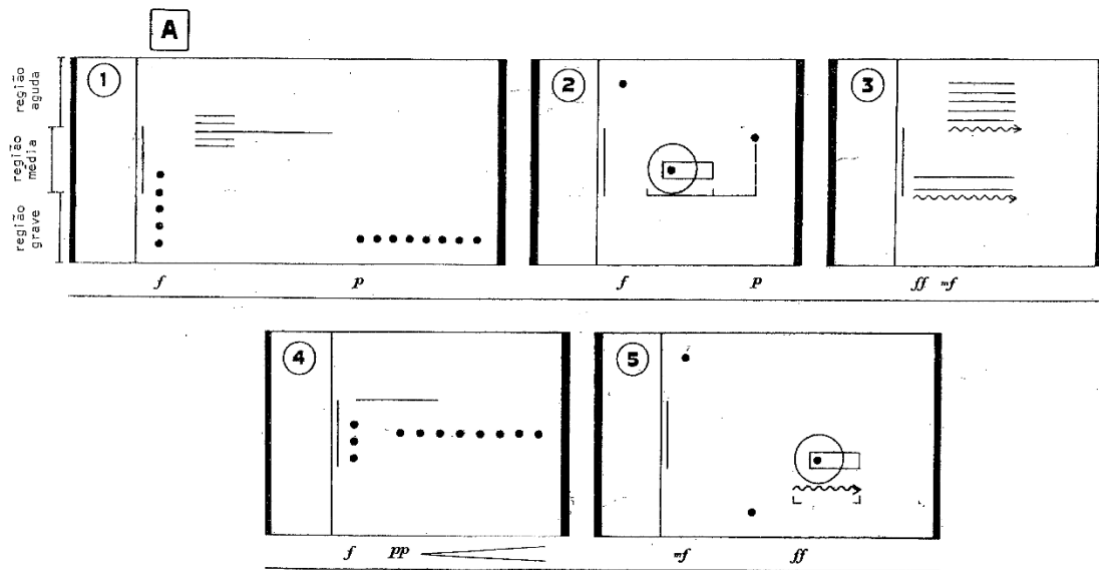


Figura 2: Primeira unidade formal de *Tanka II*.

Nessa primeira unidade, na qual somente o piano intervém, alguns aspectos notacionais são definidores do resultado sonoro: (1) a imprecisão na definição das alturas, dispostas aproximativamente às regiões do registro nas quais ocorrem os sons, as sonâncias e os ruídos; (2) a indeterminação geral das durações, diferenciadas pelo ponto como sons de curta duração e pela linha como sons de longa duração, “a critério do intérprete” (Koellreutter, 1981: 1); (3) uma hierarquia de durações dos silêncios, do mais longo para o mais curto: o lapso de silêncio entre as grandes unidades da forma (de A, B, C, D e E) deverá ser maior que os lapsos entre os super-signos (seja de 7 ou 5 partes), e estes maiores que o maior silêncio entre elementos no interior dos super-signos.

Com isto, é necessário destacar que é a notação, a escrita de *Tanka II*, que gera o que Zamprónha (2000: 15) definiu como “ambiente das possibilidades de construção dessa organização musical, da geração de escrituras”. Ou seja, não se trata de um mero registro das intenções sonoras prescritas pelo compositor, mas a própria “forma de escrita é que possibilita o surgimento de certas formas de escritura musical empregadas na composição” (Zamprónha, 2000: 15), entendendo escritura como o próprio pensamento musical colocado em jogo pelo compositor.

Na unidade seguinte (B), de 7 super-signos, intervém a voz, que, segundo o compositor, “deve ser declamada num lugar qualquer no fundo da plateia” (Koellreutter,

1981: ii). A notação da parte vocal também não porta alturas definidas e sua dinâmica é sugerida pelo tamanho da letra, transcrita em *romaji*⁹.

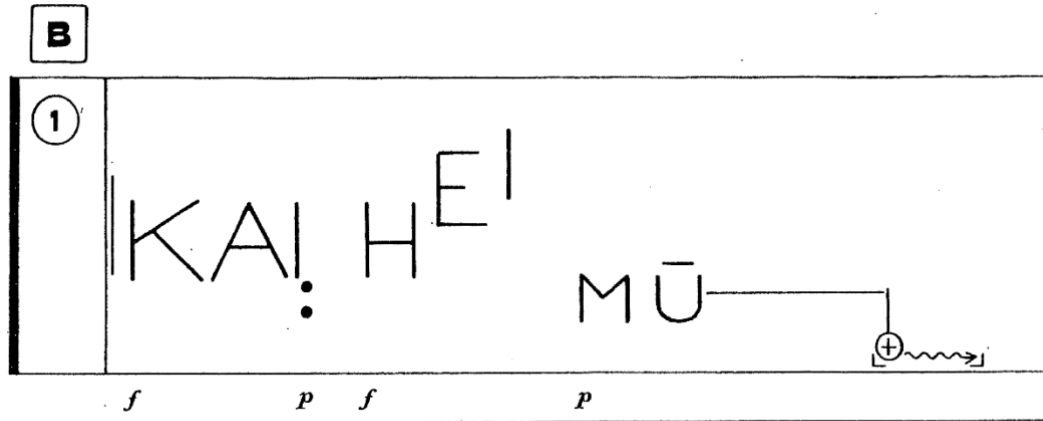


Figura 3 - Primeira intervenção da voz em *Tanka II*.

Aqui observa-se o jogo de superposições e defasagens entre a voz declamada e os signos instrumentais. Cada super-signo dispõe um conjunto heterogêneo de fragmentos vocais, sons e ruídos como a percussão nas cordas do piano com um prato, uma baqueta, um *cluster* com a palma da mão sobre as cordas, ou ainda a exploração de partes do instrumento como a armação e a tampa.

O último super-signo da parte C (5) é a unidade que conclui o “primeiro verso” (*kami-no-ku*), ou unidade de 5, 7 e 5 super-signos. Nele, a ideia de conclusão, ou de pontuação da forma, está expressa nas notas repetidas em *diminuendo* e *ritardando*. Este talvez seja um dos raros elementos da peça no qual se pode perceber um claro sentido discursivo, no caso uma estrutura com função conclusiva. Todos os demais signos sonoros são distribuídos no espaço-tempo da partitura a partir de uma sintaxe de montagem, sem conectivos, atuando por contiguidade e justaposição de elementos, sem que sejam conduzidos por uma causalidade lógica.

⁹ Koellreutter distribui as palavras do poema visual da epígrafe na estrutura do *tanka*, escritas em romaji, da seguinte maneira: 開 kai aberto, 閉 hei fechado, 無 mu nada, 空 kuu céu/vazio, 黄 kou amarelo, 紫 shi roxo, 紅 kou vermelho escuro, 緑 ryoku verde.

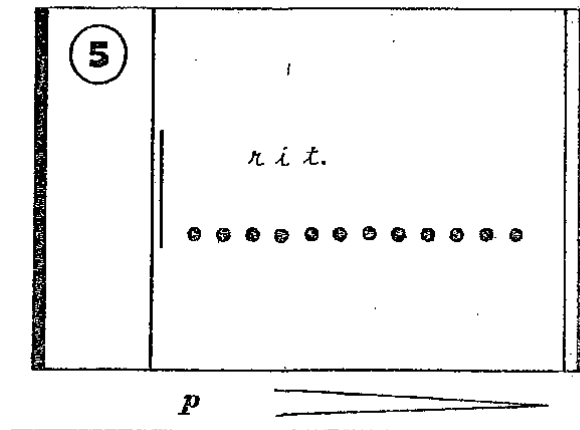


Figura 4: Super-signo com função conclusiva.

A última unidade (E), de 7 super-signos, inclui a única intervenção do gongo em toda a peça. Esse elemento se destaca dos demais não apenas por sua intensidade (forte), mas porque, neste momento, “o pianista afasta-se do piano e encaminha-se ao tam-tam ou gongo, obedecendo a métrica estabelecida pelo intérprete” (Koellreutter, 1981: 7), conforme instrução do compositor. Trata-se de um elemento excepcional, não repetido no contexto da peça que, embora não centralizado na forma temporal, polariza a percepção com sua força expressiva, similar à palavra *céu*, para a qual convergem os sentidos, colocada no centro do poema da epígrafe.

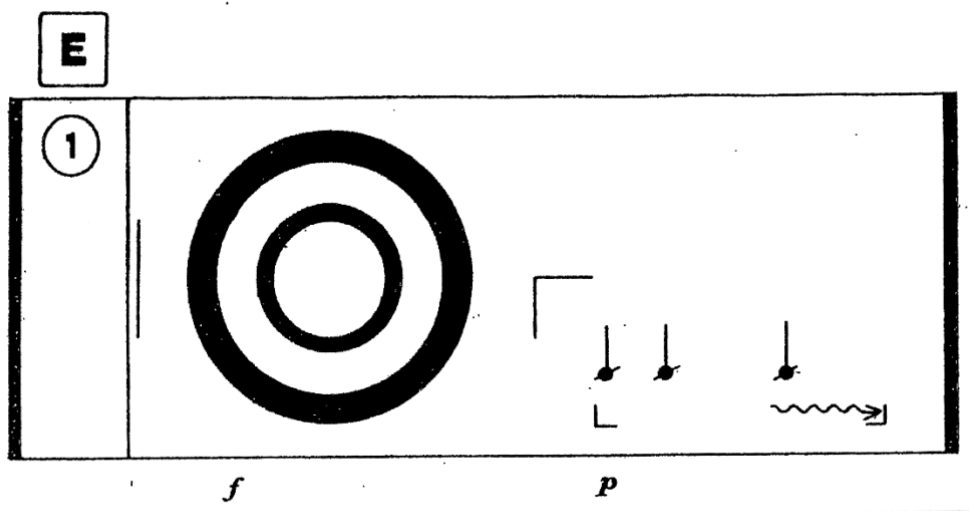


Figura 5: Intervenção do gongo na última unidade formal de *Tanka II*.

A duração total da peça (14 minutos, aproximadamente, conforme indicado pelo compositor), baliza a duração das unidades da forma, dos super-signos, dos silêncios e determina uma dispersão dos objetos sonoros no fluxo temporal. Tudo soa espaçado, descontínuo, sem conexões evidentes entre as ideias sonoras, os signos sonoros não parecem obedecer a uma ordenação rigorosa e talvez pudessem ser permutados no tempo, sem prejuízo do sentido.

Se, por um lado, a composição se nega a conectar logicamente os seus elementos sonoros num plano discursivo, por outro os agrupa em fragmentos descontínuos e heterogêneos. Esses signos cumprem seu sentido pela aproximação e pela superposição de suas partes, à maneira de um ideograma. Tais características de rompimento com a lógica discursiva regida por transições e elementos de ligação, podem ser sintetizadas numa das cartas a Tanaka, na qual Koellreutter especifica os ideais estéticos que compartilha com a estética japonesa: “concentração extrema da expressão, economia de meios, renúncia ao prazer exclusivamente sensorial, clareza e precisão, liberação de um conceito de tempo racionalmente estabelecido, assimetria, forma aberta e variável” (Koellreutter, 1983: 17).

Orientalismo e humanismo: conceitos críticos

Os aspectos mencionados nesta análise destacaram alguns procedimentos formais de *Tanka II*. No entanto, a correspondência entre Koellreutter e Tanaka indica que a peça se insere numa reflexão mais ampla acerca das relações entre o Ocidente europeu e Extremo Oriente, um diálogo entre culturas distintas, naquele momento percebidas como dicotômicas, mas em vias de constituir uma cultura universal e pacífica. Segundo Koellreutter,

Ocidente e Oriente não podem evitar o questionamento de um em relação ao outro. A mim, no entanto, parece ser indiferente a maneira pela qual ocorre esse processo de assimilação ou convergência. Eu até diria que o questionamento dos valores culturais alienígenos, isto é, daquilo que nos separa, e a aceitação de outros que, embora estranhos à cultura, tenham validade universal, se tornam, hoje uma necessidade urgente. Porque a sociedade de massa

será, sem dúvida, planetária e universal; poderá surgir somente quando houver a compreensão dos valores diferentes, estranhos, mesmo que opostos aos nossos ideais (Koellreutter, 1983: 18).

Essa referência a uma “sociedade planetária e universal” reflete uma visão acerca do processo de globalização - cujos primeiros sinais se anunciavam na década de 1970 e seria acelerado na década seguinte - que acabou por não se concretizar exatamente dessa maneira. Ao contrário de um mundo pacificamente integrado pelas relações culturais ou mesmo da ideia de uma “aldeia global” conforme a expressão cunhada por Marshall McLuhan na década de 1960, o processo de mundialização no capitalismo avançado, ainda em curso no século XXI, não apenas não criou esse mundo sem fronteiras culturais, como recrudescer as identidades irredutíveis a partir de assimetrias sem precedentes na história mundial: do mundo bi polarizado da Guerra-fria, regredimos à uma ordem mundial dominada pela supremacia bélica de uma única superpotência, sem paralelo na história, ao lado de uma brutal concentração da riqueza em aceleração pela lógica do capitalismo financeiro (este sim, globalizado).

Mas, “talvez a característica mais impressionante do fim do século XX”, afirma Hobsbawm (2005: 24), “seja a tensão entre esse processo de globalização cada vez mais acelerado e a incapacidade conjunta das instituições públicas e do comportamento coletivo dos seres humanos de se acomodarem a ele” e, no plano da vida privada, um perturbador processo de transformação que foi a “desintegração de velhos padrões de relacionamento social humano, e com ela, aliás, a quebra dos elos entre gerações, quer dizer, entre passado e presente”.

A utopia de um mundo culturalmente integrado, segundo Koellreutter uma urgência, recalçou aspectos que ainda não haviam sido superados, como o lançamento da bomba atômica sobre as cidades de Hiroshima e Nagasaki em 1945, agressão historicamente recente de países vitoriosos da Segunda Guerra a um Japão já rendido. Além disso, suas análises deixaram de considerar a conservação de situações de colonialidade e dependência em muitas regiões do mundo - e, de maneira dramaticamente permanente, na América Latina. De modo que o estudo dos movimentos de globalização evidencia que existem processo de integração, mas “também segregam, produzem novas desigualdades e estimulam reações diferenciadoras” (Canclini, 2011: XXXI).

Ao desconsiderar tais heranças, permanências e a complexidade do processo de globalização, Koellreutter acabou por atenuar uma crítica do presente. Nesse aspecto, o

conceito de *Orientalismo*, segundo Edward Said, forjado mais ou menos no mesmo período (1978), se constitui numa interpretação mais contundente contra discursos colonizadores e traz o elemento crítico ausente em Koellreutter para se pensar as relações entre culturas muito distintas a partir de seus dissensos históricos fundamentais.

Orientalismo é, segundo Said,

a *elaboração* não só de uma distinção geográfica básica (o mundo é composto de duas metades desiguais, o Oriente e o Ocidente), mas também de toda uma série de “interesses” que, por meios como a descoberta erudita, a reconstrução filológica, a análise psicológica, a descrição paisagística e sociológica, o Orientalismo não só cria, mas igualmente mantém; é, mais do que expressa, uma certa *vontade* ou *intenção* de compreender, em alguns casos controlar, manipular e até incorporar o que é um mundo manifestamente diferente (...) (Said, 2015: 40-1)

Ou seja, um discurso eurocêntrico que inventa um Oriente, inferioriza civilizações atribuindo-lhe características mitológicas, exóticas, estranhas e, muitas vezes, hostis ao Ocidente ‘civilizado’. Orientalismo é “a *distribuição* de consciência geopolítica em textos estéticos, eruditos, econômicos, sociológicos, históricos e filológicos” (Said, 2015: 40-1); é todo um conjunto de obras, de documentos, de representações; é uma epistemologia que pensa pelo oriental e legitima sua colonização, naturalmente.

Creio que não seja essa a posição de Koellreutter. Embora questionável em seu argumento central – o de que estávamos em vias de constituir uma “cultura planetária universal” (Koellreutter, 1983: 27) -, sua postura tende a ressaltar aspectos que encontram paralelo no *Humanismo*, na perspectiva do mesmo Edward Said. Pois, para Said, o Humanismo não é a postura elitista frente ao patrimônio cultural das culturas predominantes. É antes uma prática que contesta aquilo que para ele se opõe ao pluralismo cultural: o nacionalismo ufanista, o entusiasmo religioso e o pensamento identitário. Esse Humanismo seria assim o

emprego das faculdades linguísticas de um indivíduo para compreender, reinterpretar e lutar corpo a corpo com produtos da linguagem na história, em outras línguas e outras histórias. Na minha compreensão de sua relevância atual, o humanismo não é um meio de consolidar e afirmar o que “nós” sempre conhecemos e sentimos, mas antes um meio de questionar, agitar e reformular muito do que nos é apresentado como certezas transformadoras em produtos do mercado, empacotadas, incontestadas e codificadas de modo acrítico (...) (Said, 2007: 48-9)

Aspectos, de certo modo, também colocados por Koellreutter, que não pretende ‘falar pelo oriental’, pensar por ele, mas construir, na experiência de alteridade, uma *autocrítica*. Também para Said a auto compreensão só é suplementada pela autocrítica. Na verdade, “o autoconhecimento é constituído pela autocrítica”, ou seja, o Outro como “fonte e o recurso para uma compreensão melhor e mais crítica do Eu”, conforme ressalta Bilgrami no prefácio do livro de Said (2007: 13).

É assim que podemos interpretar o uso que Koellreutter faz da forma do *tanka* como um anseio de integrar valores estranhos à própria existência, para torna-la mais rica e complexa. Mais que um exercício formal de ‘contar sílabas’ seria um modo de dissolver sua individualidade eurocentrada. Diz ele:

Nesse contexto, a vontade e a capacidade de cada um de compreender e integrar criativamente os valores tradicionais de outros povos desempenham um importante papel. Trata-se de reconhecer o próprio ego como parte de um todo e subordina-lo a um desenvolvimento globalizante, levando-se em conta que o global não pode se concretizar senão através de respeito e busca ativa, bem como pela interação e compensação dos valores individuais (Koellreutter, 1983: 78).

Tal postura, que poderíamos qualificar, no âmbito deste texto, como um ‘orientalismo humanista’, parece mais inclinada em assumir um espírito do tempo que se apropriar de formas poéticas. Por isso, talvez, tenha algo a nos dizer ainda hoje.

Bibliografia

- AMADIO, Lígia. (1999). *Koellreutter: um caminho rumo à estética relativista do impreciso e paradoxal*. Campinas. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- BORGES, Jorge Luis. (1972). *El oro de los tigres*. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luís. (1999). O ouro dos tigres. In: *Obras completas de Jorge Luís Borges*. São Paulo: Globo.
- CAMPOS, Haroldo de. (1977). *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva.

- CAMPOS, Haroldo de. (2009). *Escrito sobre jade: poesia clássica chinesa reimaginada por Haroldo de Campos a partir dos ideogramas originais*. Org. Trajano Vieira. São Paulo: Ateliê.
- CANCLINI, Néstor García. (2011). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- GUTTILLA, Rodolfo Witzig (org.). (2009). *Boa Companhia: Haicai. Vários autores*. São Paulo: Companhia das Letras.
- HATHERLY, Ana. (2006). *463 tisanas*. Lisboa: Quimera.
- HOBSBAWM, Eric. (2005). *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras.
- KATER, Carlos. (1997). *Catálogo de obras de H. J. Koellreutter*. Belo Horizonte: Fundação de Educação Artística, FAPEMIG.
- KOELLREUTTER, H. J. (1983). *Estética*. São Paulo: Novas Metas.
- KOELLREUTTER, H. J. (1981). *Tanka II – para piano, voz declamada, tam-tam ou gongo grave*. São Paulo: Novas Metas. 1 partitura.
- LEMINSKI, Paulo. (2013). Bashô - a lágrima do peixe. In: *Vida*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SAID, Edward W. (2015). *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SAID, Edward W. (2007). *Humanismo e crítica democrática*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ZAMPRONHA, Edson S. (2000). *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume: Fapesp.

Guilherme Paoliello – C.V.

Professor do Curso de licenciatura em Música do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Graduado em Composição e doutorado em Educação pela UFMG. Realizou residência pós-doutoral na Universidade Nova de Lisboa em 2017 e no Programa de pós-graduação em música da UFMG em 2023, investigando a coleção de partituras de compositores latino-americanos da Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte.