



**Universidade de Brasília**

**Programa de Pós-Graduação em Música – Música em  
Contexto**

**Hiatos: uma investigação sobre aspectos do Zen  
Budismo aplicados à improvisação na música  
contemporânea**

Rafael Andrino Bacellar

Orientador: Prof. Dr. Mário Lima Brasil

Brasília

2019

Rafael Andrino Bacellar

**Hiatos: uma investigação sobre aspectos do Zen  
Budismo aplicados à improvisação na música  
contemporânea**

Dissertação apresentada para a obtenção do título de Mestre em Música. Programa de Pós-graduação Música em Contexto, Universidade de Brasília.

**Área de concentração:** Performance e Criação Musical

**Linha de pesquisa:** Processos e Produtos na Criação e Interpretação Musical: linha A

**Orientador:** Prof. Dr. Mário Lima Brasil

Brasília

2019

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

BB117h Bacellar, Rafael  
Hiatos: uma investigação sobre aspectos do Zen Budismo aplicados à improvisação na música contemporânea / Rafael Bacellar; orientador Mario Lima Brasil. -- Brasília, 2019. 191 p.

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

1. Livre Improvisação. 2. Zen Budismo. 3. Pós-modernidade 4. Comprovisação. 5. Música Experimental. I. Lima Brasil, Mario, orient. II. Título.

*À memória de minha mãe,*

*Vania Elisabeth*

## **AGRADECIMENTOS**

Um estudo como este não ocorre pela simples força de um indivíduo criador: é, na verdade, uma obra coletiva, resultado da conjunção de indivíduos e sociedade que permitiram o surgimento destes escritos. Dito isso, agradeço:

Aos meus pais e irmão, que me deram uma criação repleta de música e que me apoiaram de todas as formas no caminho da música, do estudo e da curiosidade desde muito cedo. Seu apoio e afeto incondicionais possibilitaram todo meu desenvolvimento na música e as consequentes realizações profissionais, artísticas e acadêmicas. Esta dissertação também é uma conquista de vocês.

À dona Maria (*in memoriam*) e à dona Cely, mulheres que levaram à toda a família o gosto pela música desde sempre, me incentivaram e auxiliaram imensamente na escolha pela música enquanto possibilidade profissional, o que culminou neste trabalho e na minha atividade como professor de música.

À Carolina pelo apoio, conselhos, paciência e carinho ao longo de todo meu processo com a música, com a graduação, com o mestrado, com os estudos, e com coisas tantas que não cabem neste texto.

Ao meu professor orientador, Mario Brasil, que me auxiliou de várias formas ao longo do desenvolvimento desta pesquisa e que me incentivou no processo do mestrado.

Aos professores Flavio Pereira e Manuel Falleiros por aceitarem participar da minha banca e que me deram conselhos certos e construtivos para esta pesquisa, se mostrando sempre solícitos.

Ao Pedro Carneiro, que sempre me apoiou no caminho da música, e com quem compus as primeiras músicas, fiz e ouvi os primeiros sons, desenvolvendo gosto pela apreciação e pela criação musical.

À minha professora de Alemão e de filosofia, também mestra espiritual e amiga querida, Monica Udler, que me apresentou ao caminho da espiritualidade e do Zen Budismo.

À família Bogéa Carvalho e aos amigos do CSD, com quem tive minha primeira experiência de livre improvisação e que me ajudaram duplamente: como alunos, mas também como mestres espirituais atenciosos que, acima de tudo, me mostraram o caminho da minha cura, através da qual outros também passaram a se curar. Sem isso, esta pesquisa não existiria.

À Ana Cesário, que aceitou de bom grado participar do recital; à Malu Engel, que trabalhou na arte para a capa da partitura; ao Thiago Martins, que trabalhou no *design* da capa; à Hoana Gonçalves, pela captação e edição de vídeo do recital; e ao Pedro Menezes pela captação e masterização do áudio.

Aos amigos Kino Lopes, Camila Rocha, Malu Engel, Edgard Felipe, Pedro Ribeiro, Caio Fonseca, Isadora Almeida, Matheus Avlis, Ana Beatriz e Lucas Muniz, por conversas e experiências musicais e extramusicais que ajudaram a moldar esta pesquisa e a entender melhor minha relação com a música, coisas que carregarei na minha formação.

Ao corpo de funcionários e ao corpo docente do Departamento de Música e da Universidade de Brasília, sem os quais simplesmente não haveria UnB. São pessoas que, apesar de tantos ataques à educação, continuam mostrando que uma universidade pública, gratuita, acessível e de excelência não só é possível, como também é real, é necessária e será defendida.

Aos colegas de mestrado Renan Ventura, Tarso Ramos, Alfredo Ericeira e Elaine Cristina pelas conversas e partilha de experiências.

À monja Sodō e à comunidade Zen Planalto, que me acolheram e com quem pude aprofundar e continuo aprofundando meus conhecimentos e experiências dentro do Budismo.

*“A secularização não é só a irreligião; ela é também o que recompõe o religioso no mundo da autonomia terrena, um religioso desinstitucionalizado, subjetivado, afetivo. (...) hoje, é preciso tomar posse daquilo que outrora se tinha naturalmente. Antes institucionalizada, a identidade cultural se tornou aberta e reflexiva, uma questão individual suscetível de ser retomada infinitamente”.*

*(Gilles Lipovetsky)*

## RESUMO

A presente dissertação pretendeu investigar em que medida uma prática de Livre Improvisação musical pode ser desenvolvida quando pensada sob a perspectiva do corpo conceitual e estético do Zen Budismo. O resultado final é a criação musical Hiatos. Para se concretizar esta investigação, foram delimitados quais são os principais aspectos que caracterizam a Livre Improvisação. Foram abordados os conceitos de liberdade e de tempo, além de uma contextualização conceitual e histórica sobre improvisação musical associada à pós-modernidade. Em um segundo momento, foram expostas determinadas noções do Zen Budismo, a saber: suas origens e definição; de que forma as artes e a música se manifestam no Zen; a estética *wabi sabi*; os conceitos de *shunyata* (vacuidade) e não dualidade. Posteriormente, visou-se delimitar de que modo tais aspectos do Zen Budismo podem ser traduzidos para a criação propriamente musical de uma composição baseada na improvisação, delimitando-se: a estética *Ma* (silêncio sugestivo); a estética *sawari* (ruído belo); a assimetria enquanto aspecto estético; o uso de um *jisei* (tipo de poema japonês) como estratégia balizadora para uma improvisação; e o conceito de *improvisação semeada*. (BARRETT, 2014) Em seguida, apresenta-se como resultado a partitura da improvisoação Hiatos; sua performance em vídeo encontra-se anexada a esta dissertação. No último capítulo foi realizada uma análise da partitura e da performance de Hiatos tendo por base as delimitações de Cook (1997) e Corrêa (2014).

Palavras-chave: Livre Improvisação. Zen Budismo. Pós-modernidade. Improvisoação. Música experimental.



## ABSTRACT

This dissertation aimed to investigate to what extent a practice of musical Free Improvisation can be thought from the conceptual and aesthetic perspective of the Zen Buddhist philosophy. The outcome is the musical creation *Hiatos*. In order to achieve this research, the main aspects which characterize Free Improvisation were delineated. Also, the concepts of freedom and time were discussed, as well as a conceptual and historical contextualization about musical improvisation associated to postmodernism. Secondly, certain notions of Zen Buddhism were exposed, namely: its origins and definition; how the arts and music manifest themselves in Zen; the *wabi sabi* aesthetic; the concepts of *shunyata* (emptiness) and non-duality. Subsequently, it was aimed to delineate how such aspects of Zen Buddhism can be translated to musical creation of a composition based on Free Improvisation; in that way, certain aspects were delineated: the *Ma* aesthetic (suggestive silence); the *sawari* aesthetic (beautiful noise); asymmetry as an aesthetic aspect; the use of a *jisei* (a type of Japanese poem) as a goal-setting strategy for improvisation; and the concept of *seeded improvisation*. (BARRETT, 2014) Then, the result is the score of the *comprovisation Hiatos*; the performance video is attached to this dissertation. In the last chapter an analysis of *Hiatos*' score and performance was made based on the writings of Cook (1997) and Corrêa (2014).

Keywords: Free Improvisation. Zen Buddhism. Postmodernism. *Comprovisation*. Experimental music.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1. Primeiros compassos da grade orquestral do terceiro movimento da obra <i>Sinfonia</i> (1968), de Luciano Berio .....	60
Imagem 2. Guarda-chuva e Ameixa, de Shibata Zeshin (pintura) .....	83
Imagem 3. Primavera, em Paisagem das Quatro Estações, de Sesshū Tōyō (pintura)....	85
Imagem 4. A Costa da Baía de Tago, da série Trinta e seis vistas do Monte Fuji, de Hatsushika Hokusai (pintura) .....	86
Imagem 5. Notação das escalas <i>yosen</i> e <i>insen</i> , características da música tradicional japonesa ( <i>hōgaku</i> ) .....	87
Imagem 6. Tessitura da <i>shakuhachi</i> indicada na pauta .....	88
Imagem 7. Trecho da partitura de <i>Music of Changes</i> (1951), de John Cage.....	92
Imagem 8. Exemplo de local em Kyoto (Japão) construído sob os preceitos da estética japonesa <i>wabi sabi</i> .....	96
Imagem 9. Exemplo de casa tradicional voltada para a realização da cerimônia do chá em Kyoto (Japão) .....	99
Imagem 10. Exemplo de <i>ensō</i> , criado pelo artista japonês Nakahara Nantenbo .....	102
Imagem 11. Notação tradicional para a <i>shakuhachi</i> .....	111
Imagem 12. Representação gráfica do áudio do primeiro minuto da peça <i>Tamuke</i> , conforme executada por Katsuya Yokoyama .....	112
Imagem 13. <i>Cadenza</i> para <i>shakuhachi</i> em <i>November Steps</i> (Tōru Takemitsu).....	114
Imagem 14. Sugestão de notação contemporânea para a técnica <i>mura-iki</i> .....	118
Imagem 15. Sugestão de notação contemporânea para a técnica <i>yuri</i> .....	118
Imagem 16. Sugestão de notação contemporânea para a técnica <i>nami</i> .....	119
Imagem 17. Exemplo de técnicas estendidas nos compassos 21-23 da obra <i>November Steps</i> (Tōru Takemitsu) .....	120

Imagem 18. Primeiros gestos da peça <i>Guero</i> (1970) para piano, de Helmut Lachenmann .....	121
Imagem 19. Exemplo de construção simétrica nos primeiros compassos do Prelúdio II em dó menor do primeiro livro de O Cravo Bem Temperado, de Johann Sebastian Bach .....	124
Imagem 20. Série melódica dodecafônica e suas permutações utilizadas no Concerto para Violino (1935), de Alban Berg .....	125
Imagem 21. Grade orquestral dos últimos compassos de <i>Farben</i> , em Cinco Peças Para Orquestra op. 16 no. 3 (1909), de Arnold Schoenberg.....	127
Imagem 22. Trecho da partitura da obra <i>Transmission IV</i> , de Richard Barrett.....	137
Imagem 23. Trecho da partitura da obra <i>Blattwerk</i> , de Richard Barrett .....	139
Imagem 24. Primeira segmentação formal do primeiro fragmento da comprovação Hiatos.....	159
Imagem 25. Segunda segmentação formal do primeiro fragmento da comprovação Hiatos.....	159
Imagem 26. Relações entre os conjuntos de notas dos segmentos A e D do primeiro fragmento de Hiatos.....	160
Imagem 27. Relações entre os conjuntos de notas dos segmentos C e D do primeiro fragmento de Hiatos.....	161
Imagem 28. Segmentação formal do segundo fragmento de Hiatos .....	162
Imagem 29. Comparação entre símbolos gráficos utilizados em Hiatos e aqueles empregados por Helmut Lachenmann em <i>Guero</i> (1970) .....	165
Imagem 30. Segmentação formal do quarto fragmento de Hiatos .....	166
Imagem 31. Análise dos conjuntos de notas manifestos nos segmentos A e B do quarto fragmento de Hiatos.....	167
Imagem 32. Segmentação de melodias seriais e técnicas estendidas utilizadas na flauta no sexto fragmento de Hiatos .....	169
Imagem 33. Representação notacional de entidade harmônica encontrada na improvisação do sexto fragmento de Hiatos.....	169
Imagem 34. Análise de trecho do sétimo fragmento de Hiatos.....	170
Imagem 35. Representação gráfica da seção A do segundo movimento de Hiatos .....	171

Imagem 36. Notação gráfica de técnica estendida encontrada na flauta ao longo de Hiatos.....	172
Imagem 37. Representação notacional de entidade harmônica encontrada na improvisação da seção A do segundo movimento de Hiatos .....	172
Imagem 38. Representação gráfica da seção B do segundo movimento de Hiatos.....	173
Imagem 39. Representação gráfica da seção C do segundo movimento de Hiatos.....	174
Imagem 40. Representação notacional de entidade harmônica encontrada na improvisação da seção D do segundo movimento de Hiatos .....	174
Imagem 41. Representação gráfica da seção D do segundo movimento de Hiatos .....	175
Imagem 42. Representação gráfica da seção E do segundo movimento de Hiatos.....	175
Imagem 43. Representação gráfica da seção F do segundo movimento de Hiatos .....	176

# Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	16
Problema.....	19
Objetivos.....	22
Justificativa.....	23
Metodologia.....	26
<b>1. REVISÃO DE LITERATURA E REFERENCIAL TEÓRICO</b> .....	31
1.1 Livre Improvisação.....	31
1.2 Zen Budismo .....	36
<b>2. AS BASES CONCEITUAIS</b> .....	39
<b>2.1 A Livre Improvisação</b> .....	39
2.1.1 Contextualização e conceituação.....	39
2.1.2 Liberdade .....	49
2.1.3 Improvisação na pós-modernidade.....	57
2.1.4 O tempo da improvisação .....	65
<b>2.2 O Zen Budismo</b> .....	74
2.2.1 Contextualização .....	74
2.2.2 A música e as artes segundo o Zen Budismo .....	80
A estética <i>wabi sabi</i> .....	95
<i>Shunyata</i> (vacuidade ou vazio).....	99
Não dualidade .....	103

<b>3. HIATOS</b> .....	108
<b>3.1 O desenvolvimento de Hiato</b> .....	108
A estética <i>Ma</i> : silêncio sugestivo .....	108
<i>Sawari</i> : o ruído belo .....	116
Assimetria estética como irregularidade.....	122
Um poema <i>jisei</i> enquanto estratégia criativa.....	128
Comprovação através da improvisação semeada de Barrett.....	133
<b>3.2 Partitura</b> .....	139
<b>3.3 Análise do texto e da performance</b> .....	150
<b>3.3.1 Contextualização teórica: análise e ontologia musical</b> .....	150
<b>3.3.2 Análise da obra</b> .....	158
<b>PRIMEIRO MOVIMENTO</b> .....	158
Primeiro fragmento.....	158
Segundo fragmento.....	162
Terceiro fragmento .....	164
Quarto fragmento.....	166
Quinto fragmento.....	168
Sexto fragmento.....	168
Sétimo fragmento .....	170
<b>SEGUNDO MOVIMENTO</b> .....	170
Seção A.....	171

Seção B.....	173
Seção C.....	173
Seção D.....	174
Seção E.....	175
Seção F.....	176
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>177</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>182</b>

## INTRODUÇÃO

Meu gosto pela improvisação musical surgiu na infância. Desde o início de minha aproximação com a música, inicialmente com o violão, eu tive maior gosto por estilos que possuem a improvisação na base de seus idiomas, como *rock* e *blues*. Na adolescência, estudei piano erudito em um conservatório, onde me iniciei nas diversas disciplinas musicais.

A partir de 2012, entrei no curso de piano popular na Escola de Música de Brasília. Comecei a estudar o *jazz* e a música popular instrumental de forma mais aprofundada e em especial a improvisação assim dita idiomática. Através desse estudo, passei a abordar a improvisação de maneira direcionada, entrando em maior contato com estudos característicos do idioma do *jazz*, como o treino de escalas, de estruturas melódicas e transcrição de solos. Neste período, participei de projetos de *jazz* me apresentando profissionalmente e atuando como arranjador, e tive como principais influências os pianistas Herbie Hancock, McCoy Tyner, e César Camargo Mariano.

Neste mesmo período, paralelamente me envolvi com o estudo do Zen Budismo. Autores como Toshihiko Izutsu e D.T. Suzuki exerceram grande influência sobre meu pensamento e me auxiliaram a consolidar um entendimento das minhas práticas artísticas devido à estreita relação do Zen com as artes, além do desenvolvimento de aspectos de caráter pessoal: encontrei em contato com minha espiritualidade, até então rejeitada por um ateísmo de longa data.

Por mais que eu tenha me aproximado mais intensamente do *jazz*, também ouvia música contemporânea. Ao mesmo tempo em que me desenvolvi na música popular instrumental, essa linguagem unicamente não me saciou; por isso, busquei me aproximar da música contemporânea paralelamente.

Neste sentido, um compositor que exerceu forte influência para a condução deste estudo foi John Cage. A composição de Cage trata diretamente da filosofia Zen, abordando a aleatoriedade, o silêncio e a postura artística experimental. O compositor estudou o Zen Budismo no Japão diretamente com D. T. Suzuki – figura essencial para o Zen – e também foi influenciado por outras tradições asiáticas, como o *I Ching* chinês.



Já a partir de 2016, entrei em contato com a Livre Improvisação. Participei de algumas performances desse tipo e percebi neste tipo de fazer musical a possibilidade de uma expressão artística que proporciona grande fluxo de criatividade. Essas experiências foram de extrema importância na minha vida musical, pois em um primeiro momento me garantiram um espaço seguro para a experimentação artística. Isso me auxiliou a lidar não só com dificuldades relacionadas à performance como também me mostrou uma série de questões relacionadas às possibilidades estéticas e abstratas da criação musical. Além disso, a Livre Improvisação se mostrou como um terreno fértil para mim por ser um campo que contempla simultaneamente o *jazz* e a música contemporânea.

Optei por seguir o tema da Livre Improvisação nesta dissertação a partir do meu interesse pessoal por este tópico. O interesse surgiu pelo meu envolvimento com a prática da Livre Improvisação, em especial com os grupos *Lapso* e *REC*. Outros grupos que me chamaram a atenção para este tema foram os também brasileiros *Paradoxa Duo* e o *Iandé Ensemble*. Neste sentido, passei a me envolver cada vez mais com propostas musicais experimentais, sendo influenciado por músicos como Cecil Taylor e Derek Bailey.

A partir da minha aproximação com o Zen, percebi a possibilidade de me utilizar dessa filosofia para abordar a prática da Livre Improvisação. Conceitos que serão explorados ao longo da dissertação, como as estéticas *wabi sabi*, *ma* e *sawari* apontam em direção a uma possível base para uma improvisação musical contemporânea. A fim de se direcionar tais aspectos estéticos, pretende-se desenvolver a composição musical *Hiatos*, a qual deverá associar a escrita contemporânea à Livre Improvisação, tendo como base geral elementos do Zen Budismo.

Pretendo aplicar o pensamento Zen à música contemporânea, assim como no Ocidente diversos compositores e artistas das demais áreas se aproximaram do pensamento oriental. Exemplos disso são John Cage (como em *Music of Changes*), Olivier Messiaen (*Sept Haïkai*) e Karlheinz Stockhausen (*Telemusik*), observa Griffiths (2011, p. 115-129). Neste sentido, destacam-se ainda as teses de doutorado de Lee (1984) e Yu (1994), que aplicam o pensamento de escolas asiáticas (o *Tai Ji* chinês e o Zen Budismo, respectivamente) à dança; e a dissertação de Miklos (2010), que aborda a influência do Zen na arte contemporânea.

Frente ao exposto, esta dissertação é uma investigação sobre a relação de aspectos selecionados sobre visões tradicionais do Zen Budismo e sua potencial influência para o desenvolvimento de uma composição musical baseada na Livre Improvisação. Esta composição – um tipo de criação que une a Livre Improvisação à composição – é nomeada Hiatos. Para se desenvolver esta criação, em um primeiro capítulo será delimitado simultaneamente o referencial teórico utilizado para esta pesquisa e uma revisão de literatura, a fim de se determinar o estado da arte nos dois campos centrais desta dissertação (Livre Improvisação e Zen Budismo).

No segundo capítulo, pretende-se estabelecer as bases conceituais para a condução desta pesquisa. Ao se tratar da Livre Improvisação, será estabelecida uma conceituação histórica. Surgem ainda três aspectos centrais para se abordar este objeto de pesquisa: como se entende o conceito de *liberdade* no contexto da improvisação musical; as relações conceituais e estéticas entre a Livre Improvisação e a pós-modernidade; e, ainda, o entendimento da dimensão temporal no contexto da Livre Improvisação e de que forma este se relaciona com o Zen Budismo de modo conceitual.

Ainda no segundo capítulo, o Zen Budismo será abordado de forma ampla. Inicialmente, haverá uma contextualização conceitual e histórica do Budismo enquanto doutrina. Em seguida, serão expostas as relações entre o Zen Budismo, a música e as artes em ambos os contextos tradicional e contemporâneo. No que tange especificamente à música, a flauta japonesa *shakuhachi* ganha certa ênfase, bem como as obras de John Cage e de Tōru Takemitsu. Então, serão delimitados determinados aspectos conceituais e estéticos que permitam a subsequente composição e performance de Hiatos, uma criação musical que dialoga simultaneamente com a tradição do Zen Budismo e a arte contemporânea.

Por fim, no terceiro capítulo inicialmente será exposta a partitura e a gravação de Hiatos na íntegra. Houve um recital específico para a performance desta composição/improvisação, o qual foi registrado em um vídeo anexado a esta dissertação. A partir desta gravação, será realizada uma análise musical da partitura e da performance. Pode-se afirmar que Hiatos utiliza simultaneamente uma linguagem Zen Budista e também contemporânea. Quanto a este último aspecto, há a recorrência de técnicas estendidas, bem como de uma organização das notas musicais que prioriza a atonalidade.

Para se conduzir a análise de Hiatos, será enfatizada a teoria dos conjuntos aplicada à música atonal – modelo desenvolvido por Allen Forte –, assim como o uso de comentários verbais e de representações gráficas do áudio da gravação. Quanto à fundamentação teórica destas abordagens, tem-se por base os escritos de Nicholas Cook (1997) e Antenor Corrêa (2014).

## **Problema**

Através da leitura de bibliografia a qual este autor teve acesso a respeito da Livre Improvisação (como NACHMANOVITCH, 1990; BAILEY, 1993; PRÉVOST, 1995; SARATH, 1996; PETERS, 2009; FALLEIROS, 2012; COSTA, 2016), percebeu-se a existência de alguns elementos recorrentes nestas pesquisas. Exemplo disso são as abordagens da questão temporal, a definição da Livre Improvisação como *improvisação não idiomática*, o caráter coletivo da improvisação musical, o lugar da criatividade e dos processos criativos neste tipo de exercício artístico, a ideia de jogo e a noção de liberdade – entendida não somente como liberdade em relação aos elementos musicais, mas também em seu sentido sócio-político.

No entanto, mesmo com o crescente número de pesquisas sobre este tema nas últimas décadas, alguns desses aspectos permanecem pouco abordados, ainda que estes adquiram relevância ao se ter em mente um potencial desenvolvimento das práticas de Livre Improvisação, como ocorre nas abordagens de estética. A Livre Improvisação comumente é tida como uma música não idiomática, o que significa que este gênero musical tem como característica a desconstrução dos elementos idiomáticos à medida que estes surgem no discurso musical.

Comumente, são performances marcadas por elementos como ruídos, técnicas estendidas, uso de instrumentos não usuais, ausência de forma, rompimento com a métrica e ritmos tradicionais, podendo abarcar também a atonalidade do material frequencial. É o que se observa nas gravações de nomes consagrados de Livre Improvisação, como Derek Bailey, AMM e Evan Parker, ou mesmo de nomes associados ao *free jazz*, como Cecil Taylor. Mas em decorrência de tratar-se de uma música feita em tempo real, pode não haver direcionamento quanto à construção do discurso. Planejar uma direção poderia ser uma atitude contrária à própria axiologia

subjacente da Livre Improvisação. Neste sentido, coloca-se a questão: seria possível fixar um direcionamento estético em uma prática de Livre Improvisação musical?

Uma resposta a este questionamento pode estar na obra acadêmica e artística de Richard Barrett (2014). Em seu artigo *Notation as Liberation*, Barrett (2014) sugere o conceito de *improvisação semeada (seeded improvisation)*. A Livre Improvisação ao longo de seu desenvolvimento histórico tem afirmado um modo de atuação específico que se opõe à noção de composição e de planejamento. (CANONNE, 2016, p. 19)

No entanto, para Barrett (2014) a Livre Improvisação não precisa rejeitar por completo a composição ou o uso de elementos propriamente notacionais. Composicionalmente, isto se manifesta na obra de Barrett através do recurso da escrita de fragmentos em notação tradicional; os fragmentos são alternados com momentos de uma improvisação deixada à escolha do intérprete. (este aspecto será brevemente abordado no terceiro capítulo) Por isso, o resultado sonoro final será caracterizado pelo trabalho criativo de ambos o compositor e o intérprete/improvisador.

Já quanto à delimitação propriamente estética desta criação musical, faz-se necessária a determinação de recursos que permitam a confluência de intenções criativas em um sentido específico, ou de um modelo estético mais geral que permita a condução da composição e de sua performance. Neste sentido, optou-se pelo diálogo com a filosofia do Zen Budismo, que apresenta um entendimento particular dos elementos estéticos em arte. Hisamatsu (1974, p. 28-29) elenca características comuns a toda arte de orientação Zen.

Exemplo disso são a assimetria, a imperfeição e a impermanência dos elementos artísticos (em oposição à noção ocidental de objetos metafísicos estáveis); estes são elementos baseados nos ensinamentos da tradição do Zen Budismo. Além disso, a valorização de um caráter assimétrico, imperfeito e austero na arte Zen encontra respaldo no ideal estético conhecido no Japão como *wabi sabi*, que pode ser observado em manifestações como a Cerimônia do Chá, na arte da jardinagem, na literatura, e nas artes visuais e performáticas.

Já na música do Zen Budismo propriamente dita, há a recorrência da estética *sawari* (ruído belo), que valoriza o uso de ruídos e de sons não tradicionais nos instrumentos musicais – assemelha-se ao conceito ocidental de técnica estendida. Há, ainda, a estética

*Ma*, amplamente utilizada nas artes visuais e na literatura, enfatizando os espaços vazios, o silêncio e o uso de poucos elementos enquanto dimensão minimalista na arte de orientação Zen, bem como nas artes tradicionais do Japão e da China em geral. Tais abordagens podem fornecer uma base para se pensar estética no que tange à Livre Improvisação em música, uma vez que reafirmam características já existentes na Livre Improvisação, podendo funcionar como uma ponte entre uma arte consolidada historicamente e um tipo de música contemporânea e experimental.

Por outro lado, do ponto de vista da execução musical propriamente dita, na Livre Improvisação a criação é realizada em tempo real, de modo que o *performer* cria sua música no momento da performance. Isto se opõe à concepção de um músico que interpreta uma peça idealizada enquanto objeto ideal, metafísico, na qual a peça é representada por um texto escrito. Neste sentido, emergem dois aspectos importantes à compreensão conceitual desta prática: um entendimento distinto da dimensão temporal (ênfase no presente/tempo real) e uma ontologia particular que subjaz a performance de Livre Improvisação – obras que se realizam somente na performance e que não serão mais executadas daquela forma. Tendo isto em mente, emerge o questionamento: que tipo de fundamento conceitual pode respaldar a atuação musical do livre improvisador?

Este entendimento do tempo e da transitoriedade perpassa o corpo do Zen Budismo e seu entendimento da atividade criativa. Segundo Haarhues (2005, p. 132), o Zen Budismo entende o tempo enquanto a ocorrência de momentos: uma sucessão de eventos impermanentes que se manifestam no eterno presente. Passado, presente e futuro ocorrem simultaneamente. Através da prática da meditação, o indivíduo pode transcender o sofrimento subjacente da vida mundana e romper com o ciclo de reencarnações, treinando sua mente a estar sempre no momento presente; é esta a dimensão temporal que se ambiciona alcançar nas práticas de Livre Improvisação.

Desse modo, os aspectos estéticos e conceituais suscitados estão presentes na filosofia do Zen Budismo, que possui um entendimento particular das manifestações artísticas. Dentre estes, destacam-se sua abordagem da dualidade entre sujeito e objeto, a estética em artes de orientação Zen e o entendimento da dimensão temporal. Por isso, afirma-se que pode haver um elemento potencializador da Livre Improvisação musical quando esta é pensada sob a perspectiva do Zen Budismo. Em decorrência das similaridades expostas, na presente dissertação se buscará sistematizar aspectos conceituais e estéticos

da tradição do Zen Budismo a fim de traduzi-los para o contexto musical na criação musical Hiatos.

## **Objetivos**

O objetivo geral desta pesquisa é investigar a relação de aspectos selecionados do Zen Budismo e sua potencial influência para o desenvolvimento das práticas de Livre Improvisação musical. Para se concretizar tal investigação, se pretende alguns objetivos específicos, dentre eles inicialmente elencar determinados conceitos da Livre Improvisação musical, o que acontecerá nos primeiros itens do segundo capítulo. Esses elementos são:

- Contextualizações gerais sobre improvisação musical;
- Os conceitos de liberdade aplicados à improvisação musical, com enfoque na noção de liberdade enquanto autonomia, aspecto reforçado na pós-modernidade;
- A Livre Improvisação enquanto prática característica do período histórico conhecido como pós-modernidade;
- O entendimento do tempo neste tipo de prática musical e como este se relaciona ao Zen Budismo.

Em um segundo momento, se visa operacionalizar aspectos do Zen Budismo os quais se fazem úteis no que diz respeito a um entendimento amplo sobre o que é esta doutrina, e sobre como ela se relaciona estéticamente e conceitualmente com a arte. A seguir, são elencados alguns tópicos que serão suscitados na dissertação neste sentido:

- Conceituação geral sobre o que é Zen Budismo;
- Exposição sobre diversos conceitos estéticos do Zen Budismo, como *wabi sabi*, *sawari* e a estética *Ma*;
- A não dualidade entre sujeito e objeto como elemento característico do Zen Budismo enquanto filosofia;
- A vacuidade (*shunyata*) como aspecto duplamente conceitual e estético característico do Zen Budismo e de suas práticas religiosas e artísticas.

O terceiro capítulo deve ser inteiramente destinado à elaboração, exposição e discussão de Hiatos, sua partitura e a gravação de sua performance. Inicialmente, se intenciona traduzir os aspectos estéticos mencionados anteriormente para o contexto da música contemporânea e da improvisação musical para, então, expor o resultado do trabalho criativo destas sistematizações. Ao final, se visa fazer uma análise da obra tendo por base o uso de recursos como representações gráficas do áudio da gravação, comentários verbais sobre o que ocorreu ao longo das improvisações, bem como análise musical baseada na teoria de conjuntos voltada à música serial e atonal.

### **Justificativa**

Sarath (1996, p. 1) observa que existe uma quantidade reduzida de estudos sobre a improvisação musical, e afirma que “enquanto a análise musical convencional se preocupou amplamente com a música composta em notação, foi realizada muito pouca investigação na área de improvisação”.<sup>1</sup> Já no que tange à Livre Improvisação os números são ainda mais reduzidos. Menezes (2010, p. 29) aponta que os estudos sobre a Livre Improvisação são uma minoria dentre os já poucos trabalhos acerca de improvisação como um todo. Por isso, é possível afirmar que a Livre Improvisação permanece atualmente como uma prática considerada misteriosa e pouco compreendida. (MENEZES, 2010, p. 6) Tendo estas questões em mente, a presente pesquisa surge como uma possibilidade de acrescentar não só ao amplo debate da criação musical como também à temática da Livre Improvisação, reforçando a ideia de se associar a improvisação à composição musical (comprovisação).

Já quanto à escolha do Zen Budismo – uma doutrina característica do Leste Asiático, mas que atualmente ganha mais destaque no Japão – enquanto plataforma conceitual e estética para o desenvolvimento de uma criação musical demanda maior investigação. Isto se deve ao fato de que apoiar-se no Zen Budismo no contexto desta pesquisa problematiza o uso de um conjunto de tradições religiosas, estéticas, espirituais, englobando desde a cultura até atividades físicas, em um estudo ocidental sobre música contemporânea. É necessário abordar esta permuta cultural.

---

<sup>1</sup> While conventional music analysis has been largely concerned with composed-notated music, very little investigation has been made in the area of improvisation.

Por mais que o Ocidente e o Leste Asiático<sup>2</sup> na atualidade ainda possuam suas próprias identidades delimitadas, a fronteira entre ambas têm se tornado menos acentuada em um contexto de globalização:

“A globalização (...), na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como *substituindo* o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre ‘o global’ e ‘o local’. (...) Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, *novas* identificações ‘globais’ e *novas* identificações ‘locais’”. (HALL, 2015, p. 45)

Um exemplo da crescente permuta entre as culturas do Ocidente e do Oriente, mais especificamente do Leste Asiático, é o orientalismo característico da contracultura que percorreu diversos países ocidentais no contexto posterior à Segunda Guerra Mundial, especialmente os Estados Unidos, onde o próprio Zen Budismo conquistou certo espaço a partir dos anos 1960. Em um primeiro momento, tal orientalismo acarretou determinadas apropriações deturpadas por parte de países europeus e pelos Estados Unidos, mas por mais que tal aspecto colonialista permaneça presente até atualmente, posteriormente também ocorreram permutas culturais mais informadas e positivamente frutíferas. Um exemplo disso são os ensinamentos proporcionados pelo mestre Zen japonês Shunryu Suzuki nos Estados Unidos, que viveu até sua morte em São Francisco (Califórnia, EUA), onde ganhou notoriedade. O inverso também é verdadeiro, como ocorre em países como Japão e China, que adotaram estilos de vestimenta e música próprios dos Estados Unidos e Europa, o que também encontra suas razões mais basilares a partir de crescentes interesses econômicos.

Observa-se este tipo de trocas culturais, por exemplo, nos escritos sobre Zen Budismo de Alan Watts, que influenciou os movimentos *hippies* nas décadas 1960 e 1970 ao apresentar elementos culturais e conceituais do Leste Asiático, ou então na obra do compositor japonês Tōru Takemitsu, que associou a música de concerto europeia ao idiomatismo próprio da música tradicional japonesa. Também se observa este aspecto na obra artística de John Cage, intensamente influenciada pelo Taoísmo, pela filosofia indiana e pelo Zen Budismo. Cage (1973, p. 143. Tradução nossa) afirma:

---

<sup>2</sup> Esta região da Ásia compreende países como China, Japão, Coreia do Sul, Coreia do Norte, e Taiwan, além de outros das proximidades.



“[...] algumas pessoas dizem, “Tudo isso soa bem, mas não vai funcionar para nós, pois é Oriental”. (Na verdade, não existe mais uma questão de Oriente e Ocidente. Tudo isso está rapidamente desaparecendo [...]) E novamente, se qualquer um de vocês ainda tem dúvidas sobre Oriente e Ocidente, leiam Eckhart,<sup>3</sup> ou os livros de Blythe sobre Zen na literatura inglesa, ou o livro de Joe Campbell sobre mitologia e filosofia, ou os livros de Alan Watts”.

Nesse sentido, Hall (2015, p. 47) afirma que essas influências ocorrem não somente nas grandes capitais, mas também em locais tidos como isolados, culturalmente tradicionais e intocados, os quais na verdade têm estado abertos às influências culturais dos demais países: sua “pureza” cultural é uma fantasia sobre alteridade mantida por um Ocidente europeu e colonialista. Por conta deste processo de influência recíproca, culturalmente vive-se uma época em que predomina e celebra-se o pluralismo cultural, de modo que os discursos não hegemônicos passam a ganhar mais espaço do que antes – na música, isto é notório nas pesquisas conduzidas a partir do desenvolvimento da Nova Musicologia de Joseph Kerman (anos 1980), fortemente influenciada pelos estudos de antropologia.

Com isso, a identidade cultural é repensada, deixando de ser um elemento fixo que encontra seu respaldo nas instituições solidificadas historicamente, e passa a ser flexível, *desinstitucionalizada*, subjetivada, o que é personificado na figura do indivíduo imigrante residindo em outro país, cuja identidade cultural passa a não ser mais definida somente com base em suas raízes, mas também a partir de suas relações com a cultura de seu novo país. Ocorre nesta situação um tipo de hibridismo cultural. Isto é ilustrativo, mas não se aplica somente aos imigrantes, uma vez que na pós-modernidade é relegada ao indivíduo maior autonomia quanto à construção de sua própria identidade:

“Naquilo que diz respeito às identidades, [a] oscilação entre *tradição* e *tradução* (...) está se tornando mais evidente num quadro global. Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, *em transição*, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado. Pode ser tentador pensar na identidade, na era da globalização, como

---

<sup>3</sup> Mestre Eckhart foi um frade do período medieval, reconhecidamente um dos principais representantes do pensamento da Idade Média; sua obra abrange em especial a mística cristã e é frequentemente comparada ao Zen Budismo.

estando destinada a acabar num lugar ou noutro: ou retornando as suas “raízes” ou desaparecendo através da assimilação e da homogeneização. Mas esse pode ser um falso dilema”. (HALL, 2015, p. 52)

Desse modo, a partir de uma série de conjunturas sociais, políticas e econômicas, justifica-se a escolha do Zen Budismo enquanto tema de pesquisa e de ação criativa tendo por base a própria situação atual de busca por narrativas não hegemônicas, mas também a partir da flexibilidade da identidade cultural em um contexto pós-moderno. Aqui, intenciona-se imprimir em uma criação musical uma identidade cultural simultaneamente Zen Budista (tradição) e pós-moderna (contemporânea). Optar pelo Zen Budismo, uma cultura enraizada especialmente no Japão, então, passa a ser um modo de questionamento dos discursos dominantes no âmbito cultural.

Neste contexto, o autor desta dissertação buscou ter o cuidado de não realizar uma apropriação cultural indevida, ofensiva, deturpada, do Zen Budismo, a fim de preservar um senso de respeito e verossimilhança para com este conjunto de tradições. A principal forma de se manter este senso deu-se a partir da preferência por autores asiáticos, em especial japoneses – embora não exclusivamente –, para abordar o Zen Budismo. Exemplo disso são Daisetsu Teitaro Suzuki (1964), Ueda Shizuteru (1977), Shin’ichi Hisamatsu (1974), Koji Matsunobu (2007), Toshihiko Izutsu (2009), e o coreano Byung-chul Han (2015). Além disso, em determinados momentos do segundo e terceiro capítulo são expostas algumas obras e o pensamento do compositor Tōru Takemitsu, a quem se atribui a junção entre a música tradicional japonesa e a música de concerto modernista.

## **Metodologia**

A metodologia da presente pesquisa pode ser compreendida sob a perspectiva de cinco eixos centrais, a saber: sua finalidade, seus objetivos, sua abordagem, seu método e seus procedimentos, as quais funcionam como bases estruturantes para este texto. Os tópicos são sequencialmente explicados abaixo em contextualização com os respectivos aspectos desta dissertação.

Em princípio, esta pesquisa pretende tratar de tópicos de caráter conceitual e abstrato, mas isto ocorre visando sua aplicação prática à composição musical e à Livre Improvisação, reunidas na forma da criação nomeada Hiatos. A associação entre as duas

áreas pode proporcionar soluções e estratégias para o desenvolvimento posterior de outras práticas neste sentido, mas aqui ocorre uma situação de enfoque especificamente prático.

Por conta disso, a **finalidade** desta pesquisa é considerada *aplicada*. Diferentemente de uma pesquisa *básica*, através da qual se busca desenvolver conhecimentos que possam eventualmente ser utilizados para a solução de problemas conhecidos, a pesquisa aplicada objetiva gerar conhecimentos para aplicação prática dirigidos à solução de problemas específicos. (PRODANOV et al., 2013, p. 51) A pesquisa aplicada, então, pode empregar informações desenvolvidas anteriormente, mas no contexto da presente dissertação o modelo teórico é delimitado para o emprego em uma situação específica: o desenvolvimento e execução de Hiatos. Por isso, esta pesquisa também gera conhecimentos que podem ser úteis para o avanço de um determinado campo de estudo, embora sem outras aplicações práticas previstas. Desse modo, embora aqui predomine um caráter aplicado, também há características da pesquisa básica nesta dissertação ao abordar aspectos basilares de uma determinada área para abrir espaço para eventuais pesquisas, de modo que possa haver interesse tanto por parte do pesquisador sobre este tema quanto do artista de interesse prático.

No que tange aos **objetivos**, esta dissertação é uma *pesquisa exploratória*, através da qual se visa explorar uma ou mais hipóteses em assuntos cujo conhecimento seja pouco desenvolvido. Gil (2008, p. 41) observa que as pesquisas exploratórias:

“... têm como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas de torná-lo mais explícito ou a constituir hipóteses. Pode-se dizer que estas pesquisas têm como objetivo principal o aprimoramento de idéias (sic) ou a descoberta de intuições. Seu planejamento é, portanto, bastante flexível, de modo que possibilite a consideração dos mais variados aspectos relativos ao fato estudado”.

Como exposto anteriormente, a pesquisa em Livre Improvisação vem se desenvolvendo mais ao longo das últimas décadas, sendo um tema que ganha visibilidade do ponto de vista acadêmico; mas ainda assim há uma quantidade reduzida de pesquisas neste sentido. Uma abordagem Zen Budista das artes ou mesmo da improvisação musical também não é frequente nas pesquisas acadêmicas. Nachmanovitch (1990) e Sarath (1996) fazem essa relação, no entanto, de forma breve. Prévost (1995, p. 15) afirma, a

respeito do consagrado grupo de Livre Improvisação britânica, AMM, que alguns elementos da cultura chinesa atraíram os membros do grupo para a sua prática musical, como a arte da caligrafia, a poesia, o Confucianismo, o Taoísmo e, especialmente, o Zen Budismo. No entanto, o autor não desenvolve mais a este respeito.

Para estruturar esta investigação serão abordados e explanados conceitos da Livre Improvisação como: a própria conceituação de improvisação musical, como se entende *liberdade* neste contexto, a situação histórica da Livre Improvisação e sua relação com a pós-modernidade, e a dimensão temporal, que ganha enfoque na Livre Improvisação ao se ter em mente uma ampliação da consciência do momento presente diante de uma manifestação musical de caráter espontâneo. Posteriormente, se pretende operacionalizar noções do Zen Budismo que servirão como base para se pensar a Livre Improvisação, dentre estas: origens e definições do Zen, a relação entre o Zen Budismo e as artes (princípios estéticos e o ideal *wabi sabi*), dentre outros.

Assim, se objetiva na presente pesquisa propor a fundamentação de uma criação musical e de sua posterior execução prática; configura-se, portanto, enquanto pesquisa exploratória na medida em que visa abordar hipóteses ainda pouco exploradas. Mas, por outro lado, ao final do terceiro capítulo também será empregada uma breve metodologia *explicativa*, pois intenciona-se realizar uma análise da obra musical, tendo por base tanto sua partitura quanto a gravação da performance.

A **abordagem** aqui utilizada se aproxima mais dos métodos empregados nas ciências humanas em geral, embora esta dissertação não possa ser caracterizada como uma pesquisa de caráter exclusivamente conceitual. Para se alcançar os objetivos citados esta dissertação não pretende trabalhar com estatística ou mensurações numéricas, recorrendo mais à discussão de conceitos do que de dados propriamente. Por isso, pode-se dizer que será utilizada uma metodologia *qualitativa*. Segundo Prodanov e Freitas (2013, p. 70), em uma pesquisa de abordagem qualitativa, considera-se que há um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e o subjetivo, não se demandando o uso de técnicas estatísticas. Os principais focos são o processo e seu significado.

Por outro lado, nesta pesquisa será empregado o **método hipotético-dedutivo**, que visa em um primeiro momento à exposição de um problema, a saber, a possibilidade de se aplicar noções do Zen Budismo à Livre Improvisação musical. Para isso, tem-se em

mente o desenvolvimento da performance e composição Hiatos. Considerando-se este problema, se pretende apresentar soluções conceituais e práticas para determinados aspectos do desenvolvimento e subsequente performance desta criação musical. Essas soluções estão baseadas no corpo dos ensinamentos do Zen Budismo, que desde seu surgimento preveem um entendimento particular das artes, mas que também vêm sendo abordados, tanto nos seus países de origem quanto no Ocidente europeu e americano, na arte posterior à Segunda Guerra Mundial. São exemplos disso as produções de Cage (1973), Lee (1984), Yu (1994) e Miklos (2010).

Marconi e Lakatos (2010, p. 77-82) observam que no método hipotético-dedutivo se inicia uma pesquisa com a exposição do problema, para posteriormente se realizar uma proposta de modelo teórico que permita a solução do problema. O método hipotético-dedutivo possui duas principais formas de manifestação: aquela prevista por Karl Popper, e outra de acordo com o pensamento de Mário Bunge. Apesar da existência dos dois modelos, e embora o método se consista em diversas etapas, nas duas versões existe inicialmente a colocação de um problema, e em sequência a proposta de um modelo teórico que resolva o problema. Ambos os casos se aplicam à metodologia empregada nesta pesquisa, na qual inicialmente são problematizadas as possíveis relações entre a Livre Improvisação e o Zen Budismo, e posteriormente estas relações são estabelecidas na forma da criação musical Hiatos.

Para se concretizar os objetivos desta dissertação, se pretende utilizar **procedimentos** associados à *pesquisa bibliográfica*, através dos quais se pode fazer um levantamento de informações que seja adequado. Trata-se de um estudo de caráter inicialmente teórico, especialmente ao longo do segundo capítulo. Gil (2008, p. 59-60) observa que:

“A pesquisa bibliográfica, como qualquer outra modalidade de pesquisa, desenvolve-se ao longo de uma série de etapas. (...) [podendo] ser entendida como um processo que envolve as etapas: a) escolha do tema; b) levantamento bibliográfico preliminar; c) formulação do problema; d) elaboração do plano provisório de assunto; e) busca das fontes; f) leitura do material; g) fichamento; h) organização lógica do assunto; e i) redação do texto”.

Além disso, ao final da dissertação, no terceiro capítulo, intenciona-se o breve emprego de uma investigação *ex post facto*. Este tipo de pesquisa comumente é empregado em experimentos nos quais o(s) autor(es) investigam a ação de determinadas variáveis ao

longo de um dado fenômeno e/ou experimento. Neste trecho da dissertação, se conduzirá uma análise musical tendo por base não só uma partitura (elemento estático), como também a gravação da performance – um evento anterior à análise.

## 1. REVISÃO DE LITERATURA E REFERENCIAL TEÓRICO

### 1.1 Livre Improvisação

A Livre Improvisação é um tópico historicamente pouco abordado, havendo, no entanto, um aumento significativo na produção de materiais sobre este tema nas últimas décadas. A maior parte da bibliografia aqui abordada se inicia a partir da década de 1990. Esta revisão será abordada cronologicamente, e não se pretende exaustiva.

Stephen Nachmanovitch (1990), em *Free Play*, dialoga a prática da Livre Improvisação musical com as doutrinas místicas. O livro possui o subtítulo “improvisação na vida e na arte”, indicando que o autor entende a improvisação enquanto um fenômeno não somente artístico, mas sim como algo que permeia também a vida cotidiana.

Nachmanovitch (1990) busca abordar a criatividade artística de uma maneira ampla e diversa. Em um contexto de improvisação musical são debatidos aspectos que se mostram recorrentes nas abordagens teóricas não só sobre Livre Improvisação, como improvisação musical em geral, como: enfoque no fluxo temporal, se enfatizando uma consciência ampliada do momento presente; o desaparecimento do *ego* durante a prática musical, conforme compreendido pelas tradições do Budismo e do Sufismo (escola mística do Islã); e aspectos selecionados sobre o caráter coletivo da improvisação musical.

Por outro lado, Derek Bailey (1993) apresenta em seu livro *Improvisation: its nature and practice in music* entrevistas sobre a improvisação musical em variadas culturas, o que confere ao trabalho maior aproximação com a etnomusicologia. São apresentadas as opiniões de músicos praticantes de diversos tipos de improvisação: música indiana, música flamenca, música barroca, *rock*, *jazz* e Livre Improvisação. Bailey também foi um guitarrista consagrado de Livre Improvisação no cenário europeu, apresentando-se ao lado de outros nomes centrais neste sentido, como Evan Parker e Eddie Prévost. Com seu livro, Bailey (1993) buscou prover uma base conceitual para as práticas de música improvisada.

Bailey (1993) também introduz definições comumente adotadas nas pesquisas sobre improvisação musical, e estipula a nomenclatura amplamente aceita de *improvisação não idiomática*. O termo diz respeito à não incidência de elementos idiomáticos em

práticas de Livre Improvisação, ou ao menos à tentativa recorrente de se romper com idiomatismos nesse tipo de manifestação musical. O material também apresenta debates sobre o ensino da improvisação, a relação do compositor com a improvisação e a relação da audiência com a performance de improvisação. *Improvisation* é um material citado com frequência pelos pesquisadores de improvisação musical, a exemplo de Borgo (2002), Peters (2009), Falleiros (2012) e Costa (2016).

Edwin (Eddie) Prévost (1995) acrescenta ao debate da Livre Improvisação com uma extensa produção artística, sendo uma das principais figuras do gênero na Europa, mas contribui também com seu livro *No Sound is Innocent*. Neste livro, além de expor diversas reflexões sobre sua prática artística com o grupo AMM, Prévost (1995) apresenta textos que abordam questões como: o aspecto sociopolítico da Livre Improvisação, como este gênero pensa o idiomatismo, quais são as características da música improvisada, como ocorre a interação entre os músicos na improvisação, etc. O próprio título do livro, “nenhum som é inocente”, afirma que não há apreciação estética ingênua, sem propósito, e que a Livre Improvisação está comprometida com o questionamento dos padrões vigentes e dominantes também como forma de enfatizar posicionamentos políticos. Este questionamento é feito através dos próprios modos de feitura da música improvisada. O livro afirma que, de fato, nenhum som musical está isento de responsabilidade e cumpre determinado papel social, embora isso possa não estar explícito em um primeiro momento.

Por outro lado, *A New Look at Improvisation*, de Ed Sarath (1996), busca esclarecer a experiência do músico improvisador a partir da premissa central de que este experiencia o tempo de tal forma que a consciência do momento presente é intensificada, noção com a qual outros pesquisadores corroboram, como Falleiros (2013) e Costa (2016). Sarath afirma que essa consciência ampliada se assemelha àquela abordada por diversas doutrinas místicas. Este estudo se mostra relevante à presente dissertação, pois trata de um tema que será exposto e problematizado sob a perspectiva do Zen no segundo capítulo.

Em *Wisdom of the Impulse*, Tom Nunn (1998) aborda a Livre Improvisação realizando um panorama geral sobre sua prática. Na primeira parte do livro, são expostos elementos históricos, a terminologia utilizada na Livre Improvisação, e perspectivas gerais sobre os processos criativos envolvidos nesse tipo de prática musical. Na segunda



parte, Nunn (1998) dedica um capítulo ao que chama de “escuta crítica”. Outros dois são destinados a abordar, respectivamente, as práticas atuais da Livre Improvisação, e aspectos educacionais da improvisação.

Essa possível aplicação pedagógica da Livre Improvisação, que surge enquanto recurso de aprendizado, também é um aspecto desenvolvido por outros pesquisadores, como em *A improvisação livre como metodologia de iniciação ao instrumento*, em que Machado (2014) investiga a Livre Improvisação enquanto estratégia de iniciação em instrumentos de cordas dedilhadas. Além de realizar uma fundamentação teórica, Machado conduz oficinas de improvisação, e ao final elabora um material didático voltado para o ensino coletivo. A possibilidade de se utilizar da Livre Improvisação enquanto ferramenta educacional também foi explorada em Zenicola (2007) e Costa (2016),

Outro aspecto recorrente é o conceito de *liberdade* no contexto da improvisação musical. Este conceito frequentemente surge em dois contextos: de um lado nas manifestações afro-americanas do *jazz*, em especial do *free jazz*, que se utilizaram da improvisação musical como ferramenta de manifestação sócio-política, uma oposição à apropriação por parte de uma classe dominante da música popular negra; e por outro lado, o discurso da música de concerto contemporânea, que visou uma ruptura com a tradição europeia, vista então como limitadora frente ao contexto da pós-modernidade. Lewis (1996) delimita a distinção, nas situações citadas, entre as liberdades musicais *afrológica* e *eurológica*.

Em *Negotiating Freedom*, Borgo (2002) aborda também o aspecto da liberdade na improvisação musical. Além de traçar um panorama geral sobre a improvisação, com sua conceituação e histórico (associado ao *free jazz* e à música de concerto contemporânea), se volta também para valores e práticas da improvisação musical na atualidade. Borgo conclui, ao final de seu texto, que há certa ingenuidade ao se defender a Livre Improvisação enquanto música não idiomática, noção empregada de forma majoritária nas pesquisas sobre improvisação, na medida em que ao longo de sua prática se observa a construção de uma tradição neste sentido, com características recorrentes, o que questiona o caráter não idiomático desta música. A liberdade do *free jazz* está atrelada aos movimentos sociais, e não pode ser considerada por completo uma Livre Improvisação, em virtude de seu caráter ainda idiomático, o *jazz*. E a improvisação que

surge na música contemporânea, por outro lado, está ligada aos sistemas então associados à ruptura com a tradição, como a atonalidade e a *musique concrète*.

O conceito de liberdade na improvisação também é abordado em *The Philosophy of Improvisation*, de Gary Peters (2009). Um capítulo específico do livro de Peters apresenta a noção de liberdade na Livre Improvisação, adotando-se a conceituação de Isaiah Berlin (1958), apresentada em *Two Concepts of Liberty*. Berlin (1958) prevê dois conceitos de liberdade: a *liberdade positiva*, associada ao liberalismo econômico, uma liberdade a ser conquistada através do esforço pessoal de disciplina, reforçando uma perspectiva meritocrática; e a *liberdade negativa*, de caráter social e coletivo, sendo associada à anarquia. No entanto, a noção de liberdade, embora possa estar associada à sua manifestação em sistemas sociopolíticos, será investigada no segundo capítulo mais a partir de sua relação com a pós-modernidade do que em um contexto propriamente político. Neste sentido, enfatiza-se o pensamento de Lipovetsky (2004) acerca da pós-modernidade – a que este chama de *hipermodernidade*.

Por outro lado, a Livre Improvisação encontra respaldo também na música eletrônica e eletroacústica. Esta surge em um contexto de experimentação e se torna possível a partir de um questionamento dos sistemas musicais vigentes – citam-se em especial os conceitos de Pierre Schaeffer e sua *musique concrète*. Alguns estudos vem a contribuir nesse sentido. Em *Piano+: An Approach towards a Performance System Used within Free Improvisation*, Sebastian Lexer (2010) explora uma estratégia para se desenvolver na computação um sistema de performance direcionado para a Livre Improvisação, se utilizando também de instrumentos acústicos. Lexer frequentou *workshops* de Eddie Prévost, com quem participou de performances e gravou álbuns, sendo um nome relevante no contexto atual da Livre Improvisação europeia.

Barrett (2014) também explora o lado eletrônico em associação com instrumentos acústicos no contexto da Livre Improvisação, ao expor suas peças em *Notation as Liberation*. O autor e compositor defende o uso da improvisação musical e da composição escrita conjuntamente, opondo-se à noção difundida de improvisação enquanto libertação quanto ao texto escrito (entendido como instruções verbais, partitura tradicional e contemporânea, notações gráficas diversas, ou ainda como cifra). Rogério Costa (2016) relata também suas experiências com os grupos Akronon,

Musicaficta, e seus duos com Miller Puckette e Alexandre Porres, ambientes nos quais interagem músicos e computadores.

Um aspecto também recorrente nos estudos sobre Livre Improvisação é a criatividade e seus processos. É possível afirmar que os processos criativos estão presentes em diversos tipos de manifestações artísticas, não somente aqueles de criação propriamente dita. No entanto, este aspecto adquire maior ênfase no contexto da improvisação musical na medida em que os processos e não os produtos são o objetivo. Assim, alguns autores investigam os processos criativos na Livre Improvisação, em especial sob a perspectiva de uma bibliografia da psicologia.

Neste sentido, José Menezes (2010) em sua dissertação de mestrado, *Creative process in free improvisation*, investiga os processos criativos envolvidos na prática da Livre Improvisação e quais são as ideologias por trás destes processos. Para concretizar tal investigação, Menezes faz uma pesquisa quali-quantitativa com dois estudos: o primeiro analisa performances gravadas utilizando *softwares* de computador, e o segundo trata de entrevistas feitas com músicos improvisadores.

A tese de doutoramento de Manuel Falleiros (2012) explana o desenvolvimento de estratégias de criação nas práticas de Livre Improvisação, em especial o uso da palavra. São expostos elementos próprios da criatividade e dos processos criativos, de modo a se investigar de que maneira a palavra pode ser um elemento potencializador da performance de Livre Improvisação. Ao final, são realizadas experiências práticas seguidas de entrevistas para se avaliar as propostas levantadas.

Falleiros também apresenta diversos textos e artigos relevantes para a pesquisa em Livre Improvisação, como *A Livre Improvisação como Ferramenta para uma Educação da Criatividade* (FALLEIROS, 2011), *A Livre Improvisação no contexto pós-moderno: indícios de uma “Hiperimprovisação”* (FALLEIROS, 2013), *Endoconceitos como promotores de rede de associação cognitiva no processo criativo para a Livre Improvisação Musical* (FALLEIROS, 2015), e *5 sons: desenvolvimento de estratégia para livre improvisação a partir do conceito de jogo* (FALLEIROS, 2017).

O livro *Música Errante*, de Rogério Costa (2016), é referência nacional sobre a Livre Improvisação, apresentando um panorama geral sobre a Livre Improvisação. Este material é um dos eixos centrais desta dissertação. Nesta pesquisa, são apresentados

aspectos variados, dentre eles os pressupostos filosóficos da Livre Improvisação a partir da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guatarri, as dimensões sociopolíticas e educacionais da improvisação, o ambiente e a questão temporal na Livre Improvisação, relatos de experiências práticas, o corpo e a fisicalidade na improvisação, e o uso de novas tecnologias neste contexto musical.

Além do livro citado, destacam-se alguns artigos de Costa, como *O ambiente da improvisação musical e o tempo* (COSTA, 2002), *Investigação sobre o ambiente da livre improvisação musical* (COSTA, 2008), *A livre improvisação musical e a filosofia de Gilles Deleuze* (COSTA, 2012) e *A livre improvisação musical enquanto operação de individuação* (COSTA, 2013). O conteúdo de parte destes artigos surge de forma compilada no livro citado anteriormente, o que indica uma pesquisa que se sucede há muito tempo.

## **1.2 Zen Budismo**

O Zen Budismo possui uma literatura diversificada, em especial por parte de autores asiáticos. Boa parte destes autores visou, ao longo de suas pesquisas, popularizar o Zen Budismo para o Ocidente, em especial por ver nas Américas a possibilidade de uma renovação do Zen Budismo.

Nesta dissertação, se deu preferência a autores que abordam o Zen Budismo por uma perspectiva filosófica. Isto se deve ao próprio caráter da presente pesquisa, que visa relacionar conceitos de dois campos de estudo. Tendo-se isto em mente, destacam-se as obras de Daisetsu Teitaro Suzuki, Shin'ichi Hisamatsu, Byung-Chul Han e Toshihiko Izutsu. Na música, há uma ênfase na obra do compositor japonês Tōru Takemitsu cuja produção, embora não tenha abarcado a improvisação propriamente, permite a tradução de conceitos do Zen Budismo para o contexto da música contemporânea.

D. T. Suzuki foi um erudito japonês e sua produção intelectual ganha visibilidade em especial entre as décadas de 1940 e 1960. Em seus livros *Essays in Zen Buddhism* (SUZUKI, 1949) e *An Introduction to Zen Buddhism* (SUZUKI, 1964), Suzuki escreve uma série de ensaios sobre o Zen Budismo, e é bibliografia central para este tema. Os ensaios de Suzuki são material citado com frequência em trabalhos sobre o Zen Budismo, a exemplo de Lee (1984), Juniper (2003) e Miklos (2010).

Além disso, Suzuki foi professor do compositor norte americano John Cage, que se utilizou desta filosofia para abordar suas composições. Este acontecimento ganha importância no contexto da presente dissertação, pois enfatiza uma possível associação entre a música contemporânea e o Zen Budismo, tendo-se em mente o caráter criativo e experimental de ambos.

Por outro lado, Hisamatsu (1974) aborda tópicos estéticos e artísticos dentro do Zen Budismo em *Zen and the Fine Arts*. Neste estudo, em um primeiro momento são delineados aspectos históricos do Zen Budismo, que se inicia na China (conhecido como *Chan*) e então se desenvolve no Japão. Posteriormente, o autor sistematiza sete aspectos estéticos presentes nas artes de orientação Zen: a *assimetria*, a *simplicidade*, a *sublimidade austera* (ou aridez elevada), a *naturalidade*, a *profundidade sutil* (ou reserva profunda), a *liberdade com relação ao apego* e a *tranquilidade*<sup>4</sup>. (HISAMATSU, 1974, p. 28-38)

Além disso, Hisamatsu (1974) apresenta em um capítulo as bases filosóficas do Zen Budismo, relacionando, respectivamente, outros conceitos às sete características estéticas expostas anteriormente, a saber: *ausência de regra*, *não complexidade*, *ausência de classificação*, *não mente*, *não essência*, *não impedimento*, *não se perturbar*<sup>5</sup>. (HISAMATSU, 1974, p. 52-60) Tais conceitos são úteis para esta dissertação na medida em que esclarecem o entendimento das belas artes por parte do Zen Budismo.

Cabe reforçar ainda que estas noções se relacionam diretamente com o ideal estético japonês conhecido como *wabi sabi*, que preza por aspectos como assimetria, simplicidade e finitude. (JUNIPER, 2003, p. 1-3) Este ideal será abordado nesta pesquisa também sob a perspectiva de outros autores, como Lacerda (2012) e Cooper (2013). Também Toshihiko Izutsu se direciona a aspectos não somente artísticos, mas também filosóficos do Zen Budismo. Em *Hacia una Filosofía del Budismo Zen*, Izutsu (1977) redige ensaios, dentre os quais se destacam: a ausência de cores nas artes plásticas do Leste Asiático, a noção de não-dualidade na pintura e na caligrafia oriental, e a eliminação do pensamento discursivo através das práticas Zen Budistas.

---

<sup>4</sup> Do inglês: asymmetry, simplicity, austere sublimity or lofty dryness, naturalness, subtle profundity or deep reserve, freedom from attachment, tranquility.

<sup>5</sup> Do inglês: no rule, no complexity, no rank, no mind, no bottom, no hindrance, no stirring.

De forma semelhante a Izutsu (1977), o sul-coreano Byung-chul Han (2015), com seu livro *Filosofia del Budismo Zen*, propõe uma investigação filosófica sobre os pressupostos do corpo da filosofia do Zen Budismo sob a perspectiva de autores europeus como Martin Heidegger, Emmanuel Levinas e a obra poética de Mestre Eckhart. Han é professor de filosofia e possui maior enfoque na filosofia europeia de tradição continental.

## 2. AS BASES CONCEITUAIS

### 2.1 A Livre Improvisação

#### 2.1.1 Contextualização e conceitualização

A improvisação é um campo amplo a se abordar em música, uma vez que se trata de uma prática comum a culturas de todos os continentes, ao mesmo tempo em que é uma das formas mais antigas de prática musical. Como observa Bailey (p. ix, 1993. Tradução nossa), “a improvisação goza da curiosa distinção de ser tanto a forma mais praticada de todas as atividades musicais quanto a menos reconhecida e entendida”.<sup>6</sup> Sendo uma prática comum, foi exercida também por compositores consagrados do cânone da música erudita europeia, como Frédéric Chopin:

“As poucas pessoas que tiveram sorte o suficiente ouviram-no [Chopin] improvisar por horas a fio (...). Essas pessoas tenderam a concordar que as mais belas composições finalizadas de Chopin eram meramente reflexos e ecos de suas improvisações”.<sup>7</sup> (BJÖRLING, 2002, p. 34)

A prática da improvisação musical foi associada ao longo do tempo a diversos contextos sociais, servindo não somente ao exercício de regras estipuladas pelos idiomas, mas exercendo também o papel de prática organizativa de conteúdos musicais para o músico intérprete e compositor. Falleiros (2006, p. 44) reforça este aspecto ao explicar que a improvisação musical normalmente é caracterizada como um tipo de manifestação espontânea, e que diversos compositores se utilizam dela como recurso para buscar ideias, temas. Assim, a improvisação é utilizada não somente como objetivo em si, mas também como um meio de explorar novas poéticas.

Ao se situar em distintas possibilidades poéticas, a improvisação musical comumente é associada a práticas idiomáticas. No entanto, a Livre Improvisação é frequentemente definida com base em sua não idiomática. Nesta situação, cabe delimitar que a improvisação comumente é classificada como idiomática ou não idiomática. Esta é uma

---

<sup>6</sup> Improvisation enjoys the curious distinction of being both the most widely practised of all musical activities and the least acknowledged and understood.

<sup>7</sup> The few persons who were lucky enough have heard him improvising for hours on end (...). Those persons tended to agree that Chopin's most beautiful finished compositions were merely reflections and echoes of his improvisations.

distinção técnica adotada por diversos autores, como se observa em Bailey (1993), Falleiros (2012), Monzo (2016) e Costa (2016).

A improvisação é idiomática na medida em que se utiliza de regras mais ou menos estabelecidas de sistemas musicais consolidados, as quais são apreendidas pelo improvisador através de um estudo que pode durar anos: é o que ocorre em gêneros como o choro brasileiro, o *blues*, o *rock*, o *jazz*, a música flamenca, a música barroca e as *ragas* indianas. É possível afirmar que cada idioma musical, estando em um contexto de improvisação ou não, se utiliza de uma série de elementos mais ou menos comuns a diversos outros idiomas. O conhecimento de escalas, harmonia e ritmos, por exemplo, é recorrente, e permite ao músico uma gama diversa de possibilidades na improvisação. Mas isto não necessariamente caracteriza um idioma específico. Uma maneira de exemplificar isto é apontar que o *blues* norte-americano e uma parte da música tradicional japonesa<sup>8</sup> (*hōgaku*) usam a escala pentatônica como base para construção melódica, mas ainda assim são gêneros musicais inconfundíveis entre si.

Por conseguinte, cada idioma possui sua própria gama de *clichés*, elementos, ritmos e frases recorrentes. Músicos que se consagram em idiomas específicos, como no caso do *jazz*, comumente se debruçam sobre a tradição destes idiomas, seja através da escuta, da transcrição de solos, da leitura teórica, ou da vivência propriamente social de estar inserido em determinado contexto. Com isso, o improvisador consegue adquirir repertório e vocabulário através de um processo de apropriação que o permite transitar dentro de seu idioma com maior liberdade, imprimindo em sua prática uma identidade pessoal.

Costa (2016, p. xix), explica, a respeito da música idiomática:

“O termo “idioma” (...) [r]efere-se aos *territórios da prática musical* que se constituem, por um lado, de partes abstratas em que se encontra o que se repete, isto é, as gramáticas (regras de articulação das unidades significativas etc.) e vocabulários (materiais); e, por outro lado, de partes concretas ligadas à prática, em que se insere a diferença. É, por exemplo, o idioma do período barroco que compreende formas de organização (gramáticas melódicas, harmônicas etc.), um repertório de materiais (acordes, timbres etc.) e os

---

<sup>8</sup> Na música tradicional e folclórica do Japão (*hōgaku*), trata-se da escala *min'yō*.



“jeitos” concretos de fazer musical que não podem ser captados numa partitura”.

Normalmente um dos gêneros musicais que mais suscita a questão da improvisação idiomática a partir do século XX é o *jazz*. Sua prática envolve aspectos como: o estudo de escalas tonais e modais; a transcrição de solos que se tornam material semântico à medida que são apreendidos; frases (longas ou curtas) que servem como base para a construção do discurso durante a performance conhecidas como *licks*; o exercício dos conhecimentos de harmonia funcional; dentre outros. No caso do *jazz*, pode-se afirmar que existe uma base de conhecimentos mais ou menos uniformizados, os quais são estudados pelos músicos praticantes do gênero e reforçado através da prática de um repertório específico.

Este repertório está comumente associado aos *standards* – em geral, no *jazz*, trata-se de canções da música norte-americana, como temas de filmes, de musicais da *Broadway* e da cultura popular em geral, bem como se refere a temas compostos por músicos consagrados do *jazz*. Os *standards*, ao menos em grande parte, foram regravados por diversos músicos ao longo da história do *jazz*, de modo que mesmo temas originalmente cantados podem ser reinterpretados ou utilizados no contexto instrumental. Além disso, é frequente se eger músicos da preferência do estudante cuja linguagem se visa dominar, havendo então um processo de apropriação dos elementos musicais daquele discurso. Monson (1994, p. 285) observa:

“Se os músicos dizem algo – musicalmente, culturalmente, socialmente ou politicamente – quando improvisam, (...) deve [se] considerar de quais maneiras esse significado é articulado, comunicado, e percebido por músicos e suas audiências. Eu vejo a improvisação no *jazz* como um modo de ação social que os músicos empregam seletivamente no processo de comunicação”.<sup>9</sup>

Já a Livre Improvisação, conhecida como improvisação não idiomática, para Couldy (1995, p. 7, apud BORGIO, 2002, p. 169) é “um híbrido entre as tradições da música clássica e do *jazz*”.<sup>10</sup> Para Borgio (2002, p. 184-185. Tradução nossa):

---

<sup>9</sup> If musicians are saying something – musically, culturally, socially or politically – when they improvise, (...) must consider in what ways this meaning is articulated, communicated, and perceived by musicians and their audiences. I view jazz improvisation as a mode of social action that musicians selectively employ in their process of communicating.

<sup>10</sup> “... a hybrid of both classical and jazz traditions”.

“A improvisação livre, ao que parece, é mais bem visualizada como um fórum no qual se podem explorar várias estratégias cooperativas e conflitantes do que como uma "forma artística" tradicional para ser passivamente admirada e consumida. A improvisação enfatiza o processo criativo em detrimento do produto, um senso engendrado de liberdade e descoberta, a natureza dialógica da interação em tempo real, os aspectos sensuais da performance sobre preocupações intelectuais abstratas e uma estética participativa sobre a recepção passiva. Sua transitoriedade inerente e seu imediatismo expressivo desafiam até mesmo os modos dominantes de consumo que surgiram nas economias modernas de mercado de massa e a eficácia sociopolítica e espiritual da arte em geral”.<sup>11</sup>

Segundo Canonne (2016, p. 17), a improvisação assim chamada *livre* emerge na Europa e nos EUA entre as décadas de 1960 e 1970. Representa a junção de duas tradições: de um lado o *jazz* e sua crescente complexidade; e por outro lado, a estética da indeterminação da música contemporânea que surge entre os anos 1950 e 1960 utilizando recursos como textos verbais e partituras gráficas. Exemplo disso são as obras de John Cage, Earle Brown, Christian Wolff, Karlheinz Stockhausen, Luc Ferrari, Henri Pousseur e Philip Corner. Passa a haver então um entendimento do acaso enquanto recurso para a atividade criativa na música contemporânea. O acaso, que aqui pode ser compreendido como uma manifestação da indeterminação do discurso musical, proporciona determinadas poéticas que permitem o surgimento de uma improvisação contemporânea. Neste sentido, a Livre Improvisação se desenvolve como uma música caracterizada mais a partir de seu modo de produção do que pelos seus produtos sonoros. Canonne (2016, p. 18. Tradução nossa) explica que o termo “improvisação”

“(…) designa então as atividades musicais criativas que não conduzem à produção de obras (por serem produtos efêmeros, evanescentes e que não têm dimensão normativa), às vezes atividades musicais de natureza interpretativa que não estão situadas – ou não inteiramente – em um ideal de fidelidade ao texto, em particular

---

<sup>11</sup> Free improvisation, it appears, is best envisioned as a forum in which to explore various cooperative and conflicting interactive strategies rather than as a traditional "artistic form" to be passively admired and consumed. Improvisation emphasizes process over product creativity, an engendered sense of freedom and discovery, the dialogical nature of real-time interaction, the sensual aspects of performance over abstract intellectual concerns, and a participatory aesthetic over passive reception. Its inherent transience and expressive immediacy even challenge the dominant modes of consumption that have arisen in modern, mass-market economies and the sociopolitical and spiritual efficacy of art in general. (BORGO, 2002, p. 184-185)

porque os objetos às quais elas se referem permanecem relativamente indeterminados quanto aos seus aspectos estruturais”.<sup>12</sup>

A noção de Livre Improvisação ganha espaço em especial com as práticas de *free jazz*, destacando-se as obras de Ornette Coleman, Cecil Taylor, John Coltrane (em especial em suas últimas gravações) e Sun Ra. Este subgênero vem de uma radicalização de cunho não somente musical como também sócio-político. A partir da metade do século XX, diversos músicos academicamente treinados apresentavam domínio da linguagem do *jazz*, gênero que rapidamente se intelectualizou com figuras como Charlie Parker e Miles Davis. Isto gerou, por um lado, maior difusão da linguagem popular afro-americana, mas por outro também representou uma apropriação da identidade cultural afro-americana por parte de grupos de etnia majoritariamente euro-americana. Neste contexto, o *free jazz* representou uma reivindicação radical por parte dos músicos negros de uma identidade musical associada diretamente à sua identidade cultural afro-americana.

Há, ainda, uma tendência dentro do próprio discurso afro-americano da improvisação no *jazz* à ironia enquanto forma de resistência, mas também como uma maneira de se referir a elementos constituintes da identidade cultural da música afro-americana. Monson (1994) cita três performances marcadas pela ironia inserida no *jazz* afro-americano: *My Favorite Things* (1961), regravada por John Coltrane; *Rip, Rig and Panic* (1965), de Roland Kirk; e *Bass-ment Blues* (1965), de Jaki Byard. Na primeira, Coltrane transforma um tema da *Broadway* em uma peça complexa e de virtuosismo, interpretada por Monson como forma de reafirmar uma superioridade técnica. Na peça de Kirk, surgem referências irônicas a obras de Edgard Varèse, não com um intento pejorativo, mas sim enquanto uma busca por diálogo. E, em *Bass-ment Blues*, Byard ironiza sua própria tradição do *jazz* ao se referir a *clichés* rítmicos das *big bands*, porém utilizando-se de *clusters* não característicos do idiomatismo desta tradição.

Nesse sentido, o artigo de Monson (1994) visa afirmar que a identidade cultural afro-americana na música é marcada pela improvisação, mas que esta também se refere a

---

<sup>12</sup> L'improvisation désignera alors tantôt les activités musicales créatives qui n'aboutissent pas à la production d'œuvres (parce que ce sont des produits éphémères, évanescents et qui ne possèdent pas de dimension normative), tantôt les activités musicales d'ordre interprétatif qui ne se situent pas – ou pas entièrement – dans un idéal de fidélité au texte, notamment parce que les objets qu'elles instancient restent relativement indéterminés sous certains de leurs aspects structurels.

outras tradições, tanto de forma sarcástica (crítica à dominação euro-americana) quanto como comunicação dialógica. Na gravação de Roland Kirk, é possível perceber uma comunicação entre o *jazz* e a música contemporânea, o que ilustra uma predisposição comum neste período (década de 1960) aos diálogos entre as vanguardas europeias e afro-americanas que visavam certa radicalização, o que viria a culminar nas práticas de Livre Improvisação. Além disso, em Coltrane essa radicalização representa também uma busca espiritual, como se observa em seu álbum *A Love Supreme* (1965), de caráter essencialmente devocional. Já do ponto de vista estritamente musical, as obras mencionadas por Monson (1994) podem ser caracterizadas pelo uso de citações enquanto parte da atividade criativa. Isto aponta, ainda que brevemente, a recorrência de citações no *jazz*, elemento característico da improvisação musical – este tema será retomado em subcapítulos posteriores.

Por outro lado, a obra de compositores como Karlheinz Stockhausen exerceu impacto sobre as práticas de improvisação, em especial com a chamada *música intuitiva*. Em geral, a música intuitiva se constituiu de peças de improvisação sem notação musical, contendo somente instruções verbais, como em *Aus den Sieben Tagen* (1968) e *Für kommende Zeiten* (1968-70), ambas de autoria de Stockhausen. Também neste sentido, Falleiros (2012) investiga de que modo a palavra pode servir enquanto elemento impulsionador para a prática da Livre Improvisação, ainda que esta improvisação não seja música intuitiva propriamente.

Posteriormente, outros músicos são influenciados pelo *free jazz* e pela música de concerto contemporânea. Um exemplo disso é a obra musical de Derek Bailey, guitarrista que se consagrou por performances caracterizadas pela Livre Improvisação em diversas formações instrumentais. Bailey também surge como uma referência acadêmica para este tópico, a exemplo de seu livro *Improvisation* (BAILEY, 1993). Também de origem inglesa, o grupo AMM, formado por Eddie Prévost<sup>13</sup> e John Tilbury (piano), atua desde a década de 1960 a partir da Livre Improvisação. Contando com formações diversas ao longo de décadas, o grupo foi formado também por Keith Rowe, Lou Gare, Cornelius Cardew, Lawrence Sheaff, Christopher Hobbs e Rohan de Saram. Neste grupo foram exploradas ao longo de décadas várias possibilidades estéticas.

---

<sup>13</sup> Prévost é baterista e percussionista, sendo uma figura central no que tange à Livre Improvisação na Europa. Também possui escritos teóricos, a exemplo de seu livro *No Sound is Innocent* (PRÉVOST, 1995).

A Globe Unity Orchestra se destacou em especial na década de 1970 enquanto *ensemble* de *free jazz*, representado especialmente pela figura de Alexander von Schlippenbach (piano), que desenvolveu vasta obra relacionada ao *free jazz*. O pianista também se envolveu com determinadas práticas de Livre Improvisação propriamente, apresentando-se ao lado do grupo supracitado AMM. E, associado a ambos os grupos, surge ainda o nome de Evan Parker, saxofonista britânico a quem se atribui o vasto uso e desenvolvimento de técnicas estendidas. John Zorn também é um nome relevante para a improvisação no contexto contemporâneo. O compositor liderou diversos projetos, dentre os quais se destacam os grupos Masada e Naked City na década de 1990, ambos sendo comumente associados ao *jazz* de vanguarda. Há uma disposição maior para uma Livre Improvisação, havendo referências tanto ao *jazz* tradicional quanto a estilos como o *klezmer*, o *death metal* e o *rock*; existe em ambos os grupos também o emprego frequente de ruídos (como no gênero musical *noise*, que pode se utilizar de elementos eletroacústicos), técnicas estendidas e vocais guturais.

Além disso, no que tange ao desenvolvimento de uma improvisação na contemporaneidade, o exaurimento do tonalismo, a criação da *musique concrète* (que suscita os conceitos de objeto sonoro<sup>14</sup> e escuta reduzida<sup>15</sup> em Pierre Schaeffer, havendo um emprego cada vez maior de aspectos estéticos como ruídos, colagens e superimposição de camadas sonoras) e o desenvolvimento da música eletroacústica são elementos que permitem o surgimento da Livre Improvisação, como observa Costa (2016, p. 1). Mesmo dentro do *free jazz*, que surgiu no contexto de luta pelos direitos civis nos EUA, é possível observar essa característica de hibridez, uma vez que o *free jazz* apresenta um diálogo entre a música popular de tradição afro-americana e os estudos teóricos abstratos da música de concerto contemporânea. (ATTALI, 1985, p. 140)

No entanto, na presente discussão se delineia que a Livre Improvisação e o *free jazz*, ainda que possuam diversos aspectos em comum, não são termos equivalentes. Apesar

---

<sup>14</sup> Schaeffer (1993, p. 86-88) define *objeto sonoro* como entidades auditivas de natureza objetiva, ou seja, que “deixam-se descrever e analisar bastante bem” (p. 88); são sons ouvidos e interpretados de maneira completamente destacada de uma hierarquia, e que independem de toda referência causal, que seria a fonte sonora ou instrumento musical que os executam.

<sup>15</sup> A escuta reduzida está intimamente ligada ao conceito de *objeto sonoro*, ao constituir um tipo de escuta que supera duas intenções: a de compreender uma mensagem (abstrato) e a de apreender o mensageiro (concreto), onde “a atenção se aplicará mais e mais em perceber o que constitui a unidade original, isto é, o objeto sonoro.” (SCHAEFFER, 1993, p. 133)

de o *free jazz* por vezes ir de encontro à Livre Improvisação, este ainda se configura como um tipo de *jazz*, no qual, segundo Costa (2016, p. 8), “a figura do *performer* criador se move dentro de fronteiras idiomáticas, mesmo que esse território esteja em constante expansão”.

Costa (2016, p. 9) observa que a Livre Improvisação surge a partir de uma radicalização, um questionamento amplo sobre aspectos políticos, filosóficos, educacionais de como a própria linguagem musical pode atuar na sociedade de forma mais ampla. A partir de então, se questionam também as próprias constantes de sistemas musicais bem estabelecidos. Tais constantes no caso do *jazz*:

“(…) têm a ver com as diversas maneiras de organizar o material frequencial (mais precisamente as notas musicais): escalas, arpejos, acordes, melodias, encadeamentos harmônicos, temas. (...) Assim, trata-se também das *notas* (figuras) dos solos dos grandes improvisadores, que se transformam em clichês tão logo são capturados em métodos didáticos e exercitados pelos aprendizes. (...) Apesar dessa tendência de renovação constante, que sempre foi uma característica importante na história do *jazz*, num determinado momento alguns grupos sentiram a necessidade de romper com uma tradição que mantinha todas essas renovações dentro do território do *jazz*. É aqui que surge a concepção de improvisação não idiomática [Livre Improvisação]”. (COSTA, 2016, p. 9-10)

Assim, a Livre Improvisação é “o avesso de um sistema, uma espécie de anti-idioma” (COSTA, 2016, p. 2). Daí a terminologia técnica usualmente adotada: improvisação não idiomática; ou seja, refere-se a uma manifestação artística que não se respalda nos idiomas proporcionados pelos diversos sistemas musicais.

Para se compreender esta definição, cabe reforçar o entendimento do conceito de *sistema*. Em música, o termo se refere a práticas engendradas e consagradas, que possuem suas próprias regras já estabelecidas, as quais podem ser mais ou menos estruturadas, de modo que estas regras podem ser transmitidas por tradição oral e/ou escrita. Um sistema musical proporciona uma sintaxe e uma morfologia própria, de tal maneira que cada entidade sonora ganha significado de acordo com seu contexto, que pode estar relacionado simultaneamente aos elementos musicais e à situação social de suas práticas.

Segundo Zenicola (2007, p. 7), existem diversos sistemas utilizados na composição de praticamente toda a música ocidental; estes podem ser compreendidos como sistemas abstratos que estabelecem relações hierárquicas entre elementos sonoros. São exemplos desses grandes sistemas os sistemas tonal e modal.

Esses sistemas musicais estipulam diversos *idiomas* que definem estéticas ligadas a contextos culturais específicos, como ocorre na tradição do *jazz*, do *klezmer* judaico e das *ragas* indianas – tipos de improvisações consideradas idiomáticas e que representam a cultura e a identidade de povos e grupos sociais, como se observa na obra de Bailey (1993).

Considerando o exposto, na prática da Livre Improvisação musical não existe o intento de se referenciar nenhum tipo de sistema musical em específico. Uma de suas principais características é a oposição aos idiomas, uma busca radicalizada por ruptura, a qual encontra seu ápice na prática coletiva.

Costa et. al (2003, p. 2-3) reforçam este pensamento ao explicar que, em sua prática com o grupo *MusicaFicta*, se entende a Livre Improvisação como uma prática musical sem referências idiomáticas, cujo principal fundamento são as qualidades intrínsecas do som, estando os instrumentos em constante mudança e ampliação, havendo também a exploração de outros elementos não tradicionais, como as técnicas estendidas.

Por outro lado, Borgo (2002, p. 167) afirma:

“Definir a livre improvisação em termos estritamente musicais é potencialmente deixar de lado sua característica mais marcante: a habilidade de incorporar e negociar perspectivas e visões de mundo díspares”.<sup>16</sup> (Tradução nossa)

Bailey (1993, p. 83) pensa de maneira semelhante e afirma que o termo “Livre Improvisação” é problemático na medida em que a prática a qual se refere resiste a categorizações. Isto se deve à diversidade proporcionada pelas práticas de Livre Improvisação, que podem ocorrer em contextos e com músicos variados, os quais possuem suas próprias bagagens de experiências e estudos musicais que definem diretamente a execução da improvisação. Assim, quando se fala em Livre Improvisação, “diversidade é sua característica mais consistente”. (BAILEY, 1993, p. 83)

---

<sup>16</sup> To define free improvisation in strictly musical terms, however, is potentially to miss its most remarkable characteristic – the ability to incorporate and negotiate disparate perspectives and worldviews.

No entanto, a improvisação musical em seu sentido mais amplo acaba por dialogar com a bagagem de experiências por parte dos membros participantes, seus *territórios*, os quais frequentemente são construídos de maneira idiomática. A diversidade citada por Borgo e Bailey surge a partir dessa interação, cujo resultado final é imprevisível. Por conseguinte, a manifestação da Livre Improvisação apresenta uma oposição aos idiomas e suas regras consagradas, por vezes burocratizadas e sistematizadas, mas pode apresentar referências a tais idiomas, os quais adquirem novos significados a partir de uma socialização musical livre.

Porém, tais referências idiomáticas não se configuram em linguagens propriamente idiomáticas, pois “os músicos trabalham para dissolvê-las passo a passo na performance” (COSTA, 2016, p.3), num tipo de fazer musical que se ilumina somente à luz de sua prática. Na Livre Improvisação há uma negação dos traços característicos dos idiomas, da simetria dos sistemas, na qual o desconhecido se descobre na rejeição de situações idiomáticas, assim que identificadas.

Como consequência deste caráter interativo do exercício da Livre Improvisação, Falleiros (2012, p. 17) explica que a improvisação, não unicamente em seu sentido não idiomático como também em suas facetas idiomáticas, demanda um estado específico de prontidão por parte de seus praticantes. Essa prontidão consiste em uma escuta o mais atenta possível e ao mesmo tempo uma atitude controlada, “no intuito de realizar concretamente ao seu instrumento a imagem sonora de tal forma que não haja diferença entre o *pensar* e o *tocar*”.

Costa (2016, p. 12) pensa de maneira semelhante e afirma que os músicos que participam de uma performance de Livre Improvisação precisam estar em “um estado de prontidão auditiva, visual, tátil e sensorial que é diferente daquele exigido para a interpretação ou a composição”.

Tendo-se em mente este caráter coletivo da improvisação, o qual demanda intensa prontidão por parte dos participantes, Nachmanovitch (1990, p. 98-99. Tradução nossa) observa:

“A livre improvisação coletiva nas artes performáticas, música, dança, e teatro nos convida para novos tipos de relações humanas e novas harmonias, de modo que a estrutura, o idioma, e as regras não são ditadas por nenhuma autoridade, mas criada



pelos artistas. A arte compartilhada é, em si mesma, o veículo para, o estímulo para e a expressão das relações humanas. Os músicos, dentro e através de seu tocar, constroem sua própria sociedade”.<sup>17</sup>

Neste contexto de uma criação não só espontânea como também coletiva, surge a necessidade de se delimitar o que é liberdade. Também se pode suscitar o questionamento: em que medida uma improvisação musical pode, de fato, se dizer *livre*?

### **2.1.2 Liberdade**

Será preconizado, no contexto da presente pesquisa, um entendimento pós-moderno de liberdade; este será abordado de forma mais substancial após a exposição de abordagens diversas. Borgo (2002, p. 168) observa que o conceito de *liberdade* na Livre Improvisação musical foi abordado por diversas perspectivas desde a década de 1960, algumas das quais serão inicialmente expostas nas páginas seguintes.

Para Borgo, autores como Dean (1992), Jost (1994) e Westendorf (1994) apresentam a liberdade em termos estritamente musicais, em especial na ruptura quanto à harmonia funcional, ao tempo metrificado e com relação às técnicas tradicionalmente empregadas no repertório de prática comum, com o uso, por exemplo, de técnicas estendidas.

O autor também observa (BORGIO, 2002, p. 168-169) que outros pesquisadores (JONES, 1963; KOFISKY, 1970; WILMER, 1977; HESTER, 1997) interpretaram o *free jazz* e a Livre Improvisação como uma resposta cultural à apropriação de estilos afro-americanos. Nesse sentido, este tipo de improvisação musical se situa em um contexto pós-colonial nos EUA que surgiu durante o movimento dos direitos civis.

Também sob uma perspectiva sócio-política, outros autores (ATTALI, 1985; PRÉVOST, 1995) se aliam às críticas marxistas da cultura de massa e reforçam a Livre Improvisação enquanto uma música que se opõe à mentalidade capitalista de uma economia baseada no mercado e na propriedade.

---

<sup>17</sup>Collective free improvisation in the performing arts, music, dance, and theater invites us into whole new kinds of human relationships and fresh harmonies, in that the structure, idiom, and rules are not dictated by any authority, but created by the players. Shared art making is, in and of itself, the expression of, the vehicle for, and the stimulus to human relationships. The players, in and by their play, build their own society.

Nos termos expostos, a liberdade na improvisação surge em duas perspectivas delimitadas: uma que prevê uma liberdade com relação aos elementos musicais, em vistas de ruptura com uma tradição então percebida como limitadora, e outra que surge em um contexto de luta por direitos civis, especialmente por parte dos negros dos EUA entre as décadas de 1950 e 1960. Lewis (1996) nomeia essas perspectivas de liberdade na improvisação musical de, respectivamente, *eurológica* (Eurological) e *afrológica* (Afrological).

Falleiros (2013, p. 2) observa que, para Lewis, a liberdade alcançada por músicos que seguem a tradição *afrológica* se configura enquanto tal na medida em que os estudos dessa prática funcionam com o intuito de criar uma nova identidade sonora. Já na tradição *eurológica* surge a questão do músico se libertar de uma hierarquia entre compositor e intérprete, ou entre texto escrito e músico. Em ambos os casos, há uma intenção de busca por autenticidade, sendo posta a questão da *identidade*. No entanto, o primeiro se manifesta como resposta a um passado roubado (escravidão) e o outro, como distanciamento em relação às tradições cerceadoras e ao passado autoritário, havendo a ânsia por uma manifestação mais pessoal e autêntica no contexto do pós-guerra.

Borgo (2002, p. 171. Tradução nossa) explica que o estudo de Lewis:

“(...) se concentra na obra de duas figuras centrais para a música experimental americana na década de 1950: Charlie Parker [perspectiva afrológica] e John Cage [liberdade eurológica]. Ambos os artistas exploraram continuamente a espontaneidade e singularidade em sua obra, e Lewis argumenta que cada um desses músicos estava completamente consciente das implicações sociais de sua arte. O contraste essencial que ele delimita entre ambos reside em como eles chegaram a e como escolheram expressar a noção de liberdade. Cage, informado por seus estudos do Zen e do I Ching, negou a utilidade do protesto. Sua noção de liberdade é desprovida de qualquer tipo de luta que possa ser necessária para alcançá-la. Parker, por outro lado, era um não-conformista nos EUA dos anos 1950 simplesmente em virtude de sua cor de pele”.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Lewis's study focuses on the work of two towering figures of 1950s American experimental music: Charlie Parker and John Cage. Both artists continually explored spontaneity and uniqueness in their work, and Lewis argues that each musician was fully aware of the social implications of his art. The essential contrast that he draws between the two lies in how they arrived at and chose to express the notion of freedom. Cage, informed by his studies of Zen and the I Ching, denied the utility of protest. His notion of

Por outro lado, se estabelece na década de 1960 um entendimento de improvisação enquanto liberação individual, ou seja, de uma prática artística que visasse o virtuosismo do indivíduo em detrimento da manifestação coletiva. (PETERS, 2009, p. 21-22) Este virtuosismo adviria da genialidade, autodisciplina, e grandeza de sujeitos enquanto indivíduos.

No entanto, existem gravações de *jazz* que questionam essa mentalidade, revelando-se como verdadeiros manifestos em prol da coletividade<sup>19</sup>. Ao passo em que um instrumento se posiciona enquanto solista, os outros acabam tornando o acompanhamento uma arte específica, com características próprias, onde o agir coletivo se mostra significativamente presente. Essa tendência acabou por ser extrapolada com grupos de *free jazz*, representados por figuras como Ornette Coleman, Cecil Taylor e Anthony Braxton. É possível afirmar, então, a existência de uma improvisação de caráter mais coletivo, e outra com enfoque no indivíduo.

Considerando-se as duas perspectivas, Berlin (1958) introduz a distinção entre a *liberdade negativa* (coletiva) e a *liberdade positiva* (individual). Originalmente, Berlin apresenta esta distinção no contexto político, sua aplicação à improvisação artística se deve a Gary Peters (2009).<sup>20</sup> Sendo um autor de orientação econômica liberal, Berlin (1958) defende ao longo de seu estudo a noção de uma liberdade positiva através da qual o indivíduo pode alcançar sua libertação através de sua disciplina pessoal, em uma prática meritocrática. Já a liberdade negativa ocorre em sociedades marcadas pelo comunismo ou pela anarquia, nas quais os indivíduos alcançam a liberdade através do exercício da coletividade, de modo que cada ação praticada tem consequências ao se pensar na totalidade da sociedade.

A *liberdade negativa* é entendida como um ideal coletivo; ela reconhece o fato de que os objetivos humanos são diversificados e busca uma maneira de coexistência não competitiva entre eles. A liberdade negativa protege o coletivo por estabelecer um

---

freedom is devoid of any kind of struggle that might be required to achieve it. Parker, on the other hand, was a nonconformist in 1950s America simply by virtue of his skin color.

<sup>19</sup> O primeiro álbum de *jazz* livremente improvisado é *Intuition* (1949), de Lennie Tristano; é considerado um álbum vanguardista, que influenciou músicos como Charles Mingus e precedeu em uma década o *free jazz* de Ornette Coleman. Além deste, pode-se citar como exemplo de *jazz* baseado na improvisação coletiva os álbuns *Free Jazz: A Collective Improvisation* (1961), de Ornette Coleman; *Expression* (1967), de John Coltrane; e *Bitches Brew* (1970), de Miles Davis.

<sup>20</sup> Esta interpretação de Peters a respeito da liberdade no contexto da improvisação não representa a visão majoritária dos pesquisadores e músicos associados à Livre Improvisação, sendo citada aqui de modo breve a fim de se delimitar um histórico do conceito e sua interpretação.

“regime de não interferência que, ao romper com a tendência constante do ser humano à conformidade, permite o escopo individual para espontaneidade, originalidade, gênio e energia mental”. (PETERS, 2009, p.23) Representa, assim, um ideal anárquico.

Em contraposição, Berlin (apud PETERS, 2009, p. 23. Tradução nossa) observa:

“O sentido “positivo” da palavra “liberdade” deriva do desejo por parte do indivíduo de ser seu próprio mestre. Eu desejo que minha vida e minhas decisões dependam de mim mesmo, não de forças externas de qualquer tipo. Eu desejo ser o meu próprio instrumento (...). Eu quero ser alguém, não ninguém; um realizador”.<sup>21</sup>

A *liberdade positiva* revela-se na ação do indivíduo que, através de seu esforço e disciplina pessoais, encontra seu próprio engrandecimento. Essa postura é um ideal de singularidade, de mestria. Mas essa individualidade do mestre ameaça a diversidade, a espontaneidade e a originalidade do grupo, enquanto uma consciência de ação coletiva proporciona esses mesmo conceitos a todos os membros da coletividade. (PETERS, 2009, p. 23)

No entanto, é possível afirmar que a noção de liberdade adquire significados específicos no presente contexto histórico, comumente chamado de *pós-modernidade*. Segundo Harvey (2014, p. 69), o conceito de pós-modernidade origina-se no discurso da arquitetura e do urbanismo:

“O pós-modernismo cultiva (...) um conceito do tecido urbano como algo necessariamente fragmentado, um “palimpsesto”<sup>22</sup> de formas passadas superpostas umas às outras e uma “colagem” de usos correntes, muitos dos quais podem ser efêmeros. Como é impossível comandar a metrópole exceto aos pedaços, o *projeto* urbano (...) deseja somente ser sensível às tradições vernáculas, às histórias locais, aos desejos, necessidades e fantasias particulares, gerando formas arquitetônicas especializadas, e até altamente sob medida, que podem variar dos espaços íntimos e personalizados ao esplendor do espetáculo, passando pela monumentalidade tradicional. Tudo isso pode florescer pelo recurso a um notável ecletismo de estilos arquitetônicos”.

---

<sup>21</sup> The “positive” sense of the word “liberty” derives from the wish on the part of the individual to be his own master. I wish my life and decisions to depend on myself, not on external forces of whatever kind. I wish to be the instrument of my own (...). I wish to be somebody, not nobody; a doer.

<sup>22</sup> Este termo designa um papiro ou pergaminho que foi raspado para que pudesse ser reutilizado.

Além disso, para melhor situar a noção de pós-modernidade, mais associada atualmente ao seu entendimento social, pode-se citar Treitler (1995, p. 7-9), o qual ilustra o pensamento pós-moderno em seu artigo a partir da descrição de uma loja de departamento voltada para roupas. As sessões de roupas passam a ser divididas de forma completamente individualizada, personalizada, de modo que cada sessão representa uma cultura por si mesma. Em uma loja em Nova York, existe uma sessão chamada “conceitos”, e outra, “mentalidades”. Com isso, Treitler (1995) chama atenção para uma característica da pós-modernidade que já se manifestava à época da escrita do texto: o enfoque nas narrativas individualizadas. A partir dessa característica da pós-modernidade, passa a ser lugar-comum assumir que a época moderna “fez surgir uma forma nova e decisiva de *individualismo*”. (HALL, 2015, p. 17) Ocorre, nesse sentido, a celebração da diferença e a valorização da subjetividade.

A pós-modernidade é caracterizada também pelo relativismo de perspectivas<sup>23</sup> e por um ceticismo generalizado, que pode ser ilustrado a partir da discussão a respeito da mídia e sua virtualidade. Treitler (1995, p. 2-7) explana que surge, no período da Guerra do Golfo (1990-1991), um maior questionamento a respeito da ação da mídia. Segundo Treitler (1995), Jean Baudrillard, sociólogo e filósofo francês e então colunista do *The Guardian*, chama a atenção para a noção de que, apesar do intenso acompanhamento por parte da mídia da Guerra do Golfo, a guerra em si exerceu pouco impacto sobre os indivíduos dos demais países não participantes, sendo vista como um evento primariamente midiático. Para ele, assim que a mídia deixasse de retratar a guerra, as questões da Palestina, da democracia no Kuwait, sobre soberania nacional e direitos individuais e outras, seriam rapidamente esquecidas, como se a guerra nunca tivesse ocorrido – o que de fato ocorreu na época, embora tais aspectos tenham ganhado certa centralidade a partir da década de 2010, em especial com as questões sobre imigração e etnia. Com isso, Baudrillard observa que se instaura então, a exemplo do fenômeno envolvendo a Guerra do Golfo e sua retratação midiática, uma perspectiva pós-moderna de descrença e cinismo.

Seguindo raciocínio semelhante, Harvey (2014, p. 293) reforça que no período conhecido como pós-modernidade:

---

<sup>23</sup> Neste sentido, Treitler (1999, p. 371) observa que para a perspectiva pós-moderna a música em absoluto não existe, havendo somente interpretações.

“A experiência do tempo e do espaço se transformou, a confiança na associação entre juízos científicos e morais ruiu, a estética triunfou sobre a ética como foco primário de preocupação intelectual e social, as imagens dominaram as narrativas, a efemeridade e a fragmentação assumiram precedência sobre verdades eternas e sobre a política unificada e as explicações deixaram o âmbito dos fundamentos materiais e político-econômicos e passaram para a consideração de práticas políticas e culturais autônomas”.

É possível exemplificar os efeitos dessa mentalidade, ainda, com o próprio contexto da música. Uma das características com a qual a musicologia se depara na pós-modernidade trata-se de uma mudança quanto aos constrangimentos do modernismo, havendo uma desconfiança com relação às *metanarrativas*<sup>24</sup> e discursos unificadores, e num abandono de determinadas tradições musicais, que, por um olhar pós-moderno, ameaçam a diferença e a subjetividade. (TREITLER, 1995, p. 12) Isso representa um afastamento com relação ao pensamento positivista característico do século XIX e início do século XX. Essa mudança passa a valorizar o caráter autônomo da experiência musical, vista hoje sob o prisma transcendentalista, essencialista, como algo psiquicamente interno e subjetivo; é possível afirmar que na pós-modernidade as experiências só podem ser autônomas ou não autônomas.

Neste sentido, Treitler (1995, p. 9, tradução nossa) afirma que “o pós-modernismo está disposto a reverter o modernismo a cada passo, mas pode fazê-lo pegando traços modernistas e ampliando-os para além do reconhecível”.<sup>25</sup> Lipovetsky (2004, p. 53) corrobora com essa linha de raciocínio ao afirmar que a pós-modernidade pode ser caracterizada, ao contrário do que poderia indicar o termo, não como uma superação do *Zeitgeist* modernista, mas sim enquanto uma ampliação extrema de aspectos do Modernismo: “*hipercapitalismo, hiperclasse, hiperpotência, hiperterrorismo, hiperindividualismo, hipermercado, hipertexto*”.

Em um primeiro momento, a noção de pós-modernidade se faz possível a partir do final da década de 1970. É um conceito que surgiu inicialmente no discurso arquitetônico e que, posteriormente, passa a caracterizar aspectos sociais que emergem no contexto

---

<sup>24</sup> O conceito de *metanarrativas* foi inicialmente estabelecido pelo filósofo francês Jean-François Lyotard. Falleiros (2013, p. 4) explica que “metanarrativas são aquelas às quais as demais narrativas se ligam para encontrar seu significado e legitimação. O Cristianismo, o Marxismo e o Iluminismo são exemplos de metanarrativas”.

<sup>25</sup> Postmodernism is out to reverse modernism at every turn, but it may do so by picking up modernist traits and magnifying them beyond recognizability.

posterior à Segunda Guerra Mundial, como: uma expansão do consumismo, o enfraquecimento da disciplina autoritária, uma crescente descrença quanto às tradições e instituições, um excesso de individualização – bem como do hedonismo e do psicologismo –, um descontentamento com os posicionamentos políticos e um culto ao presente.

Charles (2004, p. 46) também observa que uma contradição se inseriu no próprio indivíduo pós-moderno, de modo que as lutas simbólicas perderam a intensidade. A pós-modernidade passa, então, a ser entendida enquanto uma *hipermodernidade*. Lipovetsky (2004, p. 98) observa que:

“O que define a hipermodernidade não é exclusivamente a autocrítica dos saberes e das instituições modernas; é também a memória revisitada, a remobilização das crenças tradicionais, a hibridização individualista do passado e do presente. Não mais apenas a desconstrução das tradições, mas o reemprego delas sem imposição institucional, o eterno rearranjar delas conforme o princípio da soberania individual”.

Por outro lado, quanto à liberdade propriamente, em tempos pós-modernos esta está relacionada a uma primazia pelo presente enquanto temporalidade socialmente prevalecente. (LIPOVETSKY, 2004, p. 61-62) A mentalidade de uma liberdade *presentista* se consagra no pós-guerra enquanto reação a uma história marcada pelo autoritarismo. Essa liberdade se constitui em uma exacerbação do presente consumista caracterizado pelo *carpe diem* e pelo imediatismo, em uma sociedade que substitui a coletividade emancipatória pelas alegrias individualizadas. Há uma busca pelos prazeres efêmeros e pela novidade, que se movimentam na contramão das tradições então enxergadas como cerceadoras.

Mas surge também a reação contra essa mentalidade, sendo a liberdade marcada, por outro lado, pela denúncia contra a despolitização, contra a criação de falsas necessidades, contra a passividade consumista. Um aspecto que as ideologias de empoderamento do indivíduo, como os movimentos *hippies*, deixaram para a sociedade contemporânea é a possibilidade de agir na contramão do que defendem as antigas instituições, as tradições, as religiões, os governos. Por isso, em um contexto de pós-modernidade é deixado às pessoas comuns um legado de liberdade, pensada enquanto *autonomia*.

Em decorrência de uma valorização da autonomia, bem como dos discursos individualizados, se observa uma liberdade com relação à construção de *identidades culturais*, manifesta na valorização de discursos não hegemônicos. Ganham destaque na pós-modernidade pautas sociopolíticas relacionadas às identidades, sejam de etnia, de orientação sexual, de gênero, de nacionalidade, consolidando-se uma demanda por reconhecimento:

“É bem verdade que o reinado do presente é aquele da satisfação imediata das necessidades, mas ele também é o da exigência moral de reconhecimento estendida às identidades fundadas no masculino ou feminino, na inclinação sexual, na memória histórica. (...) Foi a civilização presentista que possibilitou as “políticas de reconhecimento” como instrumento de amor-próprio; as novas responsabilidades com relação ao passado; as novas querelas da memória”. (LIPOVETSKY, 2004, p. 96-97)

Então, em decorrência da desconstrução de tradições e de instituições consolidadas historicamente, questões relacionadas à identidade adquirem posição central em um contexto pós-moderno. Para Hall (2015, p. 10-12), há neste período uma superação de quaisquer concepções estáveis ou fixas de identidade, cujo entendimento consolidou-se a partir do Iluminismo. O indivíduo não possui, como anteriormente, o respaldo de paisagens sociais que asseguravam uma conformidade dos indivíduos, ou seja, a base de instituições, estruturas e tradições construídas historicamente. Estas proporcionavam aos indivíduos um esquema fixo e essencialista de subjetividade e identidade; tais tradições continuam a existir, mas inicia-se seu colapso. Por isso, o sujeito pós-moderno é fragmentado, composto de várias identidades, as quais também podem ser contraditórias entre si. Essas identidades são definidas historicamente, não existindo uma unidade confortável do “eu”.

Este entendimento do indivíduo quanto à sua própria identidade também foi, em si, construído historicamente. Menciona-se, em especial, a influência do pensamento de Marx, bem como o de Freud. No caso do marxismo, este se configura enquanto uma metanarrativa complexa, com seu próprio corpo teórico originário e também posteriormente reelaborado – a exemplo da Escola de Frankfurt e dos pós-estruturalistas franceses. Mas a afirmação marxista mais basilar que influencia a noção de identidade é a de que os “homens fazem a história, mas apenas sob as condições que lhes são



dadas”, o que veio a ser interpretado no sentido de que os indivíduos são fruto da história. (HALL, 2015, p. 22)

Já quanto à obra de Freud – a Psicanálise também se consolida enquanto corpo teórico vasto e reelaborado ao longo do tempo – esta foi um grande desestabilizador da ideia de identidade fixa por conta de suas elaborações a respeito do inconsciente, dando à subjetividade e ao desconhecido maior protagonismo do que à razão. A partir de um crescente enfoque nos aspectos subjetivos, onde se inserem também diversas outras conquistas, mudanças de paradigmas e transformações na sociedade, torna-se possível a emergência de um *Zeitgeist* em que a liberdade individual – manifesta através da autonomia – passa a caracterizar a pós-modernidade (ou hipermodernidade).

### **2.1.3 Improvisação na pós-modernidade**

A partir de tais modificações na forma como passam a se estruturar não só a sociedade em seu sentido mais amplo como o entendimento de indivíduo, havendo maior ênfase na subjetividade, é possível afirmar que as manifestações culturais e artísticas na pós-modernidade adquirem um caráter distinto em comparação com o que ocorreu no Modernismo do século XX. A seguir será traçado um breve histórico de aspectos que permitiram o desenvolvimento de uma improvisação musical na pós-modernidade.

O Modernismo na música é marcado, em um primeiro momento, por uma crescente dissolução da estrutura harmônica tradicional e por um questionamento generalizado dos sistemas musicais prevaletentes e seus respectivos elementos, o que viria a culminar no advento do dodecafonismo por parte da Segunda Escola de Viena, cujos principais representantes foram Arnold Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern. Uma das maiores características da música do século XX, e que permitiu o desenvolvimento de uma improvisação marcada por aspectos estéticos desenvolvidos a partir do Modernismo, diz respeito ao tratamento que se passa a dar ao acaso em música. Segundo Dias (2006, p. 133):

“Dentro do século XX, o acaso ganha status dentro da concepção musical. A este tipo de abordagem encontramos uma coleção de denominações tais como: indeterminação, forma aberta, obra móvel, acaso controlado, música aleatória, dentre tantas outras. Cada uma das expressões surgiu em função das reflexões que os compositores desenvolveram acerca do tema, e por conseguinte, da maneira

como aplicaram esses conceitos em seus trabalhos. Por isso mesmo encontramos variadas nuances acerca da concepção de acaso em compositores como Cage, Boulez, Boucourechliev, Stockhausen ou Xenakis, para citarmos apenas poucos”.

O acaso e a indeterminação em música são mais comumente associados à figura de John Cage: o compositor empregou o livro taoísta *I Ching* para a escolha de parâmetros musicais, associando-se a uma abordagem espiritualista, o que pode ser observado em *Music of Changes*. Cage também deu um tratamento específico ao silêncio e sua relação com as diversas paisagens sonoras da vida cotidiana, tendo por base seu envolvimento com o Zen Budismo.<sup>26</sup> No entanto, outros compositores também empregaram estratégias que envolveram o acaso, embora de formas distintas. Nesse sentido, é possível observar que o acaso ao longo do século XX pode estar associado também às teorias matemáticas, como na obra de Iánnis Xenákis; às correntes literárias, como para Pierre Boulez; ou com uma ênfase à interpretação, como em Karlheinz Stockhausen e André Boucourechliev. (DIAS, 2006, p. 149)

Além da adoção do acaso enquanto recurso criativo, surge ainda uma maior tendência ao ecletismo musical no contexto pós-moderno; este caráter eclético representa um retorno às estratégias de citação e colagem. A citação é uma forma antiga de prática musical e pode ser observada em diversos períodos, estando presente também na improvisação e no *jazz*; a citação dá-se através do ato de, dentro de uma determinada peça musical, se referir a outras obras musicais. Isso pode ser observado na música *Rip, Rig and Panic* (1965), de Roland Kirk, quando Kirk cita as obras *Poème électronique* e *Ionisation*, de Edgard Varèse. (MONSON, 1994) O uso de citações também pode ser observado na Sinfonia no. 2 de Charles Ives, na qual ocorrem referências a temas populares dos EUA e a peças do cânone da música erudita. Já a colagem está normalmente associada a uma espécie de citação mais literal, o que pode se dar através de gravações. Nas artes visuais, a colagem refere-se à superposição de imagens diversas a fim de criar uma imagem ou mosaico heterogêneo.

As citações e as colagens dizem respeito, do ponto de vista do discurso musical, ao uso de fragmentos enquanto elementos da criação artística – neste caso, recriação, uma vez que ideias passadas são manipuladas. A peça *Etude aux chemins de fer* (1948) de Pierre Schaeffer é um prenúncio desta tendência na música. Esta peça é considerada a primeira

---

<sup>26</sup> A obra e o pensamento de Cage são explorados com maior ênfase ao longo dos próximos capítulos.

composição associada à *musique concrète* (música concreta), e foi composta a partir da gravação, manipulação e agrupamento de sons e ruídos ambientais e industriais.

Posteriormente, o fragmentário está associado ao pós-moderno desde a origem do termo no urbanismo e na arquitetura, indicando então uma tendência à descentralização das cidades, um movimento em direção ao regionalismo e à pluralidade, uma sucessão de colagens. Neste sentido, na música contemporânea destaca-se aqui a obra de Luciano Berio:

“O espírito pós-moderno está (...) presente em Berio em sua *Sinfonia* (1968), através de colagens e citações, dentre outros recursos. Esta obra de síntese, como o próprio Berio a denominava, é vista como o emblema do espírito pós-moderno (...). *Sinfonia* compreende 5 movimentos onde no primeiro reúne textos de Lévi-Strauss, especialmente os extraídos da simbologia dos mitos brasileiros sobre a origem da água. No segundo, faz uma homenagem a Martin Luther King utilizando os sons que constituem seu nome. O terceiro movimento trabalha sobre textos de Samuel Beckett, que por sua vez faz um grande número de referências e citações cotidianas e também sobre Mahler. O quarto movimento utiliza ainda Mahler como citação. O quinto recapitula, desenvolve e completa os precedentes dando continuidade aos fragmentos”. (DIAS, 2006, p. 170)

Na *Sinfonia* de Berio, destaca-se em especial o terceiro movimento, *In Ruhig Fliessender Bewegung* (“Em um Movimento Silencioso que Flui” – tradução livre). Hicks (1982, p. 201) indica em sua análise que na primeira página deste movimento (imagem 1) é possível observar uma referência à Sinfonia no. 4 de Gustav Mahler nos primeiros compassos, nas flautas, bem como em determinados gestos da percussão. As primeiras notas que surgem nos metais referem-se à *Peripetie* de Arnold Schoenberg – quarto movimento de suas *Cinco Peças para Orquestra, op. 16*. A melodia observada na harpa no compasso 5 foi retirada do segundo movimento de *La Mer* (Claude Debussy). Além disso, há referências à Sinfonia no. 2 de Gustav Mahler, o que é indicado verbalmente pelo próprio Luciano Berio. O uso de citações e colagens permeia todo o terceiro movimento desta obra de Berio, bem como esta composição em sua totalidade. Neste sentido, é possível situar a *Sinfonia* enquanto obra pós-moderna.

**IN RUHIG FLIESSENDER BEWEGUNG**

sub. ♩ = 96    **acc...**    **A** Tempo dello Scherzo (III mov.) della II Sinfonia di G. Mahler  
 (♩ = ca. 84)

3/8 ♩ = 116

Fl. 1, 2  
 Oboe 1, 2  
 Clarinet in B-flat 1, 2  
 Clarinet in A 1, 2  
 Bassoon 1, 2  
 Contrabassoon  
 Trumpet 1, 2, 3  
 Trombone 1, 2, 3  
 Bass Trombone  
 Arpa  
 Fl. 1, 2  
 Oboe 1, 2  
 Cemb.  
 I Timp.  
 II Frank.  
 III Sn. drum  
 I Soprano  
 II Contralto  
 A Tenore  
 B Basso  
 Val. I  
 Val. II  
 Vla.  
 Vcl.  
 Cb.

UE 13783 MI

Imagem 1 – primeiros compassos do terceiro movimento da *Sinfonia* (1968), de Luciano Berio

Assim, a pós-modernidade em música representa um maior enfoque nos elementos fragmentários do discurso musical; também apresenta um movimento em direção ao ecletismo, no sentido de estimular o pluralismo de perspectivas musicais (*pan-estilismo*), de modo que as fronteiras entre os gêneros e os idiomas musicais são diminuídas. Nesse sentido, passa a haver maior coexistência entre identidades culturais distintas. Hassan (1985, p. 123-124) compara conceitos e concepções estéticas do Modernismo e da pós-modernidade da seguinte maneira:

<b>Modernismo</b>	<b>Pós-modernismo</b>
Romantismo/Simbolismo	Patafísica/Dadaísmo
Forma (conjuntiva, fechada)	Antiforma (disjuntiva, aberta)
Propósito	Jogo
Design	Acaso
Hierarquia	Anarquia
Mestria/Logos	Exaustão/Silêncio
Objeto artístico/Obra finalizada	Processo/Performance/ <i>Happening</i>
Distância	Participação
Criação/Totalização/Síntese	Decriação/Desconstrução/Antítese
Presença	Ausência
Centramento	Dispersão
Gênero/Fronteira	Texto/Intertexto
Semântica	Retórica
Paradigma	Sintagma
Hipotaxe	Parataxe

Metáfora	Metonímia
Seleção	Combinação
Raiz/Profundidade	Rizoma/Superfície
Interpretação/Leitura	Contra interpretação
Significado	Significante
Leitor	Escritor
Narrativa/ <i>Grand Histoire</i>	Anti-narrativa/ <i>Petite Histoire</i>
Código mestre	Idioleto
Sintoma	Desejo
Tipo	Mutante
Genital/Fálico	Polimorfo/Andrógeno
Paranoia	Esquizofrenia
Origem/Causa	Diferença ( <i>differance</i> )/Vestígio
Deus Pai	O Espírito Santo
Metafísica	Ironia
Determinação	Indeterminação
Transcendência	Imanência

Tendo-se em mente o quadro de Hassan, é possível traçar paralelos entre os conceitos apresentados e a forma como a Livre Improvisação se manifesta na pós-modernidade. A Livre Improvisação é caracterizada por sua *imanência* (processos de duração efêmera e transitória), manifesta a partir de um *modus operandi* pautado na *indeterminação* (suspensão da busca por controle ou respostas direcionadas), havendo neste sentido a ideia de *jogo* (uma música pautada na interação social essencialmente coletivista) e de

*acaso* (imprevisibilidade). Costumeiramente, atribuiu-se também à Livre Improvisação um caráter de música *anárquica* (a música é construída a partir de uma concepção autogestionária), bem como um enfoque na *desconstrução* (oposição aos idiomas e sistemas consagrados).

Consonante ao quadro de Hassan, para Nascimento (2011, p. 101) a música em um contexto de pós-modernidade passa a ser caracterizada por determinadas oposições com relação às metanarrativas modernistas:

“Ao fim da grande narrativa da tonalidade, ao fim do estilo internacional, ao fim da autonomia da obra de arte em relação ao seu contexto cultural, seguem-se algumas tendências: encontrar significação como efeito do discurso musical, enfatizar a recepção musical, diluir as barreiras entre os gêneros da música “séria” e da “popular”, decretar a morte do compositor como gênio original, reformular a noção de autenticidade a partir de cruzamentos culturais diversos (...)”.

Nesse sentido, no que tange à improvisação propriamente dita, Falleiros (2013, p. 3) observa que, em decorrência do seu enfoque na noção de liberdade, a Livre Improvisação é um fazer musical que emerge no mundo pós-moderno, não existindo anteriormente. Por ser uma música característica desse período, abarca elementos próprios da pós-modernidade, como: uma ênfase nos conceitos de citação e colagem, anteriormente observados; uma permeabilidade que visa à dissolução de territórios; a busca por inovações; uma temporalidade marcada por uma valorização do momento presente; e uma postura relativista. Costa (2016, p. 1) corrobora com esse raciocínio, embora não utilize especificamente o termo pós-modernidade, ao determinar que a Livre Improvisação se configura enquanto fazer musical possível somente a partir dos séculos XX e XXI – embora a improvisação musical esteja presente em culturas de períodos e locais diversos –, e que se deve a fatores como uma dissolução cada vez maior das fronteiras idiomáticas, havendo assim maior permeabilidade entre sistemas musicais.

A partir dessa delimitação, Falleiros (2013, p. 5-6) sugere que a Livre Improvisação não se encontra mais no contexto de seu surgimento, quando era atrelada às vanguardas artísticas associadas a movimentos de emancipação sócio-política (perspectiva afrológica) ou de uma manifestação mais autêntica frente à coerção da tradição (perspectiva eurológica), conforme observado anteriormente no estudo de Lewis (1996).

Por isso, é possível afirmar que a Livre Improvisação passa a se manifestar enquanto música *hipermoderna* – aqui, se utiliza do prefixo *hiper* como recurso para situar essa música na pós-modernidade (hipermodernidade), em referência ao pensamento de Lipovetsky –, uma vez que abarca diversos elementos deste período e não se associa às metanarrativas delimitadas pelas tradições, nem às linguagens musicais regionalizadas. Com isso, Falleiros (2013, p. 5) sugere que a Livre Improvisação pode ser nomeada de *Hiperimprovisação*. Em decorrência da diversidade e ruptura com os sistemas musicais vigentes, a Livre Improvisação:

“É, ao mesmo tempo, um rompimento com os idiomas, seus clichês e gestos, rumo a uma liberdade individual e coletiva aparentemente absoluta, mas também uma busca por uma linguagem musical livre de constrangimentos regionais (territoriais) e, por isso, mais universal. Esse tipo de agenciamento seria propício, ao mesmo tempo, a uma prática musical universal, mais comunitária e coletiva, e a uma expressão individual mais legítima”. (COSTA, 2016, p. 10)

Bullock (2010) sugere outro termo didático para se referir à Livre Improvisação: *música auto-idiomática (self-idiomatic music)*. Com isso, Bullock visa delimitar que a Livre Improvisação é caracterizada pela ênfase na autonomia dos músicos enquanto indivíduos e grupos, pela exploração de vocabulários únicos, e por um alto grau de adaptabilidade entre colaboradores de práticas musicais, o que também se assemelha às comparações aqui delimitadas quanto à pós-modernidade. O autor reforça (BULLOCK, 2010, p. 143), ainda, que há um crescimento na comunidade de músicos e musicistas livre improvisadores (as), o que pode indicar ou reforçar uma relação entre a Livre Improvisação e o atual contexto sociopolítico (pós-modernidade).

Frente ao exposto, é possível afirmar que a Livre Improvisação se manifesta especialmente em um contexto de pós-modernidade, de modo que o momento presente passa a ser compreendido enquanto dimensão temporal primordial. Além disso, na pós-modernidade há uma concepção fragmentária (como nas citações e colagens) e de permeabilidade entre gêneros e idiomas musicais (ecletismo e *pan-estilismo*), de forma que também passa a haver maior autonomia na busca por identidades culturais e estéticas na construção de discursos musicais. Neste contexto pós-moderno, um aspecto que ganha enfoque é a maneira como essa música é feita e se manifesta em função do



tempo, de modo que “as questões ligadas ao tempo assumem importância fundamental”. (COSTA, 2016, p.73)

#### **2.1.4 O tempo da improvisação**

Costa (2016, p. 73) observa que o aspecto temporal na improvisação musical envolve as relações entre os músicos, o material sonoro e a escuta. Neste contexto, os momentos da produção e o da escuta são o mesmo. Consonante com o que fora abordado nos subcapítulos anteriores, nesse sentido há uma distinção fundamental entre o tempo da composição e o tempo da improvisação: a primeira se constitui de obras compostas em tempo anterior para serem executadas posteriormente, enquanto na improvisação esses tempos ocorrem simultaneamente.

Este aspecto é abordado também por Sarath (1996) em seu artigo *A New Look at Improvisation*. O autor defende que, embora a improvisação e a composição possuam elementos em comum, estas se diferem essencialmente pela maneira como se manifesta a temporalidade em cada uma. Durante o trabalho de composição (ou ao menos como o ato de compor é tradicionalmente compreendido), o compositor pode atravessar o *continuum* passado-presente-futuro, ou seja, pode compor agora, apresentar sua criação para avaliá-la, posteriormente completar com novas ideias, e então reelaborar o que fora criado. A atividade de composição é marcada por uma cadeia de eventos cumulativos, passíveis de revisão. Na improvisação, embora seja possível referenciar-se a ideias anteriores, a criação ocorre no momento presente, no qual cada evento pode vir a ser independente dos anteriores, não havendo a possibilidade de modificar o que já ocorreu. A distinção entre esses processos criativos pode ser exemplificada da seguinte maneira:

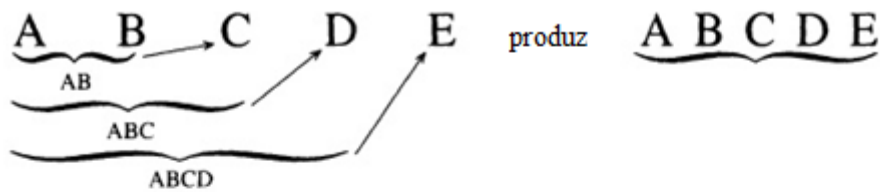


Figura 1

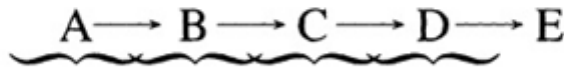


Figura 2

Sarath (1996, p. 4, tradução nossa) explica:

“Duas direcionalidades temporais distintas emergiram aqui. Na figura 1, a concepção temporal retrocede no tempo; na figura 2, ela desdobra-se recursivamente em direção ao presente localizado. Uma vez que o compositor possui a capacidade de parar e rever o que já foi criado e preservado através da notação, ele ou ela pode refletir sobre o passado de uma maneira que não é possível na improvisação. Em outras palavras, enquanto o improvisador pode recordar ideias passadas, isso deve ser feito enquanto se cria no presente, ao passo que o compositor pode praticamente "congelar" o tempo e contemplar o passado em detalhes. Assim, podemos correlacionar a figura 1 mais diretamente à composição, e a figura 2, à improvisação<sup>27</sup>”.

Santos (2017, p. 1) observa que um entendimento similar permeia a obra e o pensamento de Karlheinz Stockhausen, que desenvolve o conceito de *Momentform* (forma momento). A *Momentform* está associada ao processo de ruptura da continuidade do discurso musical, prevalecendo a descontinuidade; com isso, há uma verticalização do tempo, que deixa de ser pensado de forma sequencial. Esse modo de

<sup>27</sup> Two distinct temporal directionalities have emerged here. In figure 1, temporal conception projects backward in time; in 2, it unfolds recursively toward the localized present. Since the composer has the capacity to stop and review what has already been created and preserved through notation, he or she is able to reflect upon the past in a way not possible in improvisation. In other words, while the improviser can recall past ideas, this must be done while creating in the present, whereas the composer can practically "freeze" time and contemplate the past at length. We can thus correlate figure 1 more directly to composition, and figure 2, to improvisation.

criação musical defende a existência de momentos ou eventos musicais independentes entre si, evitando-se a ideia de retórica oriunda do drama aristotélico, de forma que “a música na forma momento se propõe a não ter um começo ou fim”. (SANTOS, 2017, p. 2) Os momentos da improvisação aproximam-se do que ocorre na *Momentform* justamente por ocorrerem de forma sucessiva e autocontida, ao contrário do que se sucede em processos sequenciais e cumulativos.

Para Dias (2006, p. 120-121), na música de concerto europeia esta busca por um entendimento de tempo mais fragmentário, em que há a prevalência da brevidade e do instante, pode ter se iniciado na obra de Arnold Schoenberg. Isto se torna especialmente significativo em suas *Seis Pequenas Peças para Piano op. 19*. Trata-se de uma série de peças curtas, sendo executadas em sua totalidade em cerca de 5 ou 6 minutos, as quais Schoenberg anota a recomendação de fazer uma breve pausa entre cada uma delas, de modo que elas não se unam na execução. (DIAS, 2006, p. 120) Esta técnica foi retomada posteriormente por compositores que buscam romper com a percepção cadencial. Destacam-se neste sentido algumas obras de Edgard Varèse, bem como *Momente*, na qual Stockhausen aplica seu conceito de *Momentform*.

Tendo em vista o conceito de *Momentform*, bem como as delimitações de Sarath, a improvisação musical pode ser vista enquanto uma plataforma na qual o presente é sua temporalidade prevalecente. A dinâmica de uma realização em tempo real passa, então, a caracterizar a Livre Improvisação, de modo que o enfoque reside nos próprios processos de criação. Embora seja possível se delinear aspectos estéticos recorrentes nas práticas de Livre Improvisação, ainda há uma indeterminação com relação aos conteúdos musicais. No que diz respeito a estes conteúdos, as características mais comuns na Livre Improvisação podem incluir o uso de técnicas estendidas, a atonalidade, a valorização de ruídos e o emprego não usual de instrumentos tradicionais; no entanto, elementos como a tonalidade e as técnicas tradicionais também podem ser abrangidos. Cabe reforçar que estes aspectos delimitam de uma maneira generalista o que constitui a Livre Improvisação, uma vez que tais práticas podem adquirir características radicalmente diversas.

Exemplificando, observa-se em determinadas gravações do grupo AMM, em especial aquelas da década de 1990, o emprego de materiais eletroacústicos associados a uma estética minimalista, simples e silenciosa. Já no álbum *Improvised Music: New York*

1981, que conta com a participação de alguns dos principais nomes do gênero, como Derek Bailey, John Zorn e Fred Frith, percebe-se improvisações com ênfase no uso de ruídos, dinâmicas por vezes *forte* e uma densidade significativamente maior do que aquela observada nas supracitadas gravações do grupo AMM; isto aponta à indeterminação que a Livre Improvisação carrega em seus possíveis discursos.

Mas, em decorrência desta indeterminação, neste tipo de criação musical o modo de se relacionar entre músicos envolvidos e com relação às formas de produção demanda um estado de prontidão cognitiva por parte dos músicos executantes. Essa prontidão implica em uma amplificação da percepção da consciência do tempo presente, bem como da memória de curto prazo.

Por isso, Nachmanovitch (1990, p. 22, tradução nossa) afirma:

“O inesperado nos aguarda a cada movimento e a cada fôlego. O futuro é vasto, um mistério perpetuamente regenerado e, quanto mais vivemos e sabemos, maior o mistério. (...) Esse é o estado mental ensinado e fortalecido pela improvisação, um estado mental no qual o aqui e agora não são uma ideia da moda, mas sim uma questão de vida ou morte, sobre a qual nós podemos aprender a depender de maneira confiável”.<sup>28</sup>

Por outro lado, para Costa (2016, p. 75) o tempo da improvisação também se caracteriza pela atitude, por parte dos músicos, com relação ao passado, distinguindo-se uma memória de longo prazo e outra, de curta duração. A memória de longa duração convoca elementos construídos ao longo do tempo, nos quais se situam as referências aos já engendrados sistemas e idiomas. Tais elementos adquirem novos significados em uma prática de Livre Improvisação devido ao seu caráter não idiomático, ocorrendo procedimentos de distanciamento com relação à idiomaticidade do material sonoro.

Em outros termos, uma vez que a Livre Improvisação se prontifica a desconstruir as referências idiomáticas dentro de seu discurso, estas, caso surjam, são propositalmente descaracterizadas dentro da própria improvisação.<sup>29</sup> Os possíveis “erros” (os momentos

---

<sup>28</sup> “The unexpected awaits us at every turn and every breath. The future is vast, perpetually regenerated mystery, and the more we live and know, the greater the mystery. (...) This is the state of mind taught and strengthened by improvisation, a state of mind in which the here and now is not some trendy idea but a matter of life and death, upon which we can learn to reliably depend”.

<sup>29</sup> A Livre Improvisação é caracterizada como uma improvisação não idiomática, como já fora explicado. Havendo nesta um intento de superar as manifestações idiomáticas, é possível que estas ocorram não só ressignificadas, como também de forma irônica e sarcástica, o que se insere na radicalização característica

inesperados de uma improvisação que emergem a partir de uma livre socialização musical), ao apontar a necessidade da desistência de controle, também reforçam a intensificação do momento presente na Livre Improvisação. Assim, na Livre Improvisação “predomina a memória de curto prazo”. (COSTA, 2016, p. 75)

Uma memória de curto prazo representa uma renovação constante do discurso na Livre Improvisação. Mesmo os elementos repetidos adquirem novos significados a cada reaparição. Comumente, determinados músicos percebem uma recorrência de elementos musicais em seu discurso após um período de envolvimento com a Livre Improvisação, os quais passam a caracterizar a linguagem de cada músico. Ainda assim, esses aspectos são renovados a cada execução, de modo que, a partir de socializações mais ou menos imprevisíveis, elementos antigos adquirem novos significados.

A movimentação e a concretização de uma improvisação musical pautam-se no desejo de realização, de criação, de interação. O desejo, nesse caso, é uma busca por concretizar o que ainda ocorrerá, se situando naquilo que se espera do futuro: é uma projeção. Por isso, a criação na Livre Improvisação concentra-se em uma prática presentista, mas seus processos também podem ser pensados em relação às aspirações pelo futuro.

Assim, Costa (2016, p. 76-77) afirma que a Livre Improvisação ocorre em tempo real, havendo uma intensificação da percepção do momento presente, mas que esse presente se relaciona às demais categorias de tempo: surge o passado enquanto bagagem musical adquirida previamente por parte dos músicos e o futuro não manifesto, como ânsia por realização, criação e interação, e assim ocorrem as três dimensões temporais simultaneamente.

Por isso, Nachmanovitch (1990, p. 18) afirma:

“Na improvisação, só existe um único tempo: é o que o pessoal da computação chama de tempo real. O tempo da inspiração, o tempo de estruturar tecnicamente e realizar a música, o tempo de tocá-la, o tempo de se comunicar com a audiência, assim como o tempo comum do relógio, são todos somente um. Memória e

---

da improvisação musical dos anos 1960 e 1970. Para Monson (1994), a ironia é um aspecto recorrente e constituinte da improvisação musical desde o *jazz*, a exemplo da versão de John Coltrane do tema *My Favorite Things* (1961), onde uma peça de um musical da Broadway de caráter essencialmente euro-americano é transformada em plataforma para a experimentação de uma improvisação de *jazz* afro-americano.

intenção (que postulam passado e futuro) e intuição (a qual indica o presente eterno) se fundem”.<sup>30</sup>

No entanto, essa simultaneidade entre os diversos tempos coloca o improvisador diante de um paradoxo conceitual: por um lado, o músico comumente possui um treinamento idiomático, concentrando-se em determinados estilos musicais. Trata-se de um repositório interno de conceitos, técnicas, estéticas, vocabulário melódico/harmônico e tendências que perpassam toda sua prática artística desenvolvida e solidificada ao longo do tempo. Em contrapartida, surge na Livre Improvisação uma ânsia por liberdade com relação às projeções temporais dos conteúdos internos, através da qual o improvisador busca não unicamente uma ruptura quanto ao vocabulário, mas também quanto à ação do tempo em sua prática musical. (SARATH, 1996, p. 7) É uma busca por desprogramação, por desconstrução, que, além de ser necessária ao exercício da Livre improvisação, também proporciona ao improvisador uma plataforma experimental que intensifica a consciência do momento presente, porém impõe-se também o passado. O improvisador então se encontra diante de um paradoxo conceitual.

A solução ao paradoxo não é a repressão ou a eliminação de um imaginário subjetivo, mas a invocação de um estado conceitual no qual a liberdade com relação a este imaginário se torna possível. É possível afirmar que neste tipo de estado há uma relação entre o artista e sua criação que é direta e fenomênica, havendo a intenção de se superar o intermédio de estruturas intelectuais no trato artístico; naturalmente, esta superação pode ser mais ou menos bem sucedida. Nesse sentido, comumente músicos improvisadores relatam ter alcançado estados meditativos durante a feitura de sua música, da forma como estes são entendidos nos ensinamentos de determinadas tradições místicas como o Zen Budismo. (SARATH, 1996)

O Zen Budismo reforça no corpo de seus ensinamentos a noção de que o tempo presente possibilita, através do exercício da meditação, a superação de acontecimentos cíclicos, o que pode levar à Iluminação (*satori*). A intensificação da consciência no momento presente permite ao praticante do Zen um modo de existência que trata a cotidianidade com primazia e como possibilidade de uma transcendência não transcendente: a vida mundana é transcendente porque é somente nela que se pode experienciar o presente

---

<sup>30</sup> “In improvisation, there is only one time: This is what computer people call real time. The time of inspiration, the time of technically structuring and realizing the music, the time of playing it, and the time of communicating with the audience, as well as ordinary clock time, are all one. Memory and intention (which postulate past and future) and intuition (which indicates the eternal present) are fused”.

transformador, e é não transcendente por não suscitar um estado metafísico ou alterado da consciência.<sup>31</sup> Esse entendimento adquire ênfase na perspectiva do conceito budista de *samadhi*<sup>32</sup>, o exercício budista da concentração correta enquanto maneira de se superar o sofrimento (*dukkha*) inerente da condição humana, através do qual é possível sublimar a mente discursiva e analítica voltando-se a um estado contemplativo, silencioso e não dualista. Para que ocorra tal estado silencioso da mente, é necessário que haja uma postura de entrega, de desistência quanto às tentativas controladoras ou categorizadoras. Neste contexto “talvez estejamos nos entregando a algo prazeroso, mas ainda assim precisamos desistir de nossas expectativas e de certo grau de controle<sup>33</sup>”. (NACHMANOVITCH, 1990, p. 21, tradução nossa)

Ao mesmo tempo em que há no Zen Budismo um entendimento particular de ênfase no momento presente enquanto único tempo real, é possível afirmar ainda que os demais tempos (passado e futuro) ocorrem simultaneamente, o que funciona como forma de superação em relação ao supracitado paradoxo temporal do livre improvisador musical. De forma semelhante, King (1968, p. 220) observa que o Zen Budismo visa à superação das distinções entre passado, presente e futuro. O Zen entende o decorrer do tempo enquanto realidade experiencial na qual ocorrem as três categorias temporais simultaneamente. Apesar de cada modo de existência pertencer ao seu tempo, estes ocorrem simultaneamente a cada instante: somente o presente, que é eterno, mas também efêmero, existe, renovando-se constantemente. Categorizar o tempo em passado, futuro e presente, ou seja, removê-lo de sua natureza fenomênica, experiencial, empírica, constituiria uma abstração que, em realidade, afastaria uma experiência verdadeiramente presente.

Desse modo, a postura com relação ao tempo existente na improvisação musical encontra semelhanças significativas, do ponto de vista de sua manifestação e entendimento, com o que ocorre nos ensinamentos do Zen Budismo. A partir disso, Nachmanovitch (1990, p. 21-22, tradução nossa) observa:

---

<sup>31</sup> O raciocínio contraditório aqui não é mero jogo estético de palavras: o Zen Budismo é caracterizado como uma escola que busca superar a lógica tradicional, utilizando de paradoxos frequente e propositalmente.

<sup>32</sup> Este conceito será abordado e melhor explanado em capítulos subsequentes.

<sup>33</sup> “Perhaps we are surrendering to something delightful, but we still have to give up our expectations and a certain degree of control”.

“Improvisação é a aceitação, de uma só vez, de ambas a transitoriedade e a eternidade. Nós sabemos o que *pode* acontecer no próximo minuto, mas não podemos saber o que *vai* acontecer. Na medida em que nos sentimos certos do que irá acontecer, nos trancamos no futuro e nos isolamos contra essas surpresas essenciais. Entregar-se significa cultivar uma atitude confortável em direção ao não-saber, sendo nutrida pelo mistério de momentos que são certamente surpreendentes, sempre frescos”.<sup>34</sup>

Nesse sentido, Haarhues (2005, p. 130) observa que na música japonesa há um entendimento do tempo conforme aquele que ocorre no Zen, enquanto elemento circular e constantemente dinâmico, o que é manifesto na música tradicional bem como nas produções contemporâneas, a exemplo da obra do compositor japonês Tōru Takemitsu. A própria música tradicional do Japão (conhecida, de forma generalista, como *hōgaku*) não é construída sobre os preceitos de métrica fixa dividida em unidades discretas de tempo; esta utiliza um senso elástico de tempo, como ocorre nos ritmos da música do teatro *Nō*, nos quais a *nōkan* (um tipo de flauta transversal) interage com a percussão de modo que seus tempos se sobrepõem. (HAARHUES, 2005, p. 131)

Além de uma ênfase no momento presente, o tempo no Zen Budismo é compreendido mais como uma sucessão de momentos independentes do que enquanto um processo linear uniformizado, encontrando paralelos na *Momentform* de Stockhausen e nas delimitações supracitadas sobre a dimensão temporal da improvisação musical. Por isso, o tempo para o Zen opõe-se à concepção progressiva de tempo ocidental, que encontra sua origem na modernidade cartesiana. A filosofia budista da reencarnação, por sua vez, compreende o tempo enquanto processos cíclicos de nascimento e morte, o que, para o Zen Budismo, pode ser transcendido através do *satori* (Iluminação ou Esclarecimento), onde o tempo presente se mostra enquanto possibilidade de superação do ciclo de reencarnações e repetição dos sofrimentos (*samsara*). Haarhues (2005, p. 132) afirma:

---

<sup>34</sup> “Improvisation is acceptance, in a single breath, of both transience and eternity. We know what *might* happen in the next day of minute, but we cannot know what *will* happen. To the extent that we feel sure of what will happen, we lock in the future and insulate ourselves against those essential surprises. Surrender means cultivating a comfortable attitude toward not-knowing, being nurtured by the mystery of moments that are dependably surprising, ever fresh”.



“Em contraste com as formas mais antigas do Budismo, a concepção Zen do tempo é mais sofisticada, e a iluminação é vista não como a adesão a algum domínio místico para além do mundo, mas sim como a concretização de uma forma mais autêntica de ser dentro do mundo. O monge Zen japonês Dōgen (1200-1253) expressou uma teoria do tempo que reflete este ponto de vista Zen. Para Dōgen, qualquer coisa que esteja acontecendo não está no tempo, mas é o tempo em si mesmo. Em contraste à noção ocidental do tempo como um recipiente estático através do qual os eventos fluem, este conceito, conhecido como “ser-tempo” (*uji*), postula que o tempo não pode existir sem o ser e que o ser não pode existir sem o tempo. Ambos são o mesmo. (...) De acordo com Dōgen, o conceito de “ser-tempo” é inerente às contradições para uma mente não iluminada. A mais importante destas é que, como o tempo não existe separadamente do ser, então nada existe além do momento presente, mas, ao mesmo tempo, todos os momentos passados e futuros existem simultaneamente no presente. Na visão de Dōgen, o universo inteiro está contido dentro de cada um de seus elementos particulares. (...) Somente através da prática da meditação é que se pode silenciar a mente e se tornar consciente desta presença da eternidade/infinidade em cada momento/ente”.<sup>35</sup>

A partir desta exposição acerca do tempo, o Zen Budismo será abordado com maior profundidade nas seguintes páginas para que se possa utilizar deste sistema enquanto uma plataforma conceitual e estética, a fim de desenvolver a criação de Hiatos, baseada na improvisação musical e tendo o Zen como parte de sua identidade estética. Será realizada uma contextualização conceitual e histórica sobre o Zen Budismo; posteriormente, serão operacionalizadas noções que caracterizam esta escola e, em especial, de que modo estas se manifestam nas artes influenciadas pelo Zen Budismo. Tal delimitação é necessária para que, na sequência, seja traçada uma estética Zen contemporânea a fim de se desenvolver Hiatos.

---

<sup>35</sup> In contrast to earlier forms of Buddhism, the Zen conception of time is a more sophisticated one, and enlightenment is viewed not as the accession to some mystical domain beyond the world but rather as the realization of a more authentic way of being within it. The Japanese Zen monk Dōgen (1200-1253) expressed a theory of time that reflects this Zen point of view. To Dōgen, “anything whatsoever that is happening is not in time, but is time itself.” In contrast to the Western notion of time as a “static container” through which events flow, this concept, known as “being-time” (*uji*), postulates that time cannot exist without being and that being cannot exist without time. The two are the same. (...) According to Dōgen, the concept of “being-time” is inherent with contradictions to the unenlightened mind. Foremost among them is that since time does not exist separately from being, then nothing exists but the present moment, but at the same time, all moments past and future exist simultaneously in the present. (...) In Dōgen’s view the whole universe is contained within each of its particular elements. It is only through the practice of meditation that one is able to still the mind and become aware of this presence of eternity/infinity in each moment/thing.

## 2.2. O Zen Budismo

### 2.2.1 Contextualização

O Budismo é um conjunto de tradições, ensinamentos e práticas que se originaram na Índia entre os séculos VI e IV a.C. O Budismo na atualidade se divide, de maneira mais proeminente, em duas escolas: o Budismo *Theravada* e o Budismo *Mahayana*<sup>36</sup> – este inclui, por exemplo, as tradições Terra Pura e o próprio Zen.

Do ponto de vista prático, o Budismo se relaciona tradicionalmente à meditação, a práticas como a entoação de mantras e exercícios de respiração, bem como ao estudo do *dharma*, ou seja, dos ensinamentos. Estes foram desenvolvidos por diversos personagens ao longo dos séculos, mas atribuídos, em um primeiro momento, a Sidarta Gotama: o Buda.

Por isso, os diferentes tipos de Budismo admiram a figura do Buda Shakyamuni, ou seja, Sidarta Gotama, mas se distanciam da noção de uma divindade superior. Segundo BAREAU (1997, p. 23-25) e RAHULA (2005, p. 23), Sidarta foi um príncipe rico, que vivia em luxo. Mas, após o nascimento de seu filho, apresenta a intenção de deixar a vida familiar, quando foi marcado por quatro encontros: viu um homem velho; um homem doente; um homem morto; e o nascimento de seu único filho: Rahula. Estes constituem os quatro principais episódios nos quais Sidarta pode refletir sobre o nascimento, a velhice, a doença e a morte. (BAREAU, 1997, p. 25) Determinado a encontrar uma solução para o sofrimento humano, Sidarta decidiu abandonar a família para se tornar um asceta errante, iniciando uma busca espiritual que viria a culminar no desenvolvimento do Budismo.

Segundo RAHULA (2005, p. 24-25), apesar de sua importância, Sidarta “foi o único professor que não reclamou ser senão um ser humano, pura e simplesmente”: defendeu que as realizações espirituais são resultado do empenho e da inteligência humana, de forma que todo ser humano possui a potencialidade de se tornar um Buda. Sidarta era

---

<sup>36</sup> *Mahayana* é um termo que se refere ao Budismo que surge na Índia por volta do ano I a.C., e que opôs-se ao caráter abstrato, teórico e erudito que esta religião havia adquirido, pregando que a experiência *búdica* se encontra ao alcance das pessoas comuns. Posteriormente, passou a ser praticado em outros países, como China, Vietnã, Coréia, Taiwan e Japão.

mortal e finito, mas alcançou o *satori*<sup>37</sup> (termo Zen Budista para Iluminação ou Esclarecimento), ou seja, reconheceu sua própria natureza búdica. Rahula (2005, p. 24) também observa:

“Após a Iluminação, Gotama – o Buda – proferiu o seu primeiro sermão a cinco ascetas, seus amigos companheiros no Parque das Gazelas em Isapatana (a moderna Sarnath), próximo de Benares. Desde então, e durante 45 anos, ensinou todas as classes de homens e mulheres – reis e camponeses, Brâmanes e proscritos da sociedade, banqueiros e pedintes, homens santos e ladrões – sem fazer a menor distinção entre eles. Não reconheceu diferenças baseadas em castas ou em grupos sociais, e o Caminho que pregou estava aberto a todos os homens e mulheres que estivessem preparados para o compreender [sic] e seguir”.

Nesse sentido, todos os seres humanos, para o Budismo, são passíveis de desenvolver sua própria *budeidade*, de modo que a experiência da Iluminação pode se dar às pessoas comuns. Assim, “o homem é o seu próprio mestre e não há qualquer ser ou poder mais alto que exerça julgamento sobre o seu destino” (RAHULA, 2005, p. 25): este destino é de inteira responsabilidade individual, um princípio basilar das práticas budistas. A experiência da Iluminação (*satori*) pode ocorrer, para o Zen Budismo, em especial, mas não unicamente, de duas maneiras: subitamente, conforme postula a escola *Rinzai*, ou a partir de um desenvolvimento progressivo, de acordo com a escola *Sōtō*, que é atualmente a mais popularizada no Ocidente – especialmente na Europa e nos Estados Unidos.

Como consequência desta ênfase no empenho individual é possível afirmar que não há invocação de Deus ou deuses no Budismo, tampouco se reconhece uma interioridade divina que surja de invocação ou uma interioridade humana que possua necessidade de tal invocação. Por conta disso, não há um anseio pela concentração de Deus na forma de um homem de carne e osso – como no Cristo. Para as diversas doutrinas do Budismo, ao se vislumbrar a forma humana de Deus, se veria a si mesmo, pois esta divindade se manifesta em todos os seres vivos, e em todos os lugares, noção que posiciona a religião

---

<sup>37</sup> Segundo Han (2015, p. 42, tradução nossa), “A iluminação (*Satori*) não designa nenhum arrebatamento, nenhum estado de êxtase extraordinário em que o homem, de fato, *se* agrade. É mais como o “despertar ao ordinário”. Não se desperta a um extraordinário *ali*, mas sim a um “aquí muito antigo”, em uma profunda imanência”.

de Sidarta enquanto sistema místico.<sup>38</sup> (HAN, 2015, p. 22-23) A escola Zen em específico também corrobora com esse entendimento:

“Uma vez que, no Zen, “a própria mente é o Buda”, e “não existe um Buda fora da mente”, Buda é nada mais do que um ser humano que alcançou a Iluminação. Consequentemente, além de um ser humano desperto, não há um Buda no sentido de algum ser sobrenatural”.<sup>39</sup> (HISAMATSU, 1974, p. 18, tradução nossa)

Além disso, para Rahula (2005, p. 51) o cerne dos ensinamentos budistas se encontra na observância das chamadas Quatro Nobres Verdades. Estas constituem o primeiro ensinamento proferido por Sidarta (embora seja somente um desses ensinamentos), o que se deu logo após sua Iluminação – para o Zen Budismo, o termo é *satori*. Trata-se de quatro postulados através dos quais é possível reconhecer a verdade primeira da vida humana, a saber, que esta é feita de sofrimento (*dukkha*); mas, para o Budismo, este sofrimento pode ser superado através da extinção dos desejos e do apego, *nirvana*. Por razão do enfoque na presente dissertação especificamente na vertente Zen, estas serão expostas a seguir de maneira resumida, em concordância com a delimitação de Rahula (2005, p. 53-106).

A primeira sublime verdade é conhecida como *Dukkha*. Trata-se de um termo de difícil tradução, em especial para os idiomas ocidentais, mas abrange o significado comum de sofrimento, abarcando também ideias como imperfeição, impermanência e vazio. *Dukkha* está relacionado à noção de que a vida não é senão dor e sofrimento. Já a segunda sublime verdade, *Samudaya*, diz respeito ao surgimento de *Dukkha*. Pode ser entendida como ânsia, a cobiça obstinada pelos prazeres sensoriais, pela existência e pela não existência. Esta ânsia é aqui entendida como a causa do sofrimento humano, ou *dukkha*.

A terceira verdade é *nirodha*, mais conhecida em sua forma sânscrita, *nirvana*. Este é um termo frequentemente caracterizado a partir de negações: *nirvana* diz respeito à

---

<sup>38</sup> Contrariando o entendimento popular do termo, *misticismo* diz respeito ao contato íntimo com a divindade, sem intermediários; trata da experiência direta da espiritualidade em uma postura de comunhão. Este termo também é utilizado para se referir a escolas distintas das correntes mais difundidas de determinadas religiões, como na Kabala (Judaísmo) e no Sufismo (Islamismo).

<sup>39</sup> “Since, in Zen, “the Mind itself is Buddha”, and “outside of the Mind there is no Buddha”, the Buddha is nothing more than a human being who has attained Awakening. Consequently, apart from an awakened human being there is no Buddha in the sense of some otherworldly being”.

extinção da vontade, à ausência de desejo, à cessação do apego, da aversão, através do qual é possível se alcançar a superação de *dukkha*. E, por fim, o Caminho do Meio, conhecido como a Quarta Nobre Verdade. Esta verdade busca afastar os extremos da busca pela alegria: seja através dos prazeres sensoriais, ou por uma extrema privação ascética. O Caminho do Meio também é chamado de Óctuplo Nobre Caminho, por se constituir de oito aspectos:

- “1. Correta Compreensão (*Samma ditthi*)
2. Correta Postura Mental (*Samma sankhappa*)
3. Correto Modo de Falar (*Samma vaca*)
4. Correta Ação (*Samma kammantà*)
5. Correto Modo de Vida (*Samma ajiva*)
6. Correto Esforço (*Samma vayana*)
7. Correta Atenção (*Samma sati*)
8. Correta Concentração (*Samma samadhi*)” (RAHULA, 2005, p. 97-98)

De maneira abrangente, os ensinamentos budistas abordam também as noções de impermanência e impessoalidade. A impessoalidade está relacionada à perda da noção de um Eu, o entendimento de que o apego/desejo ou a aversão implicam sofrimento (*dukkha*). Nesse sentido, os elementos a partir dos quais se constroem identidades são passageiros, líquidos e fluídos, e não podem efetivamente delimitar indivíduos ou entes de forma definitiva; por isso não há indivíduos propriamente, mas sim uma unidade existencial entre entes humanos e não humanos, embora não percebida espontaneamente. Os apegos perpassam a consciência, atravessam-na, mas não lhe pertencem: são transitórios e impermanentes, de forma que nada é realmente pessoal, individual, em uma subjetividade generalizada que visa superar a distinção entre sujeito cognoscente e objeto cognoscível. Os pensamentos podem se manifestar livremente, mas ainda assim são um não pensar na medida em que se recusam a discriminar, distinguir.

Segundo Thera (2006), o conceito de impermanência significa que a realidade nunca é estática, sendo inteiramente dinâmica. Refere-se ao caráter passageiro das diversas

configurações que as coisas podem adquirir. Estes conceitos obtêm significados diversos ao longo dos séculos, conforme se estabeleceu o Budismo enquanto doutrina. Porém, o Budismo se instaura não somente como uma religião, mas também enquanto sistema metafísico e hermenêutico, manifesto através do trabalho intelectual.

A partir disso, o Zen Budismo surge como reação ao caráter erudito que estes ensinamentos haviam adquirido, propondo o retorno a uma experiência mais direta da espiritualidade, visando superar o intermédio de estruturas intelectuais. O Zen Budismo se originou na China com o monge indiano Bodhidharma – séculos V ou VI d.C –, tratando-se de uma doutrina do Budismo Mahayana. Representa um encontro entre o Budismo oriundo da Índia com o pensamento chinês. Han (p. 9, 2015) explica:

“*Mahâ* significa *grande*, *yana* significa *veículo*. Assim sendo, a tradução literal de *mahayana* é “grande veículo”. O budismo enquanto caminho de salvação prepara um *veículo* que busca retirar os seres vivos de uma existência de sofrimento. Portanto, a doutrina de Buda não é nenhuma *verdade*; mas sim um veículo, isto é, um *meio* que será supérfluo assim que se alcance sua finalidade. O discurso budista está livre da coerção da verdade, determinada pelo discurso cristão. Em contraposição ao budismo *Hinayana*, o budismo *Mahayana* visa à redenção de todos os seres vivos. Assim, o Bodhisattva, ainda que tenha alcançado a iluminação perfeita, se demora entre os seres vivos que sofrem, para levá-los à redenção”.<sup>40</sup>

Do ponto de vista histórico e conceitual, o Zen é uma doutrina que apresenta semelhança não unicamente com o Budismo Mahayana praticado na Índia, mas também com o Taoísmo chinês.<sup>41</sup> Okakura (2017, p. 62) explica que os ensinamentos do Zen sulista encontra semelhanças significativas com o pensamento de Lao-tsé, cuja obra *Tao*

---

<sup>40</sup> *Mahâ* significa “grande”, *yana* tiene el significado de “vehículo”. Así pues, la traducción literal de *mahâyâna* es “gran vehículo”. El budismo como caminho de salvación prepara un “vehículo” que ha de sacar a los seres vivos de una existencia llena de dolor. Por tanto, la doctrina de Buda no es ninguna “verdad”; es más bien un vehículo, es decir, um “medio” que será superfluo en cuanto se alcance el fin. El discurso budista está libre de la coacción de la verdad, que determina el discurso cristiano. Em contraposición al budismo hinayâna (“pequeno vehículo”), que tende al propio perfeccionamiento, el budismo Mahâyâna aspira a la redención de todos los seres vivos. Así el Bodhisattva, aunque ha alcanzado una iluminación perfecta, se demora entre seres vivos que sufren, para conducirlos a la redención.

<sup>41</sup> O Taoísmo de Lao-tsé (séculos V e IV a.C) – outras possíveis transliterações a este nome são: *Lao Tzi*, *Lao Zi*, *Lao Tzu* – pode ser compreendido como uma escola chinesa que engloba práticas espirituais diversas, como a meditação e técnicas de respiração, bem como exercícios psicofísicos como o *Taiji Quan* – comumente ocidentalizado como *tai chi chuan*. É entendido não somente sob uma perspectiva espiritual, mas também como um sistema filosófico que delimitou aspectos culturais diversos na China. Esses aspectos foram transmitidos para outros países, como Coréia e Japão. A obra de Lao-tsé se configura enquanto literatura clássica chinesa.

*te ching*<sup>42</sup> (ou *Tao te king*) faz alusões sobre a importância da auto concentração e a necessidade de regular a respiração para o desenvolvimento da espiritualidade, marcas da meditação Zen Budista.

O maior enfoque do Zen Budismo é no exercício da meditação, a qual atualmente adquire o nome japonês *zazen*. (IZUTSU, 2009, p. 90) O termo *zen* é uma adaptação fonética japonesa do original chinês, *chan*; este, por sua vez, é uma tradução do sânscrito, *dhyana*, que significa meditação. O fato de o Zen ressaltar a meditação reforça um enfoque nos exercícios práticos. Ao reforçar esse aspecto, Han (2015, p. 9-10) observa que o Zen apresentou, então, uma ênfase nos aspectos experienciais, com ceticismo a respeito da linguagem e uma desconfiança quanto ao pensamento conceitual, possuindo uma forma particular e enigmática de se expressar. É o que ocorre nos *kōans*,<sup>43</sup> característicos da escola *Rinzai*, que se contrapôs à escola *Sōtō* especialmente no século XIII.

Segundo Izutsu (2009, p. 139), a escola *Sōtō* foi fundada no Japão por Dōgen Zenji no século XIII; esta enfatiza a importância de sentar-se em meditação silenciosa, através da qual se intenciona uma transformação de toda a personalidade do discípulo. Esse é um processo gradual, de progressiva maturação espiritual. Somente através do silêncio é possível alcançar a verdadeira natureza do Ser, para a escola *Sōtō*. Por outro lado, a escola *Rinzai* defende a ideia de uma “iluminação repentina”. A escola *Rinzai* foi fundada pelo mestre chinês Lin-chi I-hsüan (ou Linji Yixuan), célebre por utilizar um método violento de treinar seus discípulos, com o uso de gritos, murros e golpes. (IZUTSU, 2009, p. 140)

Atualmente, a escola *Rinzai* caracteriza-se em especial pelo uso dos *kōans* – também chamados *hua-tou* (Coréia do Sul) ou *kung-an* (China), segundo Lee (1984, p. 1). Por não empregar a meditação silenciosa enquanto método primário, a escola *Rinzai* enfatiza práticas dinâmicas nas quais o *kōan* surge como um recurso de esgotar e

---

<sup>42</sup>Traduzido como *O Livro do Caminho e da Virtude*, escrito entre 350 e 250 a.C. Embora não haja consenso a respeito da autoria, é normalmente atribuído a Lao-tsé (Lao Zi), e é considerado um livro clássico na literatura chinesa, constituindo-se em uma coleção de provérbios do Taoísmo.

<sup>43</sup> No Zen Budismo, *kōans* são pequenas histórias ou anedotas características da escola *Rinzai*; são comumente considerados irracionais, paradoxais, tendo o objetivo de modificar a estrutura psíquica do praticante em vias de se alcançar o *satori* (Iluminação), sendo temas para a meditação. Segundo Izutsu (2009, p. 144, tradução nossa) “o *koan*, (...) veio a ser empregado como termo técnico do zen durante o final da dinastia Sung, significando um problema concreto ou tema para a meditação”.

desgastar propositalmente os recursos mentais do discípulo para que ocorra a Iluminação (*satori*), não através de um desenvolvimento progressivo, mas de forma repentina. Ambas as escolas, ao seu modo, demandam de seus discípulos um elevado grau de solicitude e persistência.

Um aspecto a ser ressaltado é que na presente dissertação será enfatizado o Zen Budismo de tradição japonesa. Isso se deve, em um primeiro momento, ao fato de que “a popularidade do Zen Budismo na cultura artística do Japão é mais acentuada do que em outros países asiáticos”. (LEE, 1984, p. 18) Por isso ao se abordar a música e as artes serão preferenciadas as artes do Japão; quando não forem especificamente japonesas, estas foram, ao menos, inspiradas pelo pensamento e pensadores deste país.

Em um segundo momento, resalta-se a importância da Escola de Kyoto. Trata-se de um grupo de intelectuais japoneses que se voltou ao estudo do pensamento do Leste Asiático ao longo do século XX. Ao se pensar a filosofia contemporânea no Japão, esta se relaciona diretamente à Escola de Kyoto, que traçou paralelos entre a filosofia ocidental (especialmente aquela de tradição continental, enfatizando-se nomes como Martin Heidegger e Søren Kierkegaard) e o pensamento asiático propriamente. Sua elaboração pode ser ilustrada, originalmente, com figuras como Ueda Shizuteru (1977), Shin’ichi Hisamatsu (1974) e Daisetsu Teitaro Suzuki (1964), sendo posteriormente desenvolvida por autores como Toshihiko Izutsu (2009) e Byung-chul Han (2015) – este último de nacionalidade coreana – que, embora não tenham se ligado diretamente à Escola de Kyoto, deram continuidade às suas elaborações.

A seguir serão abordados com maior profundidade os modos em que o Zen Budismo se manifesta esteticamente na música e nas artes em geral, em seus contextos tradicionais e contemporâneos, bem como aspectos conceituais que regem esta produção artística. O objetivo desta exposição é delimitar um modelo estético e conceitual que permita o desenvolvimento e a performance propriamente da peça/improvisação *Hiatos*.

### **2.2.2 A música e as artes segundo o Zen Budismo**

Segundo Okakura (2017, p. 59), uma das principais contribuições para a cultura do Leste Asiático feitas pelo Taoísmo e pelo Zen Budismo são suas concepções sobre estética e arte. Han (2015, p. 98. Tradução nossa) explica que toda arte inspirada no Zen Budismo



“(…) repousa em uma experiência singular de transformação. Uma frase deste budismo diz: “Após ter contemplado exaustivamente a paisagem de Hsian Hsing, chego de barco à imagem pintada”. Contemplar a paisagem exaustivamente não significa captura-la inteiramente. Aprender um objeto por completo significaria apoderar-se dele por inteiro. Pelo contrário, contemplar a paisagem exaustivamente significa fundir-se a ela, distanciando o olhar de si mesmo. Aquele que contempla não tem aqui a paisagem como um objeto diante de si. Em vez disso, o contemplativo se funde com a paisagem”.<sup>44</sup>

Surge no Zen Budismo uma valorização da postura silenciosa. O caminho Zen Budista é silencioso; por mais que haja certo enfoque na coletividade, a prática será silenciosa – e não discursiva –, as descobertas serão pessoais e se apresentarão ao discípulo mediante um silêncio com relação aos sons, aos pensamentos e às emoções. Os monges são silenciosos e o *zazen* é silencioso. Nos retiros (*sesshin*), fala-se pouco ou nada.

Hisamatsu (1974, p. 12-13. Tradução nossa), nesse sentido, observa:

“(…) o Zen também possui um aspecto que é “anterior à forma”. Por exemplo, quando um importante monge Zen não está falando nem se movendo, mas apenas sentando-se silenciosamente diante de nós, haverá algo sobre ele que não pode ser julgado pelo nosso entendimento usual do silêncio ou da quietude, algo que é mais do que a fala ou o silêncio, movimento ou serenidade, em seus significados habituais. Podemos pensar que essa qualidade também é artística”.<sup>45</sup>

As manifestações artísticas influenciadas pelo Zen Budismo se configuram enquanto uma atividade introspectiva. Uma expressão ativa do Zen também possui seu próprio sentido de desapego, um estado mental que demanda uma concentração cognitiva com ênfase no momento presente enquanto dimensão primordial. As pinturas Zen não aspiram a ideais de perfeição, graça e santidade: há, em realidade, a realização de um

---

<sup>44</sup> Todo arte inspirado en el budismo Zen descansa en una experiencia singular de la transformación. Una frase de este budismo dice: "Una vez que he considerado de manera exhaustiva el paisaje Hsian Hsing, llego yo con el bote a la imagen pintada". Contemplar el paisaje de manera exhaustiva no significa captarlo por completo. Aprender un objeto por completo significaría apoderarse por entero de él. Por el contrario, contemplar el paisaje de modo exhaustivo significa hundirse en él apartando la mirada de sí mismo. El que contempla no tiene aquí el paisaje como un objeto que está frente a él. Más bien, el contemplativo se funde con el paisaje.

<sup>45</sup> “(…) Zen also has an aspect that is “prior to form”. For example, when a worthy Zen monk is neither speaking nor moving but just sitting silently before us, there will be something about him that cannot be judged by our usual understanding of silence or quietude, something that is more than either talk or silence, movement or stillness, in their ordinary meanings. We can think of this quality also as being artistic”.

esvaziamento de qualquer conteúdo sagrado. Não existe uma preocupação com perfeição, mas sim uma valorização de aspectos imperfeitos, assimétricos, e transitórios – embora as obras de determinados artistas sejam produtos de virtuosismo, técnica e beleza. (HISAMATSU, 1974, p. 30)

Para ilustrar com maior precisão o que caracteriza uma arte influenciada pelo Zen Budismo, é necessário sistematizar elementos recorrentes nesta arte. Nesse sentido, Hisamatsu (1974, p. 28-29) delimita sete aspectos comuns à arte de orientação Zen: assimetria, simplicidade, sublimidade austera ou elevada aridez, naturalidade, profundidade sutil ou profunda sutileza, liberdade com relação ao apego, e tranquilidade.<sup>46</sup> Já Donald Keene (VIGLIELMO, 1969) sugere a seguinte sistematização de elementos recorrentes, inicialmente, na literatura, podendo ser extrapolados para outras artes em geral:

- *sugestão*: o uso de pouco elementos, refletindo espaços vazios;
- *irregularidade*: o emprego da imperfeição;
- *simplicidade*: a adoção de uma estética minimalista (não relacionada ao minimalismo enquanto movimento estético ocidental, mas sim ao uso de poucos elementos, enfatizando o vazio e o silêncio);
- E a *percebibilidade*: diz respeito à noção de que tudo é transitório.

Esses aspectos caracterizam e permeiam as diferentes manifestações artísticas que dialogam com o Zen Budismo, em especial no que tange às artes tradicionais do Japão. Exemplos disso são a pintura japonesa, o arranjo floral, a arte da cerâmica, a poesia, e a cerimônia do chá. Outro elemento recorrente é a caligrafia (*shodō*), formada por ideogramas e contendo poemas curtos ou ensinamentos – uma arte originalmente chinesa, mas posteriormente empregada no Japão (imagem 2). Tais pinturas geralmente retratam aspectos diversificados, como cenas do Budismo, da vida cotidiana, paisagens naturais, objetos corriqueiros, etc. – refletindo os elementos estéticos e conceituas desta tradição.

---

<sup>46</sup> Em Inglês: asymmetry, simplicity, austere sublimity ou lofty dryness, naturalness, subtle profundity ou profound subtlety, freedom from attachment, e tranquility.



Imagem 2. Guarda-chuva e ameixa, de Shibata Zeshin.

Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/shibata-zeshin/> <Acesso em Novembro de 2018>

Trata-se de uma arte comumente não representacional, não há um intento de estimular as paixões através da primazia por ideais de simetria e perfeição como ocorre em diversas escolas do Ocidente. Herrigel (1993, p. 53) afirma que, na pintura europeia,

“(…) o observador situa-se fora do quadro. O que ele vê é sentido como se estivesse diante dele, fora dele, além de seu olhar, desdobrando-se e lançando-se no espaço até o horizonte. É como se o mero modo de olhar já criasse a arte. Nesse tipo de visão, uma coisa é diferente de outra coisa essencialmente estranha, e, através disso, surge à sua consciência o fato de que o observador não se situa no quadro, e sim fora dele. Na pintura chinesa e japonesa, pelo contrário, o quadro não é

observado de fora para dentro. (...) Com isso, a perspectiva se torna supérflua, tanto que desaparece, mas anula-se também a ordem entre observador e observado”.<sup>47</sup>

Uma arte de orientação Zen reflete suas concepções metafísicas e consequentes práticas psicoespirituais. A pintura, por exemplo, comumente apresenta paisagens naturais características de locais onde se situavam templos budistas. Há um entendimento particular da natureza, no qual não se distingue entre ser humano e mundo natural. A imperfeição, a austeridade, a sutileza e a simplicidade do mundo natural adquirem no Zen Budismo status de estética passível de suscitar estados contemplativos e espirituais. É o que ocorre na obra de Sesshū Tōyō, pintor japonês do período *Muromachi*<sup>48</sup> e influenciado pelo Zen Budismo, cuja obra se voltou em especial às paisagens pintadas segundo o antigo estilo *sumi-ê*. Esse estilo foi importado da China e se tornou mais difundido no Japão<sup>49</sup>, podendo ser observado na obra *Primavera*, em *Paisagem das Quatro Estações*, de Sesshū (imagem 3).

---

<sup>47</sup> Ao se falar em “anular-se a ordem entre observador e observado”, há uma referência ao princípio Zen Budista de *não dualidade*. Este será abordado mais adiante.

<sup>48</sup> Em comparação com a periodicidade Ocidental, este período ocorreu aproximadamente entre 1336 e 1573, no Japão.

<sup>49</sup> Lee (1984, p. 18) observa que “a popularidade do Zen Budismo na cultura artística do Japão é mais acentuada do que em outros países asiáticos”. (tradução nossa)



Imagem 3: *Primavera*, em *Paisagem das Quatro Estações*, de Sesshū Tōyō  
Disponível em [http://www.bridgestone-museum.gr.jp/special/artists\\_words/index03\\_en.html](http://www.bridgestone-museum.gr.jp/special/artists_words/index03_en.html)  
<acesso em Outubro de 2018>

O *sumi-ê* é um estilo que se iniciou na China por volta do ano II d.C. e estabeleceu características que se tornariam canônicas nas artes plásticas do Leste Asiático, a saber, a ênfase nos espaços vazios, no processo de criação e sua efemeridade, a imperfeição e simplicidade enquanto elementos estéticos, dentre outros. A arte posterior produzida a partir do encontro com a cultura ocidental também foi e continua sendo influenciada pelo *sumi-ê*, como se observa em *A Costa da Baía de Tago* (imagem 4), da série *Trinta e seis vistas do Monte Fuji* (Hatsushika Hokusai), uma série de gravuras feitas em madeira datadas do século XIX – situa-se no estilo *ukiyo-ê*.





Imagem 4: A Costa da Baía de Tago, da série *Trinta e seis vistas do Monte Fuji*, de Hatsushika Hokusai

Disponível em: <https://www.kisscc0.com/clipart/thirty-six-views-of-mount-fuji-fine-wind-clear-mor-xjv2o3/> <acesso em Novembro de 2018>

Da mesma forma que as artes plásticas favorecem os cenários naturais, ou ainda a imperfeição e simplicidade encontradas no mundo natural enquanto fundamento estético, para Matsunobu (2007, p. 1425-1426) também a música tradicional japonesa (*hōgaku*) reflete o entendimento da natureza enquanto entidade viva. A *hōgaku* emprega instrumentos que se utilizam do ruído como elemento idiomático, bem como da meditação enquanto aspecto norteador.

Nesse contexto, a música tradicional característica especificamente do Zen Budismo está associada à *shakuhachi*. Trata-se de uma flauta de bambu cuja parte da extremidade superior do tubo é cortada obliquamente, de modo que o corte é voltado para fora. A *shakuhachi* contemporânea possui cinco orifícios e se utiliza de uma escala negativa, *insen*, e outra, positiva, *yosen*. (imagem 5)

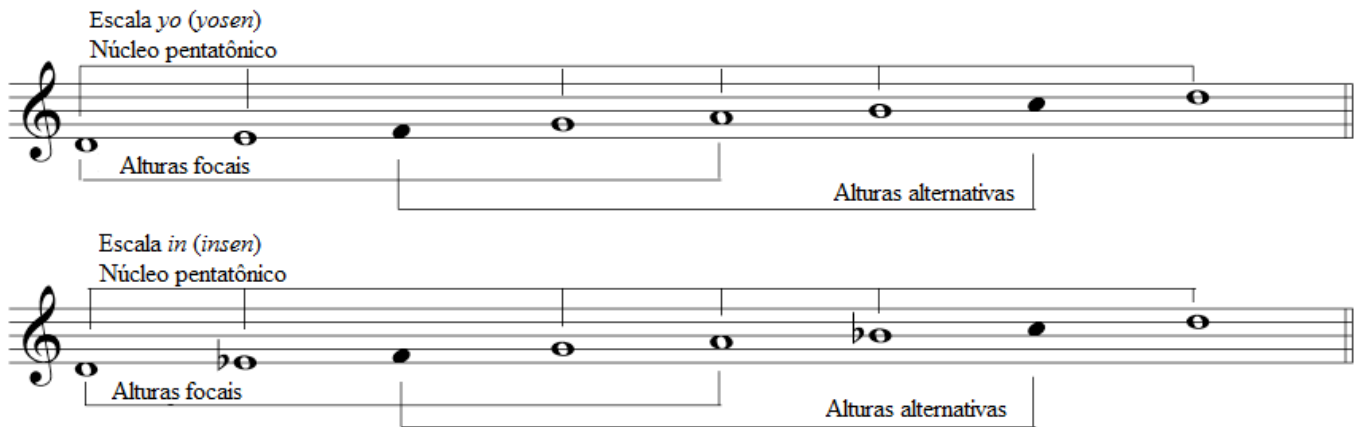


Imagem 5. Escalas *yo* e *in*. (HAARHUES, 2005, p. 150)

As *shakuhachi* podem variar em tamanho, possuindo normalmente algo entre 36 cm e 108 cm. Sua tessitura pode ser observada na imagem 6. Esta flauta é um dos instrumentos mais representativos do Japão, mesmo que originalmente não tenha surgido neste país. Ao longo da história destacam-se em especial quatro tipos de *shakuhachi*: *gagaku shakuhachi*, a *hitoyogiri*, a *tempuku*, e a *shakuhachi fuke*, sendo esta última equivalente à *shakuhachi* utilizada atualmente. (TUKITANI et al., 1994, p. 103-113)

Primeira oitava

Segunda oitava

Terceira oitava

Obs.: para sons que soam uma oitava abaixo, a clave  pode ser utilizada

X dedilhado para "orifício fechado"  
 o dedilhado para "orifício aberto"  
 ( ) unicamente **pp**  
 □ de difícil controle

Imagem 6. Tessitura da *shakuhachi*. (LEPENDORF, 1989, p. 249)

A *shakuhachi* se originou a partir da seita *Fuke*<sup>50</sup>; seu uso estava restrito aos monges desta seita, conhecidos como *komusô* (TUKITANI et al., 1994, p. 111-112) Para estes monges, o ato de tocar *shakuhachi* refletia uma concepção conhecida como *suizen* (meditar assoprando), na qual este instrumento não se configurava enquanto instrumento musical como se compreende na tradição da música de concerto, mas sim como uma ferramenta devocional com o propósito do treinamento espiritual (*hōki*). Neste sentido, o ato de produzir o som da *shakuhachi* é mais importante do que o som em si. Posteriormente, a *shakuhachi* também foi utilizada no contexto da música voltada à apreciação e não unicamente às práticas espirituais.

Conforme afirmam Tukitani et al. (1994, p. 115-116) o repertório da *shakuhachi* é dividido em duas categorias: *honkyoku* (peças originalmente compostas para a *shakuhachi* propriamente) e *gaikyoku* (outros tipos de música, a exemplo de grupos que executam peças compostas para instrumentos como *koto* e *shamisen*). As *honkyoku* normalmente são peças para *shakuhachi* solo. Existem, ainda, peças executadas com

<sup>50</sup> Trata-se de uma escola derivada do Zen Budismo japonês que existiu entre os séculos XIII e XIX. Os seus monges eram conhecidos por acreditar na ideia da Iluminação súbita (tradição *Rinzai*), e não progressiva, e eram praticantes da *shakuhachi*.



pergunta (instrumento solo) e resposta (grupo), mas estas são exceções à regra. As seitas que surgem a partir de 1891 também compõem seus próprios arranjos para *shakuhachi* em estilo *honkyoku*, mas para se diferenciar as peças modernas das clássicas (originais da linhagem da seita *Fuke*), as peças mais antigas foram chamadas de *shakuhachi koten honkyoku*. Os aspectos estéticos que permeiam a prática da *shakuhachi* serão explorados com maior profundidade no capítulo três.

Por mais que uma música de influência Zen tenha se consolidado enquanto tradição ao longo do tempo, como se observa na tradição da *shakuhachi*, para o contexto da presente dissertação é preciso ter em consideração o significado desta arte para o contexto contemporâneo. Nesse sentido, as composições de Tōru Takemitsu (1930-1996) figuram entre uma produção contemporânea influenciada pelas concepções e instrumentação características do Zen Budismo. Em sua obra *Eclipse* (1966), Takemitsu compõe para *biwa*<sup>51</sup> e *shakuhachi*. Influenciado pela produção artística e intelectual de John Cage, esta peça representa um momento em que Takemitsu se volta para a tradição de seu país (Japão), após um período de maior produção segundo uma estética modernista da música ocidental.

Além disso, a obra musical de Tōru Takemitsu representa uma junção entre a tradição da música ocidental orquestral com a música tradicional japonesa (*hōgaku*). Em sua peça *November Steps* (1967), Takemitsu emprega a orquestra a partir de sua influência da música de concerto da escola modernista junto a dois instrumentos tradicionais do Japão, utilizados anteriormente em *Eclipse*: a *biwa* e a própria *shakuhachi* – esta última, típica do Zen Budismo. Nesta peça, Takemitsu coloca as duas tradições em uma situação de proposital oposição: a peça se consiste em alternâncias de momentos em *tutti* (orquestra) e *solo* (*biwa* e *shakuhachi*).

Wen-Chung (1971, p. 221, tradução nossa) observa:

“Até então, as tentativas mais bem sucedidas em combinar instrumentos do Oriente e do Ocidente ou em escrever para instrumentos asiáticos de acordo com os princípios ocidentais contemporâneos foram realizadas por dois compositores asiáticos, Tōru Takemitsu do Japão e Jose Maceda das Filipinas. Em *November Steps* (1967) e outras obras, Takemitsu combinou os dois tipos de sonoridade com

---

<sup>51</sup> A *biwa* é um cordofone japonês, assemelha-se fisicamente a um alaúde; este instrumento se utiliza de escalas características da música tradicional, e também pode produzir microtons.

um sucesso notável; no entanto, a diferença de atitude na produção e controle de tons entre a orquestra ocidental e os instrumentos solo japoneses permanece sendo uma fissura no som (a menos que tal dicotomia seja aceita como um aspecto do conceito composicional empregado)”.<sup>52</sup>

Outro nome significativo no que tange à música contemporânea influenciada pelo Zen Budismo trata-se de John Cage. Cage estudou o Zen Budismo com D.T. Suzuki no Japão, e também compôs com base no livro tradicional chinês *I Ching*. John Cage é tido com um dos maiores responsáveis pelo crescente interesse de Tōru Takemitsu na música de seu próprio país, num processo de influência recíproca. (HAARRHUES, 2005, p. 107)

A música de John Cage se pautou sobre preceitos da arte japonesa, mas não apresenta necessariamente características da música tradicional (*hōgaku*) em termos de idiomaticidade propriamente, mas sim quanto a um modelo conceitual, em um entendimento específico da condição criativa. O compositor se destacou por sua contribuição à assim chamada *música aleatória*: abordou a indeterminação em música, bem como o uso de instrumentos não convencionais – como em sua obra *Inlets* (1977), onde se requer que os músicos utilizem conchas marítimas contendo água – e o uso de instrumentos convencionais de maneira não usual – como em *Sonatas e Interlúdios* (1946-48), onde Cage compõe para o piano preparado.

Em *Imaginary Landscape no. 4* (1951), dedicada ao compositor Morton Feldman, Cage compõe para doze aparelhos de rádio. Esta foi considerada sua primeira peça inteiramente indeterminada, sendo associada ao conceito de música aleatória. Existem elementos notacionais nesta peça que remetem à escrita tradicional, como o uso de indicações de dinâmica, contendo explicações quanto às durações, à escolha das estações de rádio, dinâmicas etc. Mas o que difere esta peça de fato é o modo como foram estabelecidos tais parâmetros. Cage adotou a compreensão, na época, de que ele enquanto compositor deveria tornar seu controle da peça o menor possível, de modo que

---

<sup>52</sup> The most successful attempts so far either in combining Eastern and Western instruments or in writing for Asian instruments according to contemporary Western principles are by two Asian composers, Toru Takemitsu of Japan and Jose Maceda of the Philippines. In *November Steps* (1967) and other works Takemitsu has blended the two types of sonorities with remarkable success; however the difference in attitude in the production and control of tones between the Western orchestra and the Japanese solo instruments remains a fissure in sound (unless such dichotomy is accepted as an aspect of the compositional concept employed).

a escolha dos parâmetros fosse arbitrária. O Zen Budismo surge, em Cage, enquanto um modelo que o permitiu opor-se à escola serialista, que empregava um método composicional no qual surge um controle cada vez maior dos diversos parâmetros musicais. Em John Cage, pelo contrário, há uma renúncia ao controle e uma valorização do acaso e da aleatoriedade, em um sentido de entrega, de aceitação de quaisquer que sejam os resultados sonoros, e de impessoalidade por parte do compositor e do *performer*, o que reflete seus estudos do Zen Budismo.

Mas, para de fato tomar as decisões quanto ao que seria escrito e executado dentro de uma concepção composicional pautada na aleatoriedade, Cage (1973, p. 57-59) explica que na supracitada *Imaginary Landscape no. 4* foram utilizadas operações baseadas no oráculo chinês *I Ching*. Este método também foi aplicado em *Music of Changes* (1951) – imagem 7. Embora o *I Ching* esteja mais próximo do Taoísmo chinês do que do Zen Budismo japonês propriamente, a busca por isolar o compositor de sua obra em uma postura desapegada também reflete os estudos de Cage do Zen Budismo.

8

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation is dense and complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple notes and rests. The notation includes treble and bass clefs, and various time signatures such as 3/5, 2/5, 3/4, and 2/4. There are also some markings like '184' and '26' scattered throughout the score.

Imagem 7: trecho do primeiro livro de *Music of Changes* (John Cage)

Além disso, Cage se envolve também com práticas artísticas diversas, a exemplo de sua contribuição aos *happenings* – um tipo de arte interdisciplinar envolvendo atuações cênicas, musicais etc., que ocorrem com a participação da audiência, valorizando o uso da improvisação. Neste mesmo sentido, Miklos (2010, p. 110) observa que Cage apresentou uma “Conferência Sobre o Nada” entre 1949 e 1950; este afirmou sobre o evento:

“Esta Conferência sobre o Nada foi escrita com a mesma estrutura rítmica que eu emprego nas minhas composições musicais. Uma das divisões estruturais foi a da repetição, cerca de quatorze vezes, de uma única página em que havia o refrão, “Se alguém cair no sono, deixe-o dormir.” Jeanne Reynal, eu recorde, levantou-se até a cintura, gritou, e então disse, enquanto eu continuava a falar, “John, eu adoro você, mas não posso aguentar mais um minuto.” Ela então saiu. Mais tarde, durante o período de questionamentos, eu apresentei independentemente das perguntas feitas seis respostas previamente preparadas. Esta atuação foi um reflexo de meu engajamento no Zen”. (CAGE, 1973, p. ix, apud MIKLOS, 2010, p. 110)

Já quanto às artes cênicas, é possível observar semelhanças na obra de Lee (1984), que desenvolveu em sua coreografia *Yimoko III* um tipo de dança influenciada pelos princípios do Zen, de modo que os movimentos passam a ser compreendidos enquanto dança meditativa. Existe nesta coreografia um intento de se alcançar o *satori* através do exercício daquele que dança. Com o desenvolvimento de *Yimoko III*, Lee (1984) visa ir além do mero uso de uma estética do Zen Budismo, defendendo, na realidade, a disseminação dos ideais desta doutrina através de uma arte que pode ou não se referenciar aos aspectos tradicionais.

Miklos (2010, 91-93) cita as performances<sup>53</sup> artísticas de Tehching Hsieh como exemplos de manifestação Zen Budista no contexto contemporâneo. Em uma performance, Hsieh se trancou em seu sótão, onde viveu exatamente um ano. Neste período, não leu, escreveu, falou ou praticou qualquer forma de entretenimento; diariamente, alguém levava a ele algum alimento e retirava o lixo. Outra performance constituiu-se em viver fora de qualquer tipo de ambiente fechado por um ano, não entrando em qualquer lugar. Tais performances de Hsieh revelam um tipo de imersão

---

<sup>53</sup> Cabe apontar que o termo *performance* aqui não se refere à performance como é compreendida em música; trata-se do gênero artístico conhecido, em Inglês, como *performance art*, e que se estabelece enquanto arte interdisciplinar influenciada pelos *happenings* da década de 1960.

profunda simultânea a um desvinculo pessoal com o ato, aproximando-se de uma postura Zen Budista. Hsieh se propôs determinados objetivos artísticos, e imergiu na concretização destes de modo a se entregar e esquecer completamente de si mesmo.

Surge, então, um entendimento de desapego com relação ao Eu, no qual o artista pode manifestar sua arte com plenitude. Miklos (2010, p. 97) cita como exemplo dessa abordagem a performance da artista coreana Kimssoja, “*A Needle Woman*”, de 1999. Nesta performance, a artista se posicionou, por cerca de 25 minutos, entre multidões de cidades de diversos países, em locais agitados, sem controlar qualquer reação das pessoas. Com isso, a artista buscou se anular em meio a uma totalidade, perdendo sua identidade, numa atitude de despersonalização que possui relação com os ideais supracitados de desapego e impessoalidade.

Anteriormente, foram expostos parâmetros que caracterizam uma arte tradicional Zen Budista. Mas, considerando as manifestações artísticas aqui expostas, no contexto da arte contemporânea propriamente, Miklos (2010, p. 88) observa três aspectos característicos de manifestações Zen Budistas:

- “1. O comportamento, a improvisação e o uso da corporalidade como ferramenta de arte, aqui denominado simplesmente “desmaterialização”, termo que indica neste caso a transposição da arte para além de métodos usuais (ou na perspectiva zen, a “dessacralização das formas” contida na qualidade de Assimetria);
2. A simplificação, despojamento e austeridade aqui relacionados ao minimalismo (como atitude estética e não como movimento de arte) e outras propostas correlatas;
3. O uso de “ausências” (ou espaços vazios, elementos negativos e semelhantes) e a valorização das ambigüidades [sic] entre opostos como meio de criação artística”.

Desse modo, o estudo dos princípios do Zen Budismo adquire um significado renovado ao se pensar as artes no contexto contemporâneo – situado e no pós-guerra e, posteriormente, na pós-modernidade. Os aspectos estritamente técnicos e/ou idiomáticos desta tradição podem ser apreciados e úteis para o artista atual, mas aqui se visa à ponderação sobre o próprio fazer criativo que o pensamento do Zen proporciona ao artista.

Neste sentido, Miklos (2010, p. 89) afirma que as noções estéticas mais basilares do Zen Budismo são atemporais, transcendendo os regionalismos. Estes conceitos buscam

proporcionar um entendimento profundo da feitura artística, havendo a junção de uma experiência contemplativa com a manifestação criativa em si, sem necessariamente se limitar aos padrões estéticos de contextos específicos.

As concepções do Zen Budismo sobre estética e arte influenciaram aspectos diversos quanto às artes do Leste Asiático – se enfatiza aqui a arte japonesa ou por esta inspirada. Para o Zen, o artista deixa de existir enquanto produz sua arte, através de um gesto caracterizado pela fluidez e concentração psíquica, no qual não há raciocínio, nem mesmo pensamento, de modo que o artista se torna sua própria arte. (MIKLOS, 2010, p. 90-91) Consonante com as sistematizações expostas anteriormente, nas páginas seguintes serão abordados, do ponto de vista conceitual e de suas manifestações estéticas, os seguintes conceitos: a estética *wabi sabi*, *shunyata* (vacuidade ou vazio) e não dualidade.

### **A estética *wabi sabi***

Lacerda (2012, p. 4-5) delimita a estética *wabi sabi* da seguinte forma:

“Em resumo, (...) a filosofia *Wabi Sabi* promove uma estética que realça o natural, o imperfeito, o assimétrico e o desgastado, sem, entretanto, abandonar a busca por uma indiscutível beleza, que reflita a tranquilidade”.

Uma vez que a arte Zen reflete suas práticas espirituais, como o *zazen*, esta apresenta também elementos da vida monástica própria dos monges. Juniper (2003, p. ix) explica que a arte *wabi sabi* reflete os esforços dos monges Zen para expressar sua prática espiritual, tendo em mente a impermanência de tudo que existe. A arte *wabi sabi* é feita sob os princípios da “simplicidade, humildade, restrição, naturalidade, alegria e melancolia, assim como a impermanência enquanto elemento definidor ”.<sup>54</sup> (imagem 8)

---

<sup>54</sup>(...) simplicity, humility, restraint, naturalness, joy, and melancholy as well as the defining element of impermanence.



Imagem 8. Um local em Kyoto construído sob os preceitos da estética *wabi sabi*. Disponível em: <http://www.kyotoursjapan.com/blog/2016/9/26/how-experience-wabi-sabi-in-kyoto> <acesso em Outubro de 2018>

Os princípios *wabi sabi* podem ser observados, por exemplo, na arte da pintura e caligrafia. No período *Muromachi*, adotou-se uma estética favorecendo cenários naturais; são comuns paisagens de montanhas, florestas, rios, bambuzais, bem como o uso da escrita de ideogramas, acentuando-se os elementos rústicos, imperfeitos. Na pintura e na caligrafia valorizam-se os espaços vazios.

A estética *wabi sabi* reflete o pensamento japonês em sua manifestação artística e associa-se também ao Zen. Há uma busca contemplativa neste fazer artístico que não visa somente uma satisfação estética, mas também experiências meditativas. Esta noção está associada no Ocidente à recentemente popularizada noção de *mindfulness*, que, “em sua forma mais básica significa consciência presente momento a momento, a qual está disponível a qualquer um, independentemente de orientação religiosa ou espiritual”, segundo Haynes et al. (2013, p. 64, tradução nossa).<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup>In its most basic form, it means moment-by-moment present awareness, which is available to everyone, regardless of religious or spiritual orientation.



O *mindfulness* encontra semelhanças no termo *samadhi*, difundido nas diversas escolas de Budismo como o exercício da concentração correta (ou plena), no qual, através de uma intensa atenção psíquica, existe a superação meditativa da distinção sujeito-objeto reforçada culturalmente; a consciência do indivíduo deixa de ser uma consciência *de* algo, e passa a ser um *estar consciente* que não demanda complemento, não há objeto a qual se direcionar, mas sim uma subjetividade (ou objetividade) generalizada.

Outro exemplo de manifestação da estética *wabi sabi* é a poesia, que ganha certo espaço nas artes do Zen Budismo, em especial no Japão, onde se desenvolveram os *haikus*, pequenos poemas contendo usualmente dezessete sílabas. Além do *haiku*, há ainda uma tradição japonesa de poemas feitos por monges Zen Budistas, escritos momentos antes de sua morte. Trata-se dos poemas *jisei*, mais recentemente compilados por Hoffmann (1986). No passado, essa prática foi também exercida por samurais. A poesia japonesa normalmente associa-se à arte da caligrafia, marcada pela estética *wabi sabi*:

“A escrita japonesa, a qual é baseada nos ideogramas chineses conhecidos como *kanjis*, carrega uma intensa força emotiva por si só. No entanto, com o fluxo da tinta preta pincelada em uma tela de seda, o impacto dos caracteres dinâmicos se combina com a riqueza de significados que eles implicam e pode ser impressionante. É uma síntese de poesia e arte gráfica que garante seu status como uma das formas de arte mais conceituadas no Japão<sup>56</sup>”. (JUNIPER, 2003, p. 75. Tradução nossa)

Assim, a caligrafia, tanto quanto a pintura, enfatiza a criação espontânea, que reforça a naturalidade tanto da feitura quanto do resultado artístico. Hisamatsu (1974, p. 32) afirma que a estética *wabi sabi* deve ocorrer com naturalidade. Ao reforçar o caráter natural, não se deve entender que uma obra de arte se trata de um fenômeno natural, e também não possui relação com a intencionalidade; diz respeito, na realidade, a um intento criativo que não ambiciona nada que seja artificial, ocorrendo, por parte do artista, um processo de plena atenção psíquica (*samadhi*). Uma arte Zen é

---

<sup>56</sup>“The Japanese script, which is based on the Chinese pictographs called Kanji, carries a Strong emotive force in its own right. However, with the flow of brushed black ink on a silk screen, the impact of the dynamic characters combines with the wealth of meanings they imply can be breathtaking. It is a synthesis of poetry and graphic art that ensures its status as one of the most esteemed art forms in Japan”.

frequentemente irregular e assimétrica, porém “nada é mais ofensivo do que uma assimetria não natural, tensionada”.<sup>57</sup>

Desse modo, a estética *wabi sabi* está diretamente ligada à preferência por manifestações artísticas imperfeitas, rústicas, cruas, que reforcem a impermanência, o caráter passageiro das diversas configurações que as coisas podem adquirir. Trata-se de uma noção que permeia parte da mentalidade, em especial, japonesa. Assim:

“A beleza do *wabi* deve ser levada em consideração com o sentimento e a essência de si mesmo. (...) Não se pode descrever algo simplesmente como possuidor da qualidade do *wabi*; em vez disso, ela inclui seu espírito como um todo. Embora sejam termos estéticos distintos, *wabi* e *sabi* são costumeiramente combinados para se descrever amplamente um evento ou objeto que contém grande intensidade, normalmente por trás de uma aparência desbotada ou crua. (...) O mais importante, no entanto, ao se aplicar o *wabi sabi* sinteticamente, é criar-se uma cena que aparente não ter sido arranjada por mãos humanas. O arranjo deve possuir falhas que o faça parecer mais natural e aleatório”.<sup>58</sup> (PRUSINSKI, 2012, p. 29)

Além do que ocorre com a poesia, a caligrafia e a pintura, a estética *wabi sabi* manifesta-se também na tradicional cerimônia japonesa do chá – em japonês *chadō*, o que pode ser traduzido como *caminho do chá* (imagem 9). Trata-se de uma cerimônia tradicional do Japão, cuja origem pode variar segundo autores, mas que se fortaleceu durante o período *Muromachi*; é uma atividade cultural que envolve uma preparação cerimonial e, em seguida, a ingestão do chá. Ocorre em aposentos específicos destinados para tal finalidade, os quais refletem os ideais estéticos do Zen Budismo e do Taoísmo, predominando aspectos *wabi sabi*.

---

<sup>57</sup>“(...) nothing is more offensive than an unnatural, strained asymmetry”

<sup>58</sup>The beauty of *wabi* must be taken into account with the feeling in and essence of itself. (...) One cannot describe something as simply exhibiting the quality of *wabi*; rather, it encapsulates its whole spirit. Though two distinct aesthetic terms, *wabi* and *sabi* are often combined to describe richly an event or object that contains strong power in its often faded or raw outward appearance. A dilapidated wooden house, for example, with the sun shining softly through reeds of bamboo that create shadows on the wall would demonstrate *wabi sabi*. (...) Most importantly, however, in applying *wabi sabi* synthetically, one must create a scene that appears *not* to have been arranged by human hands. The arrangement should have flaws that make it appear more natural and random.



Imagem 9. Casa tradicional de chá, em Kyoto – Japão.

Disponível em: <http://traditionalkyoto.com/culture/tea-ceremony-chado/> <acesso em Outubro de 2018>

Segundo Okakura (2017, p. 51-52), cada cerimônia constrói uma trama, uma espécie de drama improvisado ao redor do chá, dos arranjos florais e das pinturas. Durante essa cerimônia, não se permite que nenhum gesto rompa com o senso de unidade que se instaura no aposento da cerimônia, de modo que todos os movimentos sejam executados de forma simples, natural, imperfeita, havendo uma filosofia sutil por trás de todos esses aspectos.

No que diz respeito ao ideal *wabi sabi* e sua manifestação nas artes, o objetivo do Zen enquanto prática ligada às artes está relacionado ao entendimento de que nada possui uma natureza permanente, de modo que as coisas sempre tendem ao *vazio*. Esta noção foi enfatizada pelo Taoísmo, sendo empregado o termo *xu*, que seria o caminho para a plenitude. (OKANO, 2014, p. 151). Posteriormente, esta ênfase encontra respaldo também no Budismo, sendo conhecida como *shunyata*.

### ***Shunyata* (vacuidade ou vazio)**

Izutsu (2009, p. 138) afirma:

“[No *samadhi*] não há nenhum pensamento em movimento na superfície da consciência, porque o intelecto discriminante deixou de funcionar por completo. Mas a mente em tal estado já não é uma “mente” no sentido comum da palavra; mas sim, a plenitude do Ser que se revela espontaneamente como uma consciência iluminada que vem a ser designada como um “ver onde não há nenhum objeto” – ao que se pode responder: “e nenhum sujeito”. “Onde não há sujeito nem objeto” não pode ser outro lugar que não a “vacuidade” absoluta. Mas é importante ressaltar que a “vacuidade” aqui discutida não é o estado psicológico do fato de que não há nada na consciência. É mais um estado metafísico de vacuidade que, sem estar limitado a alguma coisa definida, seja subjetiva ou objetiva, é a plenitude mesma do Ser”.<sup>59</sup>

A vacuidade então é mais um modo de existência do que um constructo intelectual propriamente. Na vacuidade, a partir de uma vigilância intensa dos modos em que a consciência individual opera, alterando e até mesmo deturpando objetos, a distinção entre observador e observado é sublimada. Para o praticante, a partir de uma observância das paixões e do apego enquanto causa de *dukkha* (sofrimento), é possível observar o fluxo de pensamentos e ações sem a eles reagir de forma judicativa, sejam agradáveis ou não, instaurando-se a noção de impessoalidade – anteriormente citada. Onde nada é pessoal não há sujeito nem objeto. Aqui o pensamento também é um não pensar, pois existe e transita, sendo de fato um pensamento, mas ao não possuir intento categorizante não pensa efetivamente (a coexistência da negação e sua afirmação é típica do Zen Budismo, que faz assertivas intencionalmente paradoxais, do ponto de vista de uma lógica aristotélica tradicional). O cognoscente deixa de existir e a vacuidade, então, se apresenta enquanto realidade ontológica.

A vacuidade é postulada como experiência necessária ao caminho do Zen, caracterizando o próprio exercício do *zazen*. Em decorrência deste aspecto, é possível afirmar que não há uma transcendência no Zen Budismo, ou, se houver, trata-se de uma

---

<sup>59</sup> En la superficie de la conciencia no hay ningún pensamiento en movimiento, porque el intelecto discriminante ha dejado de funcionar por completo. Pero la mente en tal estado ya no es una “mente” en el sentido ordinario de la palabra; más bien, es la plenitud del Ser que se revela espontáneamente como una conciencia iluminada que aquí viene designada como un “ver donde no hay ningún objeto” – a lo que cabe añadir: “y ningún sujeto”. “Donde no hay ni sujeto ni objeto” no puede ser otro lugar que la “vacuidad” absoluta. Si bien es importante señalar que la “vacuidad” aquí discutida no es el estado psicológico del hecho de que no haya nada en la conciencia. Es más bien un estado metafísico de vacuidad que, sin estar limitado a alguna cosa definida, sea subjetiva u objetiva, es la plenitud misma del Ser.

ênfase no presente enquanto dimensão temporal prevalecente, manifesto na vida comum e cotidiana.

Desse modo, *shunyata* – vacuidade ou vazio – se constitui no fato de que o caminho do Zen não conduz a nenhum tipo de transcendência. Não existe nenhum outro mundo para se alcançar, ou outros níveis de realidade, pois não há nenhum outro mundo. O mundo é vazio de sentido, não é ocupado nem pelo homem, nem por Deus. O Zen não oferece nenhum tipo de fundamento firme a qual se possa reter ou agarrar-se. (HAN, 2015, p. 24-25)

Nesse sentido, segundo Han (2015, p. 58-59), *shunyata* representa um movimento de expropriação, é vazia de sentido, onde nada se condensa em uma presença destacada das demais, sendo removidos os limites entre os entes. O vazio não constitui nenhum tipo de princípio originário ou causa primeira dos entes; ele não marca nenhum tipo de transcendência que se anteponha às formas. Assim, “a forma e o vazio estão instaurados no mesmo nível de ser”.<sup>60</sup> Ao remover os limites entre entes, pode-se afirmar que o vazio Zen é uma abertura que permite uma compenetração recíproca, de modo que nada se dá de formas particulares. Em cada ente reflete-se o todo, e o todo habita em cada ente, nada se isola, de modo que o campo do vazio está livre de uma coação de identidade.

Para Hisamatsu (1974, p. 48, tradução nossa):

“O Vazio [ou ausência de forma] no Zen não é o *conceito* de ser sem forma, mas sim a *realidade* do Eu que é sem forma. Este Eu Fundamental, ou sem forma, é o que chamamos de Zen.

O Zen, portanto, não possui nada de “particular”. Ele é, em última instância, o não particular, totalmente indiferenciado; o que, novamente, em seu verdadeiro sentido, nunca se torna um objeto, nunca pode ser objetificado. Zen é a Autoconsciência do Vazio. A essa Autoconsciência – ou Eu Fundamental – o Zen chama de Buda [ou *budeidade/natureza búdica*].<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Así, la forma y el vacío están instaurados en el mismo nivel de ser.

<sup>61</sup> (...) Formlessness in Zen is not the *concept* of being formless, but rather the *reality* of the Self that is formless. It is this True or Formless Self that we call Zen.

Já quanto às artes, a vacuidade se expressa na possibilidade da sugestão, no minimalismo que, ao expor poucos elementos, permite ao observador contemplar os espaços enquanto princípio budista, de modo que “o vácuo está ali para que você possa entrar e preenche-lo completamente com sua emoção estética”. (OKAKURA, 2017, p. 61)

É possível perceber a manifestação do vazio na criação dos *ensō*, um símbolo comum na arte da caligrafia – embora não designe propriamente um ideograma. Refere-se ao desenho de círculos, traçados em uma única pincelada sobre uma tela e que comumente são acompanhados de caligrafia. O *ensō* é uma afirmação do *samadhi* da mente, que se encontra inteiramente no momento presente durante a pintura; assim como tocar uma *shakuhachi*, criar um *ensō* (imagem 10) é um exercício espiritual.

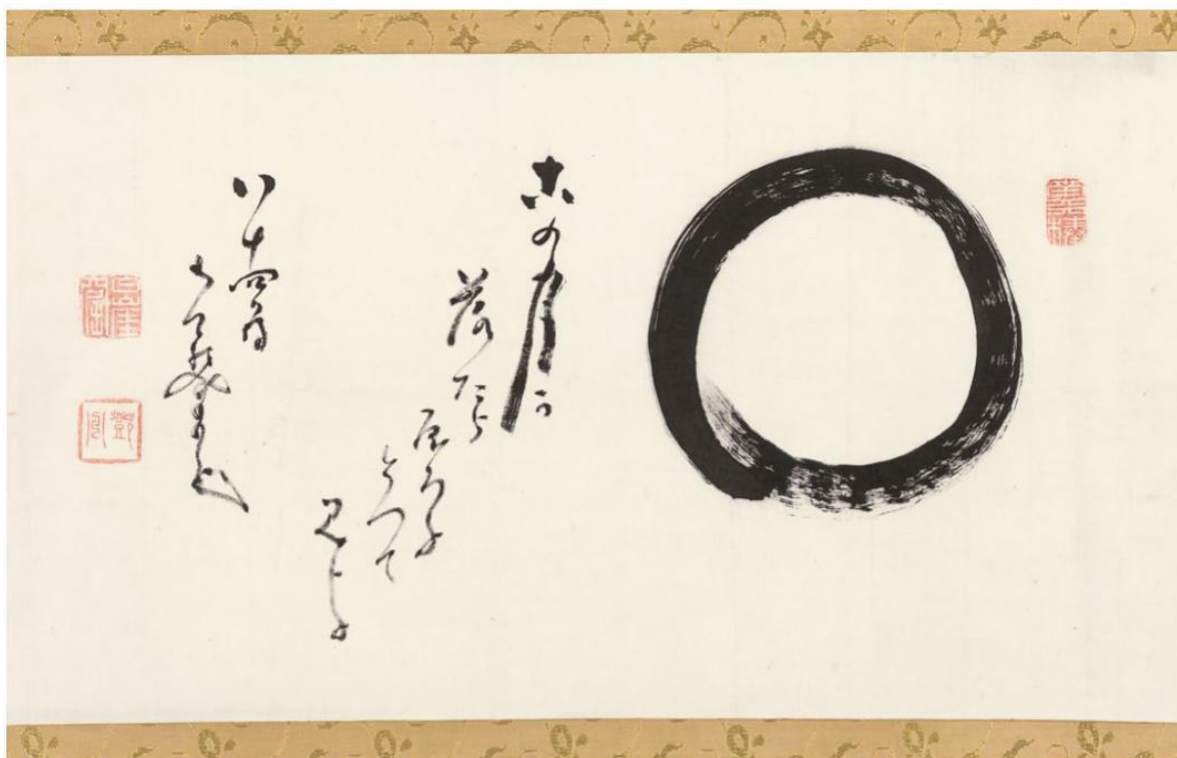


Imagem 10. Exemplo de *ensō*, criado pelo artista japonês Nakahara Nantenbo, que viveu entre 1839 e 1925.

Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/nakahara-nantenbo/> <Acesso em Novembro de 2018>

Shizuteru (1977, p. 160-161) explica a respeito de outro *ensō*:

---

Zen, therefore, is nothing “particular”. It is, in the ultimate sense, non-particular, totally undifferentiated; what, again, in the true sense, never becomes an object never can be objectified. Zen is the Self-Awareness of Formlessness. It is this Self-Awareness – or Self – that Zen calls Buddha.

“Ele aponta para o absoluto *nada*, funcionando “em primeiro lugar” como negação radical. O texto que acompanha este círculo vazio diz: “sagrado, mundano, ambos esvanecem sem eixar vestígios”. Isso nos dá um radical “nem isso/nem aquilo”: nem religioso nem mundano, nem imanência nem transcendência, nem sujeito nem objeto, nem ser nem nada. Indica uma negação fundamental e total de todo tipo de dualidade, embora não em benefício de uma unidade. Não é dois nem um. É um nada absoluto”.<sup>62</sup>

Do ponto de vista da vacuidade Zen Budista, o espírito não se distingue da natureza. O vazio é abertura plena, uma compenetração recíproca de tudo que existe. Em cada ente que existe há um reflexo da totalidade, e o todo habita em cada ente. A noção de vazio no Zen reforça que tudo o que existe se encontra em um jogo de interdependência, de modo que cada particularidade não só reflete a totalidade, como também se configura enquanto totalidade por si. Assim, falta ao Zen um centro dominador, pois a imagem do mundo não se dirige acima, nem gira em torno de um centro. O centro está em todas as partes. Este centro é amistoso, por não ser excludente, sendo um reflexo da totalidade, infinita, sem limites, de modo que “o universo inteiro floresce em uma única flor de ameixa”. (HAN, 2015, p. 24)

Desse modo, a noção de vacuidade no Zen aponta para a interdependência dos fenômenos e dos entes. Não há, sob a perspectiva do Zen, distinção entre sujeitos e objetos; tudo existe simultaneamente, e alcançar uma experiência deste tipo significa não discriminar, ou seja, não destacar nenhum tipo de elemento dos demais. No que diz respeito à arte, isso implica a noção de que não há distinção dualista entre o artista e sua arte, através da qual se permite um tipo de relação específica com a criatividade. A noção de não dualidade é encontrada em diversas doutrinas, e é reforçada no Zen Budismo.

### **Não dualidade**

Entende-se aqui por dualidade, ou dualismo, a diferenciação entre sujeito e objeto, na qual se delimita que existe um mundo objetivo, externo e cognoscível e, em oposição,

---

<sup>62</sup> It points to absolute nothingness functioning “in the first place” as radical negation. The text accompanying this empty circle says of it: “holy, worldly, both vanished without a trace.” It gives us a radical neither/nor: neither religious nor worldly, neither immanence nor transcendence, neither subject nor object, neither being nor nothingness. It indicates a fundamental and total negation of every sort of duality, albeit not for the sake of a unity. It is “neither two nor one.” It is absolute nothingness.

uma dimensão interna, subjetiva e cognoscente. Esta relação de oposição, para os mestres do Zen Budismo, é reforçada socialmente desde a infância. Tal constante dilema é um dos maiores enfoques do Zen, de modo que “a prática do zen em seu conjunto e a sua elaboração filosófica dependem desta relação sutil entre sujeito e objeto”.<sup>63</sup> (IZUTSU, 2009, p. 18)

Suzuki afirma (1949, p. 269. Tradução nossa):

“De acordo com a filosofia do Zen, nós somos completamente escravos da forma convencional de se pensar, a qual é sempre dualista. Nenhuma “interpenetração” é permitida, não ocorre nenhuma união entre opostos na nossa lógica cotidiana. O que pertence a Deus não é deste mundo, e o que é deste mundo é incompatível com o divino. Preto não é branco, e branco não é preto. (...) O Zen, no entanto, derruba este esquema de pensamento e o substitui por um novo, no qual não existe lógica, nenhum arranjo dualista de ideias”.<sup>64</sup>

Para o Zen, a distinção entre sujeito e objeto é uma concepção aprendida e ilusória, que deve ser *desconstruída* para que se possa atingir um estado Zen da mente, havendo a intenção de superação deste dualismo. Em um estado não dual da mente, o universo fenomênico se apresenta ao indivíduo como unidade. Trata-se de um estado de indiferenciação no qual a faculdade discriminatória da mente se encontra silenciada. No Zen não há distinção entre aquele que observa e *o que* se observa, sendo esta uma concepção abordada também no Hinduísmo, bem como em outras escolas budistas.

Izutsu (2009, p. 18) observa que a afirmação filosófica mais basilar feita pelo Zen Budismo é que existe uma relação sutil entre o cognoscente (sujeito) e o conhecido (objeto). Essa é uma relação extremamente delicada, que se encontra em constante movimento, de maneira que o menor gesto por parte do sujeito produz uma mudança no objeto. Essa noção é superada através da prática do *zazen*, que permite ao indivíduo uma percepção sutil sobre como suas intenções e interpretações podem alterar e até mesmo distorcer o entendimento de objetos.

---

<sup>63</sup> Ambas, la práctica del zen en su conjunto y su elaboración filosófica, dependen de dicha relación entre sujeto y objeto.

<sup>64</sup> According to the philosophy of Zen, we are too much of a slave to the conventional way of thinking, which is dualistic through and through. No ‘interpenetration’ is allowed, there takes place no fusing or opposites in our everyday logic. What belongs to God is not of this world, and what is of this world is incompatible with the divine. Black is not white, and white is not black. (...) Zen, however, upsets this scheme of thought and substitutes a new one in which there exists no logic, no dualistic arrangement of ideas.



Ao se ter em mente uma concepção não dualista, um artista que intencione pintar a imagem de um bambu não terá como seu principal interesse representar sua aparência exterior, mas sim de certo modo adentrar a realidade interior deste bambu. Não se trata de um estado sobrenatural da mente, ou mesmo transcendental: é, em realidade, um momento mundano, de simplicidade e intensa contemplação. Não há por parte do artista um intento analítico, sistematizador ou dissecador, pois do ponto de vista psíquico o bambu não é visto como um objeto alheio, externo. Há um senso de unidade por parte do indivíduo criador. O artista busca um estado meditativo no momento da feitura artística, chegando a “ser o próprio bambu”. (IZUTSU, 2009, p. 156-157) Uma obra de arte deixa de ser percebida como objeto, e se une ao sujeito, convertendo-se em unidade. Com isso, se torna possível um tipo específico de postura criativa.

A noção de não dualidade se relaciona também à perda da noção de Eu, que é característica da mentalidade ocidental. Trata-se de uma sublimação das particularidades, como personalidade e traços pessoais, na qual o indivíduo emerge em uma unidade indiferenciada:

“A ênfase Zen e Taoísta em transcender a dualidade e favorecer um estado mais natural de não dualismo no qual a realidade é vista como ela é naturalmente se diferencia profundamente do estado dualista em que os ocidentais a experienciam. No Zen, o uso de nossas palavras nos associa a uma falta de um entendimento mais profundo do mundo. O Zen, ao contrário, se concentra em trazer uma nova forma de consciência, enquanto *flash* de intuições, em vez de ser um processo gradual. Ao invés de treinar a mente a pensar mais, a tarefa é pensar menos, perceber o mundo diretamente, claramente, e sem nenhuma preconcepção. Para os praticantes do Zen a diminuição do ego, a perda da nossa noção de um eu, e a desconstrução do dualismo, permitem um estado mental onde se inicia a criatividade”.<sup>65</sup> (COOPER, 2013, p. 2. Tradução nossa)

---

<sup>65</sup> The Zen and Taoist emphasis on transcending duality and favoring a more natural state of nondualism in which reality is viewed as it naturally is profoundly differentiates the dualistic state Westerners experience reality in. In Zen it is our use of words that bind us to a lack of deeper understanding of the world. Zen instead focuses on bringing about a new awareness as a flash of insight, rather than a gradual process. Instead of training the mind to think more the task is to think less, to perceive the world directly, clearly, and with no preconceptions (...). For Zen practitioners the lessening of the ego, loosening of the self, and unlearning of dualism permits a state where creativity can begin.

A perda da noção de um Eu, conforme entendida pelo Zen Budismo, implica o estado do *Eu sem forma*, no qual o indivíduo não se percebe distinto com relação aos diversos entes do mundo; é este o sujeito criativo que se expressa durante o fazer artístico. Não importa quão habilidosamente algo seja pintado, mas sim quão livre o *Eu sem forma* se expressa. Isso significa que quando ocorre uma expressão Zen, não importa o que seja, é o *Eu sem forma* que está, verdadeiramente, se expressando. Isso significa, em última análise, que “aquilo que desenha é aquilo que é desenhado: aquilo que é desenhado não é de forma alguma externo àquele que desenha. Através do que é desenhado aquele que desenha se expressa enquanto sujeito em auto expressão”.<sup>66</sup> (HISAMATSU, 1974, p. 19) Neste estado psicológico, a mente se encontra em seu maior grau de tensão, operando com intensidade e lucidez, o que permite um tipo específico de trato criativo por parte do artista, de modo que, neste estado,

“... [um] músico se encontra tão completamente absorto em seu ato de tocar, é tão completamente uno com seu instrumento e a própria música, que já não é consciente dos movimentos individuais de seus dedos, do instrumento que está tocando, nem do mero fato de estar tocando. (...) A tensão estética de sua mente recorre tão intensamente em todo seu ser que ele próprio é a música que está tocando”.<sup>67</sup> (IZUTSU, 2009, p. 25. Tradução nossa)

Para Okano (2014, p. 150-151), a noção de não dualidade, presente também em diversos aspectos da cultura tradicional japonesa, opõe-se à ontologia desenvolvida por Aristóteles, onde são admitidas somente as possibilidades de ser ou não ser. A partir dos princípios de identidade e de não contradição é omitida uma terceira possibilidade, conhecida como o terceiro excluído. Nesta lógica tradicional aristotélica, uma proposição é, necessariamente, verdadeira ou falsa. Esta lógica desenvolveu-se, posteriormente, ao que se conhece atualmente como lógica proposicional (ou lógica matemática), e proporcionou embasamento para campos de pesquisa como a teoria dos conjuntos, ciência da computação, e inteligência artificial. A bivalência (verdade ou falsidade) da lógica aristotélica permaneceu como um dos fundamentos desta lógica,<sup>68</sup> e

---

<sup>66</sup> (...) that which paints is that which is painted: that which is painted is in no way external to the one who paints. Through what is painted, that which paints expresses itself as the self-expressing subject.

<sup>67</sup> El músico queda tan completamente absorto en su acto de tocar, es tan completamente uno con el arpa y la propia música, que ya no es consciente de los movimientos individuales de sus dedos, del instrumento que está tocando, ni del mero hecho de estar tocando. (...) La tensión estética de su mente recorre tan intensamente todo su ser que él mismo es la música que está tocando.

<sup>68</sup> No entanto, mesmo no Ocidente há também as ditas lógicas não clássicas; estas podem se utilizar de outras formas de valoração, dando diferentes tratamentos à inconsistência e à contradição, como ocorre na

está enraizada na cultura ocidental de forma geral. Porém, esta noção é superada no Zen Budismo. A partir de tal delimitação, Okano (2014, p. 150) afirma que a não dualidade aqui apontada aproxima-se de uma noção estética japonesa conhecida como *Ma*.

A estética *Ma* representa “uma beleza na vacuidade ou ausência de forma, algo que não pode ser transmitido por um objeto tangível ou através da descrição” (PRUSINSKI, 2012, p. 29). Esta possui semelhanças diretas com a vacuidade (*shunyata*) do Zen Budismo, sua ênfase no silêncio, no vazio enquanto estética, sendo uma noção que permeia a cultura e a religiosidade do Japão. Este conceito é permeado, do ponto de vista ocidental, por uma busca de superação da não dualidade característica da lógica aristotélica, o que é manifesto numa ênfase nos espaços e tempos não preenchidos que possibilitam a sugestão enquanto dimensão prevalectante da apreciação estética e da feitura artística, predominando o silêncio e *shunyata*. Neste sentido, Okano (2014, p. 151) observa:

“O que ocorre é que estudar o *Ma* exige, justamente, conhecer o tal espaço do terceiro excluído, do contraditório e simultâneo, habitado pelo que é “simultaneamente um e outro” ou “nem um, nem outro”. Esse caráter da possibilidade, potencialidade e ambivalência presente no *Ma* cria uma estética peculiar que implica a valorização, por exemplo, do espaço branco não desenhado no papel, do tempo de não ação de uma dança, do silêncio do tempo musical, bem como dos espaços que se situam na intermediação do interno e externo, do público e do privado, do divino e do profano ou dos tempos que habitam o passado e o presente, a vida e a morte”.

Na música de concerto europeia, é possível encontrar paralelos entre o que ocorre na estética *Ma* e a obra de Claude Debussy. Sua obra é caracterizada por uma ênfase no imaginário, nas experiências oníricas e incertas, de modo que “Debussy deixa pairar uma dúvida sobre a tonalidade” (GRIFFITHS, 2011, p. 8) e ocorrem formas ambíguas, ao menos quando comparadas às estruturas tradicionais. Por isso, a obra de Debussy é marcada por uma sugestibilidade que, embora não seja silenciosa, aproxima-se do que ocorre na estética *Ma*. No caso de Debussy, este aspecto também se intensifica quando pensado sob a perspectiva de sua aproximação com a literatura e, em especial, com a poesia de Stéphane Mallarmé, aspecto que será abordado no capítulo seguinte.

---

*lógica paraconsistente* desenvolvida pelo brasileiro Newton da Costa. Neste sentido, é possível afirmar que a lógica enquanto disciplina independente também encontrou maneiras de permitir a contradição.

### 3. HIATOS

#### 3.1 O desenvolvimento de Hiatos

Inicialmente, para se concretizar de fato a elaboração de Hiatos é necessário investigar quais aspectos serão utilizados nesta comprovação. Em um primeiro momento, será observado de que modo os princípios Zen Budistas, expostos e discutidos no capítulo anterior, se manifestam na música a fim de se delimitar uma estética musical Zen Budista. Nesse sentido, serão enfatizados três tópicos a que nos referimos anteriormente, mas que agora são aprofundados: o uso da *shakuhachi*; a peça *November Steps* (Tōru Takemitsu) enquanto manifestação de conceitos do Zen; e o pensamento de John Cage (1973) em sua produção artística e em seu livro *Silence*. Além disso, eventualmente serão citadas outras produções, mas em caráter breve e ilustrativo.

Por mais que haja certo direcionamento em Hiatos quanto a elementos musicais a fim de utilizar do Zen Budismo enquanto identidade estética, cabe ressaltar que a principal plataforma de Hiatos é a improvisação. A comprovação será dividida em dois movimentos. Em seu primeiro movimento há sete momentos, ou fragmentos, de modo que os seis primeiros destes são intercalados com momentos de Livre Improvisação. Já o segundo movimento trata-se exclusivamente de uma improvisação, tendo por base um tipo de poema japonês conhecido como *jisei*. Este aspecto será abordado neste capítulo ao se investigar de que maneira a palavra pode funcionar enquanto estratégia criativa na feitura de uma improvisação.

Por outro lado, Hiatos pode ser caracterizada com base em sua duplicidade de música composta e improvisação. Neste sentido, será brevemente explanado de que modo se pretende associar a composição musical à Livre Improvisação propriamente. Para isto, tem-se por base determinados recursos que ocorrem na obra de Barrett (2014).

#### **A estética *Ma*: silêncio sugestivo**

A valorização da *estética Ma* enquanto ênfase no *silêncio* e nos espaços vazios é elemento essencial na arte japonesa de influência budista, o que fora observado no contexto tradicional e contemporâneo ao longo do capítulo dois. Ambos os aspectos se relacionam diretamente à vacuidade ou *vazio* (*shunyata*) do Budismo.

Em Takemitsu, o vazio diz respeito às tensões entre tempo e espaço; o silêncio que precede um evento é de igual importância ao evento em si, de modo que ambos não podem ser separados. (HAARHUES, 2005, p. 114). O compositor observa (TAKEMITSU, p. 84-85 apud HAARHUES, 2005, p. 118) em *Notas sobre November Steps*:

“Na música japonesa, por exemplo, pequenas conexões fragmentadas de sons são completas em si mesmas. Esses diferentes eventos sonoros se relacionam através de silêncios que buscam criar uma harmonia de eventos. Tais pausas são deixadas ao critério do *performer*. Nesse sentido, existe uma mudança dinâmica nos sons conforme eles renascem constantemente em novas relações. Aqui o papel do *performer* não é produzir som, mas sim ouvi-lo, buscar constantemente um novo som no silêncio”.<sup>69</sup>

Esta concepção estética pode ser observada na prática da *shakuhachi*, que é permeada pela noção de *ichion-jobutsu*: trata-se de alcançar a Iluminação através do aperfeiçoamento de uma única nota, o que se assemelha à noção Zen Budista de meditar assoprando, *suizen*. (MATSUNOBU, 2007, p. 1428) A ênfase em notas individuais reflete uma postura minimalista do ponto de vista estético, mas também ocorre como uma prática espiritual. Busca-se, ao se utilizar a *shakuhachi*, uma atitude meditativa, de tal modo que produzir notas com ausência de uma cultivação espiritual é desprezado como um exercício técnico sem significado. Há na música da *shakuhachi* uma ênfase no sombreado sutil em sons individuais. (HAARHUES, 2005, p. 145) Assim, o ato de tocar *shakuhachi* adquire o mesmo significado que sentar-se em *zazen* – meditação.

A partir desta concepção, o silêncio exerce papel significativo no exercício da *shakuhachi* não somente do ponto de vista conceitual, mas também ao definir na prática desta uma dimensão minimalista associada à estética *Ma*.<sup>70</sup> A estética *Ma* na arte orientada pelo Zen Budismo consiste-se no uso de poucos elementos, na ênfase nos espaços, no entendimento do silêncio e do vazio também enquanto aspectos conceituais.

---

<sup>69</sup> In Japanese music, for example, short fragmented connections of sounds are complete in themselves. Those different sound events are related by silences that aim at creating a harmony of events. Those pauses are left to the performers discretion. In this way there is a dynamic change in the sounds as they are constantly reborn in new relationships. Here the role of the performer is not to produce sound but to listen to it, to strive constantly to discover new sound in silence.

<sup>70</sup> Ressalta-se que aqui esta noção minimalista não se associa ao minimalismo como movimento artístico ocidental, representado por figuras como Philip Glass, Steve Reich, Terry Riley e La Monte Young.

Esta estética assemelha-se ao minimalismo enquanto uso de poucos elementos, o que encontra respaldo em diversos tipos de arte influenciados pelo Zen Budismo, como observa Miklos (2010, p. 88).

Consonante com as delimitações do capítulo dois, a estética *Ma* do Zen assemelha-se à noção de *sugestão* encontrada na literatura japonesa por Keene (VIGLIELMO, 1969); ao conceito Zen de vacuidade (*shunyata*), como observado por Han (2015, p. 58-59); e à *simplicidade* enquanto uso de poucos elementos, uma característica de artes Zen como os *haikus*, a caligrafia, a cerimônia do chá e a pintura. (VIGLIEMO, 1969; HISAMATSU, 1974, p. 28).

Para se verificar concretamente de que maneira a estética *Ma* se manifesta na *shakuhachi* tradicional seria necessário transcrever auditivamente tais peças (*honkyoku*). Porém, a *shakuhachi* tradicional se volta a uma música que utiliza determinadas técnicas que não encontram equivalência nas práticas e nos sistemas notacionais da música de concerto. No contexto contemporâneo, Takemitsu desenvolve uma notação gráfica própria para a *shakuhachi* em suas obras *Eclipse* e *November Steps*; Lependorf (1989) sugere outra notação para o instrumento, tendo em mente operacionalizar sua prática para seu uso em um repertório contemporâneo; e Iwamoto (2009) aborda os possíveis usos da *shakuhachi* na música contemporânea. No entanto, permanece a dificuldade quanto à tradução no que diz respeito ao repertório especificamente tradicional da *shakuhachi*.

Há a possibilidade também de se recorrer à própria notação específica das peças tradicionais (*honkyoku*). No entanto, esta é especialmente inacessível ao pesquisador ocidental por dois motivos: primeiro, por se basear no alfabeto japonês *katakana*, requerendo longo estudo do idioma japonês, segundo Haarhues (2005, p. 138) – a notação tradicional da *shakuhachi* pode ser observada na imagem 11. O segundo motivo diz respeito às sutilezas do repertório, que são ensinadas no Japão oralmente de mestre para discípulo. Neste sentido, Tukitani et al. (1994, p. 117, tradução nossa) afirmam:

“Os *katakanas* utilizados são chamados de símbolos de notação e estes indicam a combinação de abertura e fechamento dos cinco orifícios para os dedos, em outras palavras, as posições dos dedos. Em torno dos símbolos de notação estão as linhas escritas, pontos e outros símbolos que indicam ajustes finos no tom, na duração e

na dinâmica. As regras para estes variam consideravelmente em cada *ryû* [escola ou grupo] e entre diferentes transcritores; mesmo pessoas que dominam numerosas peças consideram difícil ler corretamente uma notação que não seja escrita pela pessoa que as ensinou diretamente, ou por um membro de seu próprio *ryû*".<sup>71</sup>

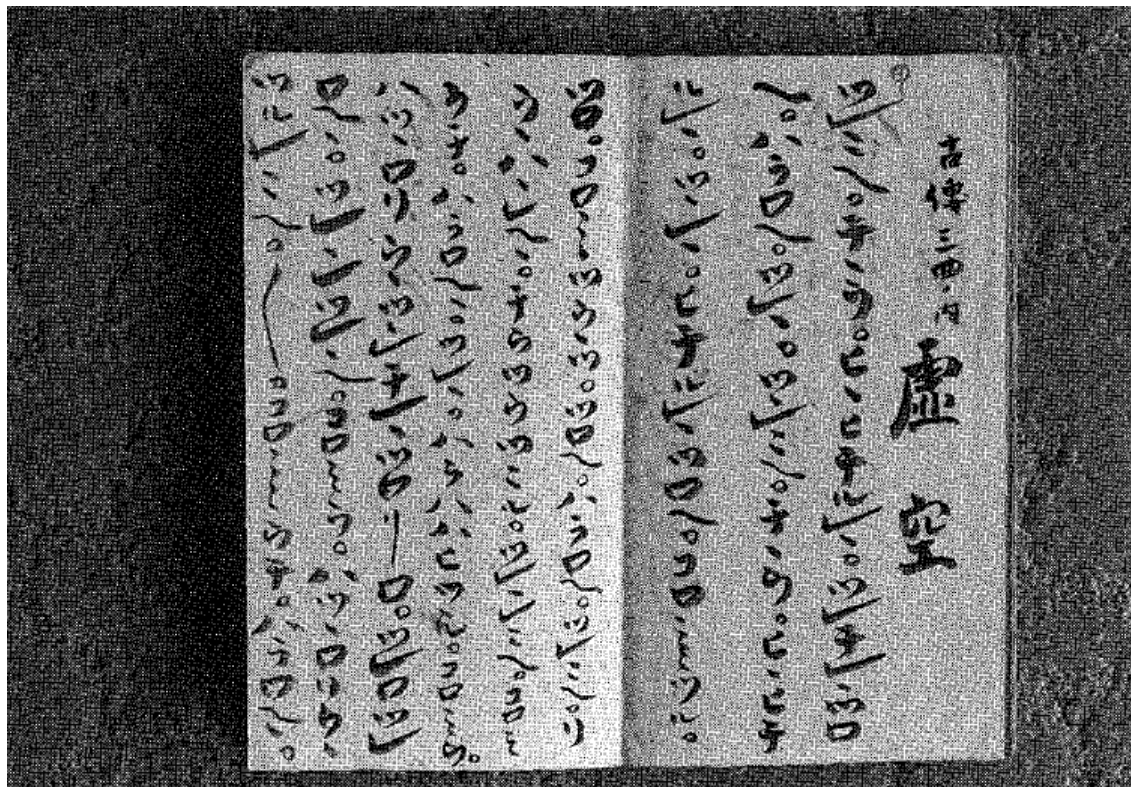


Imagem 11. Notação tradicional para a *shakuhachi*, em TUKITANI et al. (1994, p. 117)

Por estas razões, utiliza-se aqui de trecho da representação gráfica de uma gravação do *honkyoku* conhecido como *Tamuke* (Ofertório), interpretado por Katsuya Yokoyama<sup>72</sup>, que pertence ao repertório tradicional da *shakuhachi*. No trecho apontado na imagem 12 é possível observar frases seguidas de frequentes momentos de silêncio, ilustrando o uso de poucos elementos na prática da *shakuhachi*. Os silêncios, breves pausas ou respiros, são indicados na imagem através de círculos vermelhos; tais aspectos não se tratam unicamente de momentos para a respiração do executante, sendo em realidade uma

<sup>71</sup> The *katakana* used are called the notation symbols and indicate the combination of opening and closing of the five finger holes, in other words, the fingering positions. Surrounding the notation symbols are written lines, points, and other symbols indicating such things as fine adjustments in pitch, duration, and dynamics. The rules for these vary considerably with each *ryû* and between different transcribers; even persons who have mastered numerous pieces find it difficult to read correctly notation which is not written by the person who directly taught them, or a member of their own *ryû*.

<sup>72</sup> Instrumentista consagrado e uma das principais referências no século XX no que diz respeito à *shakuhachi* japonesa, sendo o primeiro a executar a peça *November Steps* (Tōru Takemitsu). Atualmente, Kaoru Kakizakai é um dos principais discípulos e sucessores da música de Yokoyama.

característica estética deste tipo de repertório. Em determinadas partes do trecho indicado na imagem 12, é possível imaginar que ocorrem momentos em que Yokoyama respira para a próxima frase, por serem pausas curtas, possuindo cada uma cerca de 1 segundo de duração, como se observa em P2, P3 e P4. Já os momentos P1 e P5 são pausas mais longas e provavelmente intencionais. Ambos os tipos de pausa podem ser observados ao longo de toda peça. Nas duas situações este aspecto é considerado idiomático tendo em vista o repertório tradicional da *shakuhachi*. Nesse sentido, Haarhues (2005, p. 145) observa que a prática da *shakuhachi* é permeada em um nível estético pelo uso de tensões entre espaço e tempo, de forma que o vazio e o silêncio ganham um sentido específico na supracitada noção estética *Ma*.

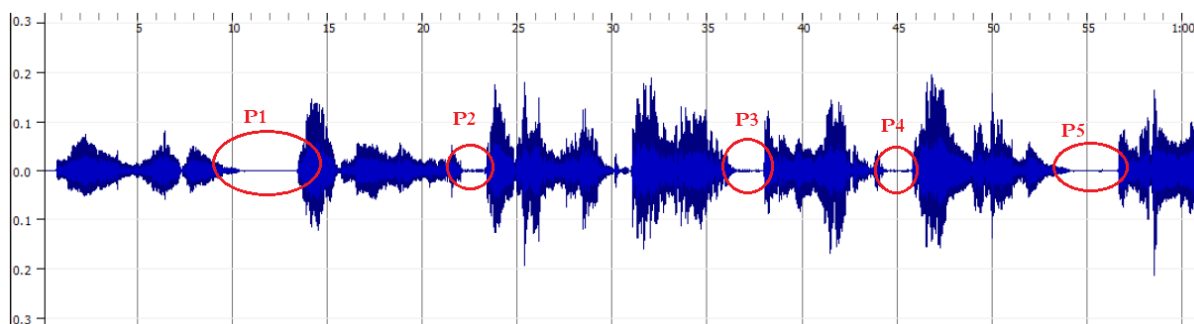


Imagem 12. Primeiro minuto da peça *Tamuke*, conforme executada por Katsuya Yokoyama

No contexto contemporâneo, a noção de uma estética *Ma* também pode ser observada na obra musical de Tōru Takemitsu. Haarhues (2005, p. 114) observa que Takemitsu compartilha de um entendimento do silêncio como aquele empregado por Debussy, mas que no compositor japonês há mais uma aplicação da estética *Ma* do que uma influência ocidental, embora ambas coexistam. Em sua peça *November Steps*, é possível observar esta influência diretamente, a exemplo do que ocorre na *cadenza* composta para *shakuhachi* e *biwa*. O texto referente à *cadenza* para a *shakuhachi* pode ser observado na imagem 13. Haarhues (2005, p. 151-154) observa:

“Na *cadenza*, por não estar restrito pela coordenação entre os solistas e a orquestra, Takemitsu utiliza do sistema notacional gráfico e de uma tablatura que ele desenvolveu inicialmente em sua obra *Eclipse*. (...) a notação para *shakuhachi* é organizada em sete gestos. As instruções na partitura indicam que estes podem ser executados em qualquer ordem. Permite-se, então, ao *performer* um grau significativo de liberdade em sua performance, e a música resultante tem o



potencial de variar significativamente de uma performance a outra. Este uso da notação gráfica e de uma forma móvel na cadenza pode ser considerado resultado da influência de Cage, mas também é consistente com as práticas tradicionais japonesas. Com apenas uma quantidade mínima de notação para guia-los, Tsuruta e Yokoyama [instrumentistas para quem a peça foi originalmente concebida, sendo músicos, respectivamente, de *biwa* e *shakuhachi*] puderam criar uma música enraizada profundamente na percepção japonesa de tempo e nos conceitos estéticos de *ma* e *sawari*<sup>73</sup>,<sup>74</sup>.

O sistema notacional para *shakuhachi* desenvolvido por Takemitsu consiste em duas linhas paralelas. Uma linha superior indica informação de alturas, recorrendo a diversos símbolos de dinâmica. Mas nenhuma altura exata é indicada durante a *cadenza*, de modo que a escolha das notas recorre ao *performer*. Uma linha inferior se refere a parâmetros como timbres, articulações e vibratos. A maioria das técnicas empregadas nesta *cadenza* é encontrada no repertório tradicional para *shakuhachi*. Há também o uso de outras técnicas, baseadas amplamente no estudo de Takemitsu da música de concerto ocidental, de modo que tais elementos são explanados no início do texto. (HAARRHUES, 2005, p. 156)

---

<sup>73</sup> Na música japonesa, o conceito de *sawari* está relacionado a como o timbre de determinados instrumentos pode ser modificado ao longo de uma execução, valorizando sons que podem fugir do que é tradicionalmente esperado.

<sup>74</sup> In the cadenza, because he is not constrained by the coordination of his soloists with the orchestra, Takemitsu uses the graphic and tablature notational systems that he first developed for *Eclipse*. (...) the *shakuhachi* notation is organized into seven gestures. Instructions in the score indicate that these may be played in any order. The performers therefore, are allowed a significant degree of freedom in their interpretation, and the resulting music has the potential for varying greatly from performance to performance. This use of graphic notation and mobile form in the cadenza can be considered to be the result of influence by Cage, but is also consistent with traditional Japanese performance practices. With only a minimal amount of notation guiding them, Tsuruta and Yokoyama in their performances were able to create music rooted deeply in the Japanese perception of time and the aesthetic concepts of *ma* and *sawari*".

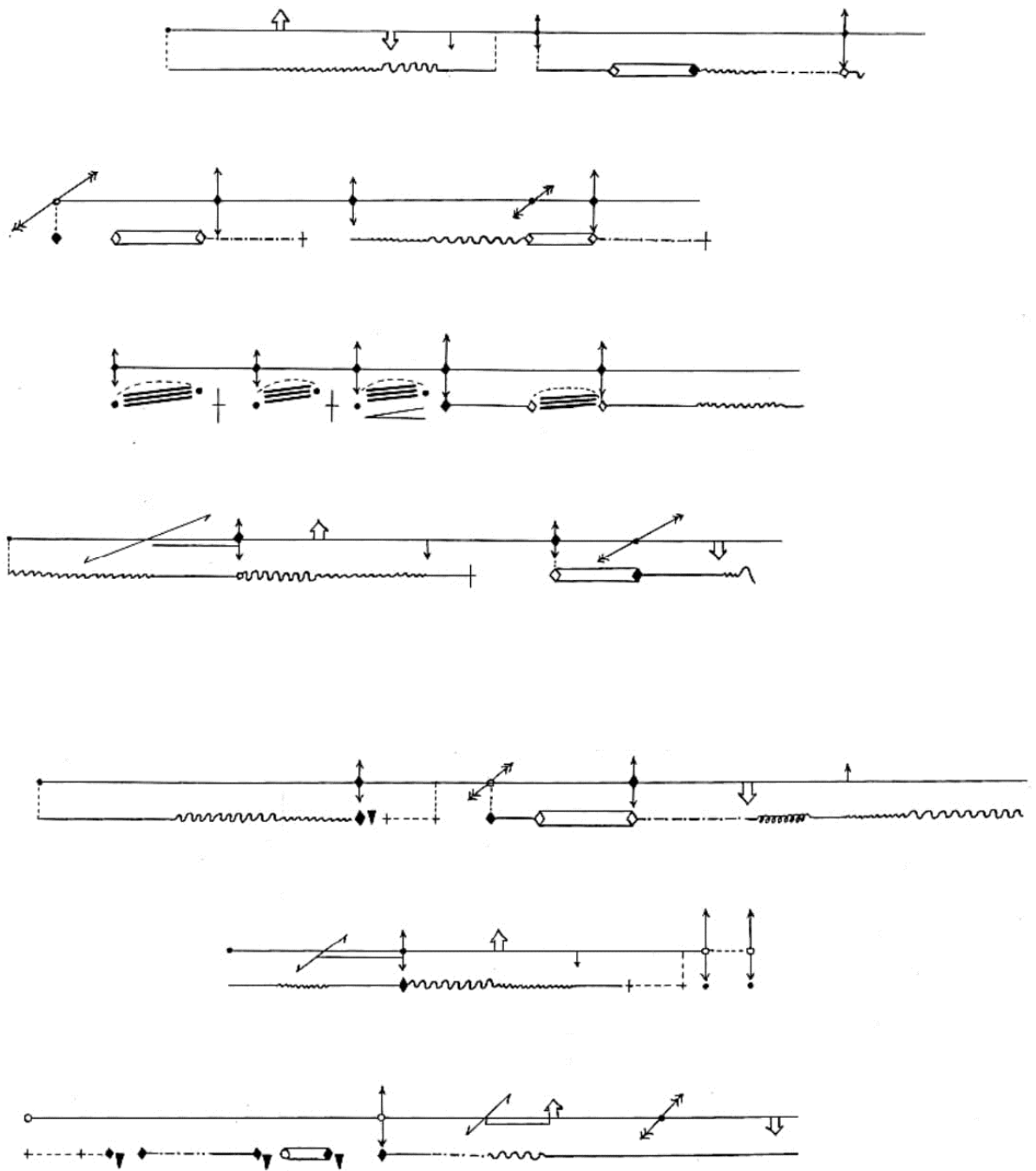


Imagem 13. Cadenza para shakuhachi em November Steps.

Já no pensamento de Cage, o silêncio também reflete seu envolvimento com a espiritualidade asiática, em especial com o Zen Budismo, mas adquire um significado específico e distinto com relação ao que se observa nas artes tradicionais:

“(...) nessa nova música [música experimental] nada acontece além de sons: aqueles que estão escritos e os que não estão. Os que não estão escritos aparecem na música escrita como silêncios, abrindo as portas da música aos sons que estão no ambiente. (...) Não existe algo como um espaço vazio ou um tempo vazio. Sempre há algo para se ver, algo para se ouvir. Na verdade, por mais que tentemos fazer silêncio, não conseguimos. É desejável, para determinados propósitos na engenharia, ter uma situação o mais silenciosa possível. Existe uma sala assim, chamada câmara anecoica, suas seis paredes são feitas de um material especial, uma sala sem ecos. Eu entrei em uma na Universidade de Harvard vários anos atrás e ouvi dois sons, um agudo e outro, baixo. Quando os descrevi ao engenheiro responsável, ele me informou que o som agudo era meu sistema nervoso operando, e o som grave, meu sangue circulando. Até eu morrer haverá sons. E eles continuarão após minha morte”.<sup>75</sup> (CAGE, 1973, p. 8)

Nesse sentido, na obra de John Cage o silêncio é enfatizado, mas isso ocorre sob a perspectiva de defender uma redução ou mesmo ausência conceitual de controle por parte do compositor e dos intérpretes numa postura de não intencionalidade. O silêncio em Cage é uma forma de mostrar a existência de uma paisagem sonora sempre presente, observada tanto no mundo natural quanto no meio urbano, apontando a impossibilidade de um silêncio realmente absoluto, a exemplo da experiência de Cage na câmara anecoica. A influência do Zen Budismo aqui, além de defender o silêncio enquanto dimensão estética, é apontar em direção à indeterminação e à incapacidade de controlar a totalidade dos sons ouvidos e produzidos. A indeterminação e a aleatoriedade demandam por parte dos que produzem e dos que ouvem música uma postura desapegada na qual tanto os resultados sonoros agradáveis quanto os menos apreciados

---

<sup>75</sup> (...) in this new music nothing takes place but sounds: those that are notated and those that are not. Those that are not notated appear in the written music as silences, opening the doors of the music to the sounds that happen to be in the environment. (...) There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot. For certain engineering purposes, it is desirable to have as silent a situation as possible. Such a room is called an anechoic chamber, its six walls made of special material, a room without echoes. I entered one at Harvard University several years ago and heard two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation. Until I die there will be sounds. And they will continue following my death.

são aceitos incondicionalmente, refletindo uma não intencionalidade desapegada característica do Zen Budismo, baseada nos conceitos de impessoalidade e impermanência abordados ao longo do capítulo dois.

Em Cage, esse ideal encontra seu ápice com a peça icônica *4'33"* (1952). Trata-se de uma peça de três movimentos na qual os *performers* não executam nenhuma nota ou gesto propriamente musical: ambos os *performers* e a plateia se voltam à contemplação dos sons do ambiente. *4'33"* pode ser entendida não unicamente enquanto uma peça musical, considerada então controversa, mas também como um tipo de *happening*, um gênero de arte performática que envolve a interação com a plateia. Nesse caso, *4'33"* não trata tanto do silêncio em si, mas sim de convidar os ouvintes a observar e ponderar a respeito de sua relação com as diversas paisagens sonoras existentes que estão sempre presentes. Na visão de Cage, o compositor não deveria impor sua vontade no ato de uma criação pessoal, “mas deveria permitir que os sons sejam livres para existir como eles mesmos, e o ouvinte deveria apreciá-los por suas próprias características intrínsecas”. (HAARHUES, 2005, p. 116) Com isso, é possível afirmar que Cage ampliou os limites da música e da arte, conferindo a esta também um caráter cotidiano não limitado aos espaços artísticos.

### ***Sawari: o ruído belo***

Na cultura japonesa de influência budista e xintoísta existe uma valorização conceitual e estética de aspectos associados ao mundo natural enquanto ambiente sagrado, uma vez que este aponta a transitoriedade da existência, a simplicidade, a imperfeição e a rusticidade enquanto manifestação do presente e inspiração espiritual, o que é artisticamente manifesto nas supracitadas estéticas *wabi sabi* e *ma*. Ambas são profundamente atreladas ao Zen Budismo, embora não unicamente a este. (PRUSINSKI, 2012) Além disso, a partir destas concepções, no Zen Budismo, bem como em outras escolas budistas e no Xintoísmo, busca-se uma convivência harmoniosa com a natureza, onde os seres humanos e o mundo natural são considerados como iguais ontologicamente. (HAARHUES, 2005, p. 123-126)

Em decorrência de uma religiosidade que enxerga na natureza e suas manifestações (sons, paisagens, cores) fortes implicações espirituais, a *hōgaku* (música tradicional japonesa) possui uma relação significativa com a produção de ruídos, que se remetem

aos sons encontrados no mundo natural. O uso de ruídos é compreendido como um processo de meditação, através do qual se manifesta mais uma prática espiritual do que um som musical propriamente, sendo o processo de feitura mais enfatizado do que o resultado sonoro em si. Matsunobu (2007, p. 1429-1430) observa:

“No Ocidente, o advento do sistema de afinação de igual temperamento ao longo do século XVII causou, em geral, o desejo de desenvolver instrumentos musicais que produzissem sons suaves e harmoniosos que ressoem e projetem adequadamente em salas de concerto. Com o auxílio dos avanços tecnológicos, os instrumentos musicais ocidentais foram desenvolvidos para se alcançar uma perfeição funcional. Tal perfeição não é sempre o caso, no entanto, com os instrumentos [tradicionais] japoneses, muitos dos quais parecem ter sido desenvolvidos para produzir sons mais rústicos, e alguns são até mesmo adaptados para produzir ruído puro. (...) a aceitação intencional do ruído em favor de uma imperfeição intencional é resultado da inclinação japonesa em direção à natureza”.<sup>76</sup>

Além disso, a estética do ruído na *hōgaku* encontra respaldo na noção de “ruído belo”, conhecida como *sawari*. Em japonês, o termo *sawari* significa “tocar” e “obstáculo”, indicando que *sawari* é o “aparato de um obstáculo”. (MATSUNOBU, 2007, p. 1430) Originalmente empregado no contexto da *biwa*, refere-se a um som estridente que foge do que é normalmente esperado. A noção de *sawari* também se aplica a instrumentos como a *nokan* e a própria *shakuhachi*, através de cujas práticas se intenciona uma ressonância delicada de uma única altura, suas tensões e sombreamentos dinâmicos.

Nesse sentido, a prática da *shakuhachi* também admite o uso de ruídos, os quais caracterizam o próprio idiomatismo deste instrumento. Ao sugerir uma notação ocidentalizada a fim de operacionalizar o uso da *shakuhachi* no repertório contemporâneo, Lependorf (1989) aponta determinadas técnicas que podem se manifestar na forma de ruídos. Citam-se aqui as técnicas *mura-iki*, *yuri* e *nami*.

---

<sup>76</sup> In the West, the advent of the tuning system for equal temperament during the seventeenth century generally brought about an urge to develop musical instruments that can produce smooth and harmonious sounds which resonate and project adequately in concert halls. With the support of technological advances, Western musical instruments were developed to achieve functional perfection. Such perfection is not always the case, however, with Japanese instruments, many of which seem to have been designed to produce rather unrefined sounds, and some of which are even tailored to produce pure noise. (...) the intentional acceptance of noise in favor of functional imperfection is a result of the Japanese inclination toward nature.

Lependorf (1989, p. 235-236) observa que *mura-iki* é uma forma de articulação manifesta através de um sopro explosivo, normalmente tido como um efeito especial. Assemelha-se a um forte acento, ou ao *sforzando* ocidental, mas adquire significado distinto ao se inserir especificamente no contexto da *shakuhachi*, se remetendo a um tipo de ruído próprio da tradição deste instrumento. É uma técnica frequentemente empregada na oitava mais grave, sendo precedida de uma altura sustentada no registro superior. A notação sugerida por Lependorf para esta técnica estipula o uso de um losango acima da nota a ser executada com *mura-iki*, o que pode ser observado na imagem 14.

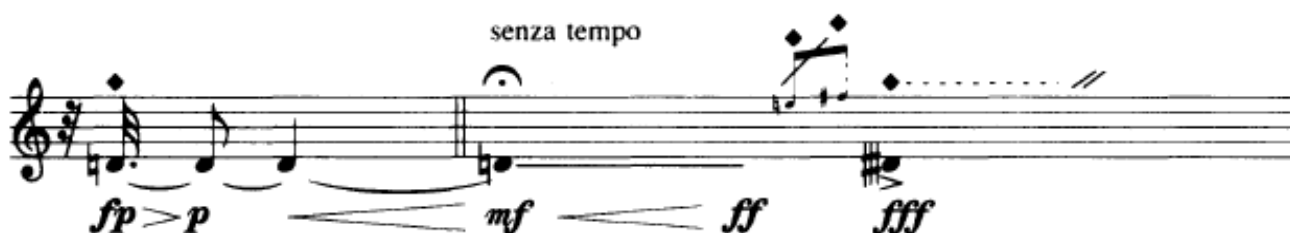


Imagem 14: sugestão de notação para a técnica *mura-iki*. (LEPENDORF, 1989, p. 236)

Outra técnica neste sentido trata-se de *yuri*, na qual é produzido um *vibrato* “agressivo e algo improvisatório” (LEPENDORF, 1989, p. 239). *Yuri* tende a começar de forma errática e rápida, tornando-se mais lento em um *vibrato* controlado. Na notação sugerida por Lependorf, a altura mais grave, ou a mais aguda a depender do tipo de *yuri* que será utilizado, pode ser indicada por uma pequena nota entre parênteses: algo semelhante à notação tradicional de trinado, mas com a adição de um recurso gráfico que representa a oscilação de altura, como se observa na imagem 15. Neste exemplo, os números posicionados acima das notas referem-se ao número dos orifícios a serem cerrados, os quais são contados em sequência a partir do furo do bocal.



Imagem 15: sugestão de notação contemporânea para a técnica *yuri*. (LEPENDORF, 1989, p. 239)

Já a técnica *nami* consiste-se em rápidos movimentos de cabeça, para cima e para baixo, em um padrão sonoro que se assemelha graficamente ao desenho de uma onda, como observa Lependorf (1989, p. 242). Esse movimento ocorre, em um primeiro momento, de forma rápida, movendo-se em direção a um progressivo silêncio ou a uma altura sustentada em uma dinâmica silenciosa. A notação sugerida por Lependorf pode ser observada na imagem 16. No uso da técnica *nami*, é possível observar o emprego da noção de *sawari*.



Imagem 16: sugestão de notação contemporânea para a técnica *nami*. (LEPENDORF, 1989, p. 242)

Haarhues (2005, p. 128) observa que o conceito de *sawari* ilustra como a cultura tradicional do Japão enxerga o timbre musical, ou seja, enquanto fenômeno dinâmico manifesto e caracterizado através de sua temporalidade. Essa visão contrasta a concepção ocidental na qual o timbre é visto como uma característica essencial, inata e estática dos instrumentos musicais. O cultivo desta atitude com relação ao timbre é uma das principais características da música tradicional japonesa (*hōgaku*), bem como da música contemporânea de concerto japonesa, como ocorre na obra de Tōru Takemitsu.

Em *November Steps*, Takemitsu compõe de modo a permear a peça com momentos de *sawari*, havendo a ocorrência de ruídos, o que pode ser observado em especial durante a *cadenza* citada anteriormente na imagem 13. Mas, para Haarhues (2005, p. 167), Takemitsu também emprega a noção de *sawari* nos instrumentos ocidentais. Nos compassos 21-23 ocorrem determinados gestos, na harpa e na percussão, que antecipam a entrada da *biwa*. Esses efeitos incluem, na harpa, ataques às cordas utilizando a palma da mão, puxar as cordas com as unhas, e executar um *glissando* em uma corda utilizando uma moeda, o que pode ser observado na imagem 17. Por isso, ao se traduzir o termo *sawari* para o contexto contemporâneo, a noção de ruído vem atrelada ao conceito ocidental de *técnica estendida*.

De modo resumido, técnica estendida se refere a técnicas não tradicionais através das quais é possível explorar sonoridades distintas daquelas consideradas características dos instrumentos musicais, empregadas em determinados contextos idiomáticos. A técnica estendida, assim, é uma busca pela expansão do repertório de possibilidades dos instrumentos e passa a caracterizar até mesmo de modo idiomático (a técnica estendida enquanto elemento característico de uma estética) a obra de determinados compositores, a exemplo do próprio Takemitsu.

The image shows a musical score for two parts: Perc. 2 and Hp. 2. The Perc. 2 part consists of three staves. The first staff is labeled '3 Gongs metal stick' and contains rhythmic notation with stems and flags. The second staff is labeled '2 Tam tam wooden stick' and also contains rhythmic notation. The third staff is labeled 'wire brush' and contains rhythmic notation with stems and flags. The Hp. 2 part consists of two staves. The upper staff contains rhythmic notation with stems and flags, and is labeled 'table' and 'P.O.'. The lower staff contains rhythmic notation with stems and flags, and is labeled 'table'. The score is marked with dynamics such as 'p' and 'mp'.

Imagem 17. Técnicas estendidas nos compassos 21-23 da obra *November Steps*, de Tōru Takemitsu.

Já no contexto contemporâneo ocidental, Helmut Lachenmann é um compositor que se destaca pelo emprego frequente de técnicas estendidas, de modo que estas passam a caracterizar um idiomatismo próprio de sua linguagem composicional. Em *Guero* (1970), Lachenmann escreve para o piano utilizando um sistema notacional gráfico particular que o permitiu explorar distintas possibilidades técnicas do instrumento, como se observa na imagem 18. Nesta notação, os quadrados seguidos de linhas crescentes ou decrescentes indicam uma espécie de *glissando* realizado na parte frontal das teclas brancas, sem altura de notas. Parâmetros como duração da distância entre os ataques não são rigidamente estipulados, embora o gesto de modo amplo esteja delimitado horizontalmente, havendo, entre cada tracejado da borda superior, a duração aproximada de um segundo. Já os círculos com um ponto no centro indicam um *glissando* que deve ser executado na parte superior das teclas brancas do piano. As demais notações de dinâmica permanecem conforme são compreendidas na notação tradicional; as claves permitem uma noção de verticalidade ao longo das teclas do piano, embora frequentemente não haja altura de sons propriamente.



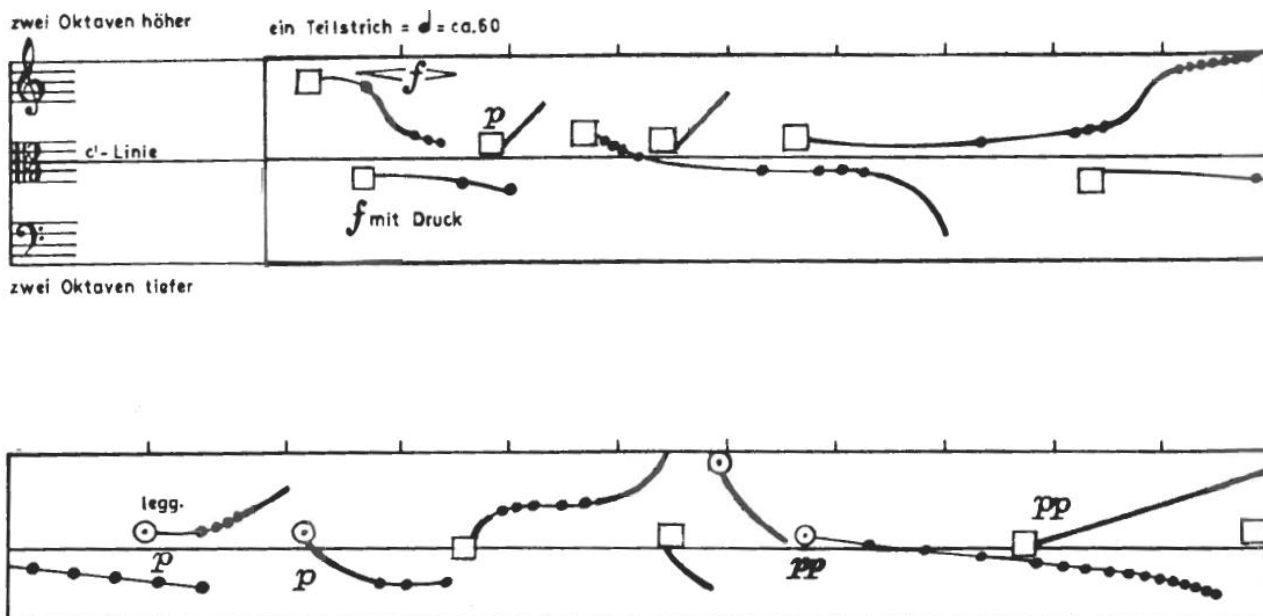


Imagem 18. Primeiros gestos da peça *Guero* (1970), de Helmut Lachenmann.

Por outro lado, em John Cage o entendimento de ruído surge em consonância com uma valorização das paisagens sonoras encontradas na vida cotidiana. Da mesma forma que em sua concepção do silêncio como manifestação de uma não intencionalidade desapegada característica do Zen Budismo, Cage entende o ruído como elemento constituinte da percepção musical e sonora em sua essência. Nesse sentido, é possível afirmar que, a partir de sua abordagem do ruído, Cage entra em diálogo com o pensamento de compositores da música eletroacústica como Pierre Schaeffer (1993) e seus conceitos de objeto sonoro e escuta reduzida, embora esta não seja a ênfase principal.

Além disso, ao enfatizar a noção de que objetos corriqueiros podem ser instrumentos musicais, Cage pode compor para instrumentos não usuais como aparelhos de rádio (como em *Imaginary Landscapes no. 4*) ou conchas do mar (como em *Inlets*). No contexto da música experimental de John Cage, não é necessário dizer que “dissonâncias e ruídos são bem vindos (...). Assim como o acorde dominante com sétima, se for o caso de utilizá-lo”. (CAGE, 1973, p. 11)

Em seu ensaio *The Future of Music: Credo*, Cage (1973, p. 3) explana o entendimento que tinha do uso de ruídos de acordo com o desenvolvimento tecnológico da época [1961], tendo em mente o futuro da música experimental:

“Onde quer que nós estejamos, o que ouvimos é, em maior parte, ruído. Quando o ignoramos, ele nos incomoda. Quando o ouvimos, achamos fascinante. O som de um caminhão a cinquenta milhas por hora. Estática entre as estações. Chuva. Nós queremos capturar e controlar estes sons, usá-los não como efeitos sonoros, mas como instrumentos musicais. Todo estúdio de filme possui uma biblioteca de “efeitos sonoros” gravados em filme. Com um fonógrafo de filme, hoje é possível controlar a amplitude e a frequência de qualquer um desses sons e conferir a eles ritmos dentro ou além do alcance da imaginação. Dados quatro fonógrafos de filme, podemos compor e executar um quarteto para explosão de motor, vento, batimentos cardíacos e deslizamentos de terra”.<sup>77</sup>

Quanto à sua produção artística propriamente, o uso de ruídos pode ser observado em *45' For a Speaker* (1954). Nesta obra, Cage elaborou um texto para ser lido como uma performance artística, escrito com base em palestras anteriores e também em materiais inéditos. A feitura do texto se deu a partir de operações aleatórias. No entanto, o compositor não explica de que forma se sucederam tais operações. Cage (1973, p. 147) também observa que, junto ao texto verbal, elaborou uma composição musical para dois pianos. As partes de piano incluíam ruídos e assobios em adição à escrita notacional; para o orador (*speaker*), Cage inclui uma lista de ruídos e gestos escolhidos de forma propositalmente aleatória.

### **Assimetria estética como irregularidade**

Para o Zen Budismo, a assimetria adquire ênfase como elemento estético recorrente. Para autores como Hisamatsu (2015, p. 32; 1974, p. 28-38), Juniper (2003, p. 1-3) e Miklos (2010, p. 88) a assimetria está diretamente relacionada às manifestações artísticas pautadas no Zen Budismo enquanto característica essencial, observada na caligrafia, na cerimônia do chá, na pintura e outros. Além disso, a assimetria é característica marcante também no que diz respeito à estética *wabi sabi*, abordada ao longo do capítulo dois. Porém, para se aplicar o conceito de assimetria na

---

<sup>77</sup> Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at fifty miles per hour. Static between the stations. Rain. We want to capture and control these sounds, to use them not as sound effects but as musical instruments. Every film studio has a library of "sound effects" recorded on film. With a film phonograph it is now possible to control the amplitude and frequency of anyone of these sounds and to give to it rhythms within or beyond the reach of the imagination. Given four film phonographs, we can compose and perform a quartet for explosive motor, wind, heartbeat, and landslide.

comprovação Hiatos é necessário abordar de que forma se pode conceituar a assimetria, e em especial como esta se manifesta no discurso propriamente musical.

A assimetria é geralmente compreendida a partir de sua relação com seu conceito oposto: a simetria. Donnini (1986, p. 436, tradução nossa) observa:

“Simetria é um padrão formal e estrutural encontrado em um número infinito de entes vivos e não vivos e é fundamental no pensamento humano. Existem vários tipos de simetria, mas eles podem ser reduzidos, em geral, a quatro tipos: simetria bilateral, simetria espacial, simetria de movimento (rotacional e translativo) e simetria de cor. (...) Frequentemente, o que dá o impulso em direção à descoberta do *novo* em música é a rejeição das regras da simetria. A ordem simétrica alcançada através de uma construção racional de uma ideia é forçada a tomar *desvios* resultando em uma *diferença* que causa a primeira assimetria: a partir de então, o *desvio* progride em direção à assimetria e assim por diante, produzindo ao final, de certo modo, uma nova ordem simétrica. A inspiração formal do compositor balanceia os *desvios* e as *diferenças* em referência à ideia e ao plano gerais”.<sup>78</sup>

É possível observar a manifestação da simetria em peças musicais de diversos períodos, mas a partir de um questionamento de padrões estéticos ao longo do século XX (embora outras gramáticas, como a atonalidade, sugiram também outros tipos de simetria), o conceito de simetria não se encontra, como anteriormente, atrelado à noção de beleza enquanto balanço proporcional entre as partes. Nesse sentido, a obra de Johann S. Bach pode ser tida como exemplo icônico das diferentes manifestações de simetria na música tonal, embora esta ocorra em repertórios diversos.

Nos primeiros compassos do Prelúdio II, do primeiro livro de O Cravo Bem Temperado de J.S. Bach, ocorre um processo de simetria em que cada célula é espelhada de acordo com o contorno melódico inicial, como se observa na imagem 19. Esse processo refere-se a uma simetria *bilateral*, de modo que as partes manifestas – neste caso, as melodias

---

<sup>78</sup> Symmetry is a formal and structural pattern found in an infinite number of living and nonliving things and is fundamental in human thought. There are many kinds of symmetry, but they can be reduced in general to four types: bilateral symmetry, spatial symmetry, symmetry of movement (rotational and translatory) and symmetry of color. (...) Often in music what gives the impulse towards the discovery of the *new* is the rejection of the rules of symmetry. The symmetrical order reached through a rational construction of an idea, is forced to take a *swerve* resulting in a *difference* which causes the first asymmetry: henceforth the *swerve* makes headway toward asymmetry and so on, in a manner producing, in the end a new symmetrical order. The formal inspiration of the composer balances the *swerves* and the *differences* in reference to the general idea and plan.

nas claves de sol e de fá – relacionam-se e são ditadas com base em seu espelhamento. Os *desvios* aqui ocorrem nas variações de alturas: na melodia superior há no início do primeiro compasso um salto de sexta maior, no segundo surge uma terça menor, no terceiro, um trítono, e assim por diante. Trata-se de pequenas assimetrias, *diferenças* ou *desvios*, que, no entanto, não prejudicam o desenho geral da simetria espelhada.



Imagem 19. Primeiros compassos do Prelúdio II, em dó menor, do primeiro livro de O Cravo Bem Temperado, de J.S. Bach. (disponível em [imslp.org](http://imslp.org))

No entanto, para a criação de Hiatos foi escolhida a atonalidade enquanto plataforma harmônica e melódica. Donnini (1986, p. 451) afirma que a tese de Schoenberg sobre a atonalidade<sup>79</sup> propôs inicialmente que cada uma das doze notas da escala ocidental deveria ter igual importância, não havendo a predominância de um centro tonal, instaurando-se um novo tipo de pensamento simétrico. A atonalidade também pode ser compreendida como uma desintegração da estrutura harmônica tradicional, na qual a cadência e a modulação perdem sua ênfase.

A atonalidade associada ao serialismo dodecafônico (Segunda Escola de Viena) abordou, resumidamente, a adoção de uma série de doze notas enquanto recurso composicional de modo que estas apareçam na posição original ao longo da peça ou em determinadas permutações, sendo a série mais um recurso específico para a ação do compositor do que para uma apreensão através da escuta. As permutações são:

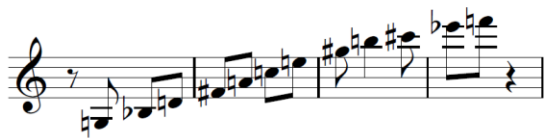
---

<sup>79</sup> Cage (1973, p. 63) afirma que o termo atonalidade não se refere apropriadamente ao fenômeno a que se dirige, onde Schoenberg sugere o termo “pantonalidade” e Lou Harris, “proto-tonalidade”. Esta gramática musical, nessas perspectivas, é entendida como a apresentação de uma multiplicidade de tons, mais do que ausência destes propriamente.

inversão, retrogradação e retrogradação da inversão da série. (DONNINI, 1986, p. 451) Posteriormente, no serialismo integral, a exemplo da obra de Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez, o pensamento serial é expandido para parâmetros além da altura, como timbre e duração.

É possível observar as permutações no contexto especificamente dodecafônico na melodia do Concerto para Violino de Alban Berg (1935), executada pelo próprio instrumento solista, o que é ilustrado na imagem 20. Apesar do emprego de elementos seriais, este concerto de Berg também se refere, parcialmente, à linguagem tonal. No caso deste concerto, segundo Donnini (1986, p. 451), de fato a atonalidade se apresenta no uso dos três tipos de permutação da série, mas ao observar a partitura não se encontra uma passagem simétrica como aquela apontada anteriormente em Bach: aqui predomina a assimetria.

#### Série original



#### Retrogradação



#### Inversão



#### Retrogradação da inversão



Imagem 20: série do Concerto para Violino (1935), de A. Berg, e suas permutações

Também no contexto da Segunda Escola de Viena, Donnini (1986, p. 451) observa:

“Nas *Cinco Peças para Orquestra* (1909) de Schoenberg, a última página de *Farben* é, em minha opinião, o melhor exemplo de assimetria na música ocidental. A forma alcança o ponto mais alto alcançável e sua perfeição nos tenta a considerá-la como uma simetria. Assim nós temos o reverso do fenômeno: a assimetria se torna simétrica. (...) Parece que Schoenberg pegou algumas notas e as jogou de forma aleatória em uma página vazia. A articulação de *Farben* e especialmente dessa página foi o ponto decisivo e a partida da música contemporânea. Nascia um diferente conceito composicional. Este punhado de notas significa que os acordes

devem mudar suavemente para que a entrada de instrumentos não seja enfatizada: a ênfase dos *performers* no timbre torna-se a característica mais importante na execução desta peça”.<sup>80</sup>

O trecho a que Donnini se refere trata-se dos últimos compassos, em especial o *coda*, da peça. Este ocorre após uma reexposição e pode ser observado na imagem 21. Para Burkhart (1974, p. 141), a ênfase dada por Schoenberg nesta peça à coloração dos timbres, o que pode ser observado não somente pela própria grade orquestral como também a partir de notas de rodapé escritas pelo compositor (“A mudança de acordes deve ocorrer com cuidado, de modo que não seja enfatizada a entrada dos instrumentos, onde somente outra cor chame atenção”<sup>81</sup>), criou a concepção errônea de que *Farben* (Cores) se constrói ao redor de um único acorde. No entanto, existem variações de altura que apontam à manifestação de elementos verticais baseados em condições diversas, as quais fogem do escopo e da ordenação serial. A peça é construída com base em entidades harmônicas de cinco vozes continuamente sujeitas à mudança de instrumentação e, portanto, aos aspectos de timbre. Além disso, *Farben* é marcada por uma ambiguidade de ritmos que, embora apontem em direção a determinadas construções simétricas, caracterizam-se pela assimetria em especial devido à frequente elisão de determinados elementos. (BURKHART, 1974, p. 171)

---

<sup>80</sup> In Schoenberg's *Five Piece for Orchestra* (1909) the last page of *Farben* is in my opinion the best example of asymmetry in western music. The form reaches the highest point attainable and its perfection tempts us to consider it as symmetry. Thus we have the reverse of the phenomenon: asymmetry becomes symmetrical. The visual form of the page is done by staves full of single oval signs with tails, where their stems are not joined. It seems that Schoenberg took a handful of notes and let them fall at random on an empty page. The articulation of *Farben* and especially this page was the turning point and the departure of contemporary music. A different concept of composing had been born. This handful of notes means that chords must change gently so that the entry of instruments is not emphasized: the concentration of performers upon timber becomes the most important feature in performing this piece.

<sup>81</sup> Der Wechsel der Akkorde hat so sacht zu geschehen, dass gar keine Betonung der einsetzenden Instrumente sich bemerkbar macht, so dassier ledglich durch die andere Farben auffällt.



Já quanto a um contexto japonês contemporâneo, Haarhues (2005, p. 162-163) observa que em *November Steps* a assimetria enquanto característica estética recorrente nas artes japonesas se manifesta em especial no que diz respeito à organização formal. Takemitsu dividiu a peça em onze passos, *dan* ou *danmono* em japonês, como ocorre no teatro *Noh* – aqui a quantidade ímpar de seções indica por si certa assimetria. Os passos são indicados na partitura a partir de números dentro de círculos, posicionados ao início de seu respectivo passo; estes correspondem às entradas da *biwa* e da *shakuhachi*, ou de novas entradas da orquestra após os solos dos instrumentos japoneses. Nesse sentido, a proporção entre os *danmono*, a exemplo do que ocorre com sua duração e seus materiais temáticos, é propositalmente irregular. Alguns duram poucos compassos, já o *danmono* no qual ocorre a *cadenza* de *biwa* e *shakuhachi* dura cerca de oito minutos. (HAARHUES, 2005, p. 163)

### **Um poema *jisei* enquanto estratégia criativa**

Por mais que haja, inicialmente, indicações notacionais em Hiatos, pretende-se utilizar no segundo movimento desta comprovação um poema enquanto elemento textual impulsionador para uma improvisação. O poema escolhido é um *jisei*, isto é, um “poema da morte”: trata-se de uma tradição do Zen Budismo japonês na qual o poeta escreve o poema pouco tempo antes de sua morte. Os *jisei* foram escritos ao longo dos séculos por monges, artistas, samurais e poetas de *haikus*. O *jisei* escolhido pode ser encontrado em Inglês na coletânea de Hoffmann (1986, p. 92) e sua autoria deve-se ao monge japonês Daido Ichi’i (1292 – 1370):

“Uma música do não-ser  
Preenchendo o vazio:  
Sol de primavera  
Brancura de neve  
Nuvens brilhantes  
Vento claro.”

(Livre tradução do Inglês)<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> A tune of non-being  
Filling the void:  
Spring sun  
Snow whiteness  
Bright clouds  
Clear wind.



No entanto, é necessário discutir como a palavra escrita, neste caso um poema, pode efetivamente direcionar uma performance de Livre Improvisação. Falleiros (2012, p. 191-192) observa que a palavra enquanto algo atrelado ao processo criativo depende da situação em que é empregada, estando associada a diferentes contextos ao longo da história da música. Exemplo disso são os “Hinos a Apolo” da antiguidade grega, quando emerge a entonação de palavras; também no Canto Gregoriano a palavra exerce função significativa. Já no Modernismo, as palavras “se integram cada vez mais na criação musical até que um conjunto de palavras em forma de texto se torna responsável por gerar uma atmosfera na qual o intérprete deve se deixar consumir”. (FALLEIROS, 2012, p. 192)

Além disso, a palavra também é elemento característico da partitura, imprimindo determinadas indicações (como as de andamento e de dinâmica) que completam o sentido musical do texto. Em *November Steps*, há a incidência de indicações verbais para os instrumentistas, como no compasso 23 (imagem 17), onde Tōru Takemitsu escreve explicitamente “*wire brush*” (escova de aço) na linha da segunda percussão. E no início da partitura há uma série de indicações textuais quanto a técnicas estendidas e demais recursos instrumentais. Já na tradição da *shakuhachi* a palavra, escrita no alfabeto fonético *katakana*, é mais do que uma indicação instrumental, constituindo, antes, a própria notação deste instrumento.

Por outro lado, Falleiros (2012, p. 194) também observa que a palavra associada à criação e à interpretação musical pode ser utilizada enquanto conceito, um devir-palavra que manifesta uma conjunção de intenções poéticas. Por isso, “*La Mer*” (O Mar), de Claude Debussy, não se trata de um substituto para o mar enquanto signo; esta peça abrange forças expressas musicalmente, tendo o mar, em seu sentido amplo, enquanto ponto de partida. Desse modo,

“(…) a palavra para a improvisação pretende, a partir do conceito, alinhar a experiência para uma ação criativa. Este alinhamento é fundamental à ação criativa do “tornar sonoro”, da confluência de ações e forças percebidas no resultado sonoro que possam constituir um bloco de *perceptos*. Mas para que isto se efetive, é necessário se desviar da saturação proveniente da mera tentativa de reprodução, da imitação do comportamento sonoro das coisas e adentrar nas propriedades da matéria sonora compreendendo suas possibilidades de agenciamento em música”. (FALLEIROS, 2012, p. 194-195)

Nesse sentido, é possível afirmar que a palavra ou um conjunto de palavras (aqui, um poema) enquanto elemento impulsionador de uma improvisação musical pode atuar como aspecto unificador da prática dos músicos participantes. Por mais que um poema possa ser de difícil apreensão imediata – no sentido de não se referir necessariamente a entes palpáveis ou significados literais, podendo abranger paisagens, ritmos e sensações multiformes, como na obra de Stéphane Mallarmé, que inspirou Claude Debussy – este proporciona à improvisação uma tônica geral de modo que, por mais que os elementos do discurso musical possam ser radicalmente distintos entre si, também se torna possível certa concordância quanto ao fluxo criativo. Nesta situação, é possível afirmar que “a palavra tem a propriedade de estabelecer inicialmente um nível alto de consciência sobre um objetivo comum”. (FALLEIROS, 2012, p. 197)

Claude Debussy utilizou-se do poema *L'après-midi d'un Faune* (1876), do poeta simbolista Stéphane Mallarmé, como recurso poético para a composição de uma peça que pode ser compreendida como uma espécie de prelúdio ao poema: *Prélude à "L'après-midi d'un Faune"*. (1892-4) A obra de Mallarmé afirma-se enquanto um lugar de confluência entre manifestações artísticas de diversos tipos, servindo também como ponto de partida para determinadas criações musicais. Isso acontece em Debussy, mas também pode ser observado em determinadas produções de Maurice Ravel (*Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, 1913) e, posteriormente, Pierre Boulez (*Pli Selon Pli*, 1957-1980). Augusto de Campos (1974, p. 26-27) explana algumas possíveis relações entre a obra do poeta e outras artes:

“No ápice de todo um processo evolutivo da poesia, Mallarmé começa por denunciar a falácia e as limitações da linguagem discursiva para anunciar (...) um novo campo de relações e possibilidades do uso da linguagem, para o qual convergem a experiência da música e da pintura e os modernos meios de comunicação, do “mosaico do jornal” ao cinema (...) e às técnicas publicitárias. E assim como a aparente destrutividade da abolição do tonalismo em música (Schoenberg-Webern) e a da figura em artes plásticas (Cubismo-Malievitch-Mondrian) levam a um novo construtivismo, a contestação do verso e da linguagem em Mallarmé, ao mesmo tempo que [sic] encerra um capítulo, abre ou entreabre toda uma era para a poesia, acenando com inéditos créditos estruturais e sugerindo a superação do próprio livro como suporte instrumental do poema”.

Já quanto ao *L'après-midi d'un Faune* especificamente, o poeta e professor brasileiro Décio Pignatari (1974, p. 110) observa que, neste poema, “o interno e o externo, antes bem demarcados, começam agora a fundir-se – sonho, realidade e desejo (...). As atrações sonoras internas de alta definição (...) dão lugar à difusão sonora, à medida que cresce a ambiguidade”. Este poema simbolista remete-se ao onírico e retrata os delírios de um fauno que persegue ninfas em uma paisagem campestre onde sonho e realidade ambos se confundem em uma vagueza sugestiva:

“Quero perpetuar essas ninfas.  
Tão claro  
É o rodopio de carnes, que ele gira no ar  
Entorpecido de pesados sonos.  
Sonho?  
Borra de muita noite, a dúvida se acaba  
Em raminhos sutis que são o próprio bosque,  
Prova cabal de que, em dom bem solitário,  
Eu triunfava em meio à falta ideal de rosas.  
Reflitamos...”<sup>83</sup>

Há, no prelúdio de Debussy propriamente, uma identificação com o Simbolismo da França que emerge no século XIX e que perpassa diversos tipos de manifestações artísticas. De um ponto de vista poético, a obra de Debussy apresenta um caráter onírico, de incerteza, e de uma sugestibilidade assemelhada ao que ocorre na estética *Ma*. Isto se manifesta no discurso musical em elementos como uma dissolução cada vez maior das estruturas harmônicas tradicionais (embora não ocorra a atonalidade), nos ritmos irregulares, e na forma que, no caso do *Prélude*, é ambígua, ocorrendo uma ideia central que hesita antes de se desenvolver e que não se assemelha ao desenvolvimento

---

<sup>83</sup> Tradução de Décio Pignatari (1974, p. 89). Segue o original:

« Ces nymphes, je les veux perpétuer.  
Si clair,  
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air  
Assoupi de sommeils touffus.  
Aimai-je un rêve?  
  
Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève  
En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais  
Bois mêmes, prouce, hélas! que bien seul je m'offrais  
Pour triomphe la faute idéale de roses.  
Réfléchissons... »

compreendido na maneira ortodoxa. Debussy busca traçar semelhanças entre sua peça e o poema de Mallarmé, que também possui elementos de ambiguidade, ganhando o onírico e o imaginário certo protagonismo; o poema funciona como um “objetivo comum” e unificador para a composição, bem como para a interpretação da peça:

“No caso do *Prélude*, há uma forte sugestão ambiental, de um bosque no preguiçoso calor da tarde, mas o interesse principal de Debussy reside nas “correspondências” (...) entre este ambiente e os pensamentos do fauno na écloga de Stéphane Mallarmé em que se inspira a música, servindo-lhe de “prelúdio”. Segundo Debussy, a obra é uma sequência de cenários sucessivos em que se projetam os desejos e sonhos do fauno. (...) O estímulo não é o fenômeno natural original, a “impressão”, mas o fenômeno mental derivado, a “lembrança”.” (GRIFFITHS, 2011, p. 10-11)

Intenciona-se adotar uma estratégia criativa semelhante àquela de Debussy quanto ao desenvolvimento de uma Livre Improvisação em Hiatos. Pretende-se explorar determinadas possibilidades estéticas proporcionadas pela cultura do Zen Budismo japonês; ao se utilizar de um poema que se insere nesta tradição é possível o direcionamento para um “objetivo comum” para a prática coletiva, no sentido supracitado que observa Falleiros (2012, p. 197). Este objetivo pode ou não culminar no uso de aspectos idiomáticos no que diz respeito à tradição musical do Zen Budismo, mas a verdadeira intenção que perpassa a escolha deste poema enquanto recurso criativo está associada aos próprios processos de criação e mais a uma intenção poética do que à escolha dos elementos de discurso musical.

Falleiros (2012, p. 199) também observa que uma improvisação impulsionada por palavras não busca designar a coisa a que o texto refere-se, bem como não há um intento de representar algo foneticamente. Em um contexto de Livre Improvisação, os improvisadores se dirigem para aquilo que as palavras são capazes de lembrar, semelhante a como o prelúdio de Debussy busca ativar associações entre fenômenos naturais e a imaginação. A improvisação não se refere aos conceitos, mas ainda assim tais conceitos permitem a construção de uma improvisação ao impulsionarem um fluxo criativo.

As palavras, em um contexto de atividade criativa, ativam um complexo sistema de ressonância de imagens, lembranças, sensações e emoções, uma vez que suscitam

associações com fatos e fenômenos vivenciados. Neste sentido, é possível afirmar que qualquer palavra enquanto conceito carrega consigo um complexo conjunto relativo às experiências às quais se designa; a isto se dá o nome *endoconceito*. Falleiros (2012, p. 201) explica:

“As ligações que ocorrem a favor da criatividade, em especial para nosso objeto de estudo – a palavra como potencializador da improvisação – demonstram mais relação com os processos de ressonância emocional do que com a *rede semântica* referente a uma palavra. O funcionamento dos endoconceitos tem mais relação com a Livre Improvisação já que não se limita a uma rede de procedimentos de ação, controlados para estabelecer um determinado e único sentido. A palavra funciona na Livre Improvisação mais como um endoconceito que por sua definição é capaz de ressoar diversas formas de representação de conhecimento; que ocorrem por sua vez em blocos: de imagens, de procedimentos, de memórias, de outros conceitos, uns mais abstratos e outros mais figurativos, etc”.

Neste sentido, o emprego do supracitado *jisei* é adotado enquanto estratégia para direcionar a atividade propriamente criativa, de modo que serão ativados uma série de endoconceitos nos músicos visando imprimir em Hiatos aspectos estéticos e conceituais próprios do Zen Budismo.

### **Comprovação através da improvisação semeada de Barrett**

Um aspecto a ser abordado para o desenvolvimento de Hiatos, tanto do ponto de vista conceitual quanto propriamente prático, diz respeito a como se pretende integrar a composição à improvisação. Este é um aspecto recorrente ao longo da história da música, de forma generalista, como se observa, por exemplo, nas *cadenzas* em obras da música de concerto europeia; ou, ainda, no *jazz* e na música instrumental baseada na improvisação em geral, como a bossa nova, os quais unem momentos de composição a improvisações que são construídas sobre a estrutura harmônicas de dadas peças.

Já no contexto da Livre Improvisação, atualmente este tipo de prática também é conhecido pelo termo *comprovação*. Segundo Costa et. al (2015), os escritos de Hannan (2006) estabelecem determinados parâmetros para se definir a comprovação:

“• A intenção explícita de propósito: mesmo que a ideia geral seja tentar criar novos materiais para a composição por meio de processos improvisatórios ou

através da experimentação de formas livres de montagem do material, Hannan sugere que deve existir uma formulação explícita do propósito, podendo ser modificada se for julgada como ineficaz;

- A análise aprofundada da literatura: é necessário estar ciente da literatura escrita e gravada, incluindo as técnicas instrumentais não tradicionais e as técnicas da improvisação livre;
- A adoção da metodologia de pesquisa: o projeto deve ter a capacidade de explicar as escolhas e todas as relações estruturais entre os movimentos, seções, e frases. No caso das obras comprovadas, a perspectiva experimentalista pode ser descrita como um tanto arbitrária e não-sistemática. No entanto, há aspectos do enfoque experimental que mostram proximidade com a prática improvisatória.
- A relevância sistemática e abrangente de dados musicais: por exemplo, através da montagem de uma biblioteca de eventos de som para viabilizar o trabalho criativo;
- A apresentação pública dos resultados visando uma avaliação mais aprofundada (reprodutibilidade): O processo crítico dos produtos musicais pode estabelecer uma contribuição única para o conhecimento compartilhado. Reprodutibilidade é outra questão”.

Para se concretizar a fundamentação desta associação entre composição e improvisação, será realizada inicialmente uma breve investigação conceitual a seguir, e então será exposto o conceito de *improvisação semeada* conforme abordado na obra de Barrett (2014) a fim de aplicá-lo em Hiatos.

Conceitualmente, a associação entre improvisação e composição é tema recorrente; no entanto, os argumentos a esse respeito são divergentes. Sloboda (2008, p. 136), afirma que “a improvisação, uma prática de performance [musical], é um exercício de composição em tempo real. Este é o caso especial em que o compositor também é o executor”. Nessa perspectiva, a improvisação é uma prática diretamente ligada à performance musical, na qual a música surge como um processo de significação social, cujos aspectos podem ser sociais, políticos, históricos, dentre outros. (MONZO, 2016, p. 18)

O conceito moderno de improvisação se constrói com base em uma dupla oposição: uma oposição com relação à prática da interpretação, sendo a improvisação uma

atividade musical autônoma distinta da execução fiel de obras musicais; e também como oposição à prática da composição enquanto feitura de obras. A partir desta conceituação, não é excluída a possibilidade de um compositor se utilizar da improvisação enquanto recurso criativo, mas ao contrário do que afirma o trecho supracitado de Sloboda, falar de improvisação “nos coloca estritamente fora do campo da composição, entendido como produção de obras”. (CANONNE, 2016, p. 19)

Por outro lado, um número significativo de práticas musicais se refere às categorias de composição e improvisação simultaneamente, a exemplo do *jazz*, no qual há um tema pré-estabelecido que prevê improvisações sobre sua estrutura harmônica. Em geral, o século XX testemunhou uma grande difusão da improvisação musical. Gêneros como *blues*, *rock*, chorinho, samba, deram um enfoque, maior ou menor, para o improviso; mas as músicas destes estilos, além de frequentemente apresentarem improvisos, também são composições. Isto é recorrente no século XX, mas também praticado em outros períodos, como ocorre em determinadas peças barrocas ou nas *cadenzas* de concertos.

Isso aponta para um *continuum* de práticas musicais, cujos extremos seriam a pura composição de um lado, e a pura improvisação do outro. (CANONNE, 2016, p. 20-22) Há, então, uma diversidade de práticas as quais abrangem ambas as categorias, ou seja, essa distinção não estabelece que tais práticas sejam realmente opostas, mas não deixa de ser estruturante ao auxiliar a organização do trabalho criativo.

Canonne (2016, p. 23, tradução nossa) também observa:

“Onde a composição quer ser um objeto, a improvisação se afirma enquanto processo; onde a composição resulta do ato criativo de um compositor-gênio tomado em seu esplêndido isolamento, a improvisação é vista como uma criação coletiva; onde a composição insiste na noção de forma arquitetônica, a improvisação privilegia o momentâneo, o “aqui e agora” (...) por mais que essas oposições binárias sejam, em última instância, fantasiosas, (...) elas estruturam profundamente a axiologia subjacente à prática da improvisação livre e aos discursos que a acompanham”.<sup>84</sup> (Tradução nossa)

---

<sup>84</sup> La où la composition se veut objet, l'improvisation s'affirme processus; là où la composition résulte de l'acte créateur d'un compositeur-génie pris en son splendide isolement, l'improvisation se vit comme

Tal oposição atesta uma ambivalência com relação à improvisação musical. Esta é por vezes atribuída a uma incapacidade composicional, ou então como um exercício cujo objetivo final é a composição. São valorizadas improvisações que soam como composições previamente escritas; por outro lado, “apreciamos uma composição que soa como improvisação e que nos faria exclamar, como Debussy, sobre a transição entre os 2º e 3º movimentos da Ibéria, que ‘não parece estar escrito’.” (CANONNE, 2016, p. 24)

Ainda quanto à relação entre improvisação e composição, Bailey (1993, p. 70) observa que a experiência para o compositor que pretende utilizar a improvisação enquanto recurso composicional deve ser de abandono do controle, pois este controle então passa a ser dos músicos. Mas este abandono não é gratuito: normalmente, o compositor possui expectativas específicas quanto aos improvisadores, cuja música serve a fins predeterminados. Barrett (2014) também aponta a possibilidade do uso da Livre Improvisação enquanto recurso composicional, a qual utilizou na sua própria obra em conjunto com a escrita notacional, e afirma:

“(…) eu não oponho composição e improvisação: pelo contrário, eu vejo a improvisação enquanto um método de composição, o qual é caracterizado por ações e reações musicais espontâneas, que podem se consistir de uma melodia (modal) realizada heterofonicamente, como em várias culturas ao redor do mundo; ou de uma rede sintática de relações harmônicas, como no sistema tonal do Ocidente [etc] (...). Seguindo a partir disso, eu caracterizaria o que veio a se chamar “livre improvisação”, ou “improvisação não idiomática” (...), como um método de criação musical na qual a estrutura em si vem à tona no momento da performance, em vez de ser previamente planejada<sup>85</sup>”. (BARRETT, 2014, p. 61-62, tradução nossa)

---

création collective; là où la composition insiste sur la notion de forme architectonique, l'improvisation privilégie le momentané, l'« ici et maintenant » (...) il importe peu que ces oppositions binaires soient au final largement fantasmatiques (...) elles structurent profondément l'axiologie qui sous-tend la pratique de l'improvisation libre et les discours qui l'accompagnent.

<sup>85</sup> “(...) I don't oppose composition and improvisation: instead, I view improvisation as a method of composition, one which is characterised by spontaneous musical actions and reactions, which might consist of a (modal) melody to be realised heterophonically, as in many musical cultures around the world; or of a syntactic network of harmonic relationships such as the Western tonal system (...). Following on from this, I would characterise what has become called 'free improvisation', or 'non-idiomatic improvisation' (...), as a method of musical creation in which the framework itself is brought into being at the time of performance, rather than existing in advance of it”.



Nesse sentido, Barrett (2014, p. 65) propõe o conceito de “improvisação semeada” (*seeded improvisation*). Para ilustrar o que é esta concepção, é necessário investigar sua manifestação na obra de Barrett. Em *Transmission IV* (imagem 22), Barrett escreve trinta e seis fragmentos com notação precisa para a guitarra elétrica, com indicações quanto ao uso de efeitos. Tais fragmentos devem ser tocados de forma ordenada; no entanto, são separados por passagens de improvisação deixadas completamente à escolha do músico executante. Este aspecto liberta o *performer* de pensar em termos necessariamente estruturais, resultando em um produto sonoro que não seria normalmente encontrado na música com notação precisa, ou em uma Livre Improvisação propriamente.

The image displays a handwritten musical score for electric guitar, organized into three horizontal systems. Each system contains several numbered fragments (circled numbers) and dynamic markings. The notation includes standard musical symbols such as notes, rests, and stems, along with specific guitar techniques like bends, vibrato, and effects. The fragments are separated by irregular, jagged lines representing improvisation. The dynamic markings include (ff), (mf), (p), and (mp). The score is densely written with various annotations and fingerings.

Imagem 22: trecho de *Transmission IV* (BARRETT, 2014, p. 64)

Já em *Blattwerk* (imagem 23), Barrett (2014, p. 65-69) relata ter tornado a ideia de uma “improvisação semeada” mais central. Trata-se de uma peça composta para violoncelo e computador. Nesta peça, a transição entre gestos compostos e espontâneos forma o principal processo estrutural da composição. *Blattwerk* consiste em cinco seções, duas das quais prevalece o computador. Entre estes eventos há três seções mais longas. Utiliza-se o símbolo matemático de infinito para se referir à Livre Improvisação. Este símbolo será adotado em Hiatos, indicando o momento em que o instrumento em questão deverá improvisar.

The image displays a complex musical score for a piece titled 'Blattwerk'. It consists of five systems of staves, each containing multiple parts of music. The notation is highly detailed, featuring various dynamics such as *ppp*, *mf*, *f*, and *pp*. There are numerous performance instructions and markings, including *mst*, *nat*, *sub*, *post*, *accol*, *pizz*, *arco*, and *ppp*. The score includes fingerings, breathings, and other technical notations. The systems are numbered 15, 8, 11, 8, and 11 from top to bottom. The overall style is that of a contemporary or experimental musical score.

Imagem 23: trecho de *Blattwerk* (BARRETT, 2014, p. 66)

### 3.2 Partitura

O texto de Hiatos pode ser observado integralmente nas próximas páginas. O vídeo da performance encontra-se anexado à dissertação e também está disponível no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=NNkB5rkjzcE>.

Rafael Andrino Bacellar

# Hiatos

Para Piano e Flauta Transversal

Novembro 2018 – Fevereiro 2019

## Instruções para a performance

A peça é dividida em dois movimentos. O primeiro contém sete momentos distintos. Ao final de cada um dos seis primeiros momentos há um retângulo que pode apontar dois tipos de instrução: quando houver o símbolo matemático de infinito ( $\infty$ ) o instrumento indicado deverá improvisar livremente, e quando houver uma *fermata* ( $\frown$ ) o instrumento indicado deverá aguardar em silêncio.

As improvisações podem ser longas ou curtas<sup>86</sup>, tratando-se de improvisações livres; os momentos escritos podem ou não operacionalizar materiais a serem utilizados nas improvisações. Além disso, neste primeiro movimento ocorre o uso de elementos gráficos não tradicionais, os quais são explanados a seguir. Há, ainda, o uso de microtons na flauta – havendo dúvida quanto à sua execução, as formas de se produzir tais microtons foram sistematizadas e podem ser encontradas no livro *The Other Flute* (1975), de Robert Dick.

O segundo movimento, do ponto de vista textual, consiste-se em um poema; neste movimento ocorrerá uma livre improvisação musical. O texto trata-se de um *jisei*, um tipo de poema da tradição do Zen Budismo comumente escrito próximo à morte do poeta – neste caso, o monge japonês Daido Ichi'i (1292 – 1370). O poema indica o caráter da improvisação de um modo abrangente; a improvisação será livre com relação ao seu discurso musical, bem como quanto à sua duração.

---

<sup>86</sup> Limites *aproximados* de duração: mínimo de 20s e máximo de 2min.

## Símbolos notacionais

### *Flauta*



*Frullato* (*flutter-tonguing* ou *flatterzunge*): um tipo de som quase percussivo, onde ocorre a vibração da língua como ao se pronunciar a letra 'R'. A vibração gera determinadas pulsações que podem se modificar de acordo com as indicações de dinâmica do trecho em questão. Mais informações sobre essa técnica podem ser encontradas em *The Other Flute*, de Robert Dick.



Som seco, curto e sem altura de nota. Deve ser executado como um sopro, junto à pronúncia de determinadas letras; estas estarão escritas acima ou abaixo do símbolo.



Sopro sem altura de nota e sem vocalização, de intensidade variada e duração aproximada.

### *Piano*



*Glissando* sobre a superfície frontal das teclas brancas, sem altura de notas. Utiliza-se a unha do polegar e move-se na direção indicada.



*Glissando* sobre a superfície superior das teclas pretas, sem altura de notas. Utiliza-se um ou mais dedos e move-se na direção indicada.



*Glissando* sobre a superfície superior das teclas brancas e sobre a superfície frontal das teclas pretas simultaneamente. Utiliza-se um ou mais dedos e move-se na direção indicada.



Espécie de *pizzicato* que deve ser executado puxando uma tecla branca de baixo para cima utilizando a unha. Não é necessária a exatidão quanto à escolha da(s) tecla(s), de modo que a altura indicada na pauta aponta somente a região *aproximada* da tecla a ser utilizada.

# Primeiro: sete momentos

1

♩=55

Flauta em Dó

Piano

*mp*

*pp* *f* *p*

*p* *f*

*p* *f*



8<sup>va</sup> *p*

(8) 8<sup>va</sup>

*mf* (8)<sup>1</sup>

*p*

3

Musical score for exercise 3. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system includes a treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature, and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff contains a piano (*p*) dynamic marking, a triplet of eighth notes, and a *s-* (sostenuto) marking. The grand staff includes a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The second system features a *ff* (fortissimo) dynamic marking with the instruction "pressionar o pedal sostenuto com força" (press the sostenuto pedal with force). To the right of the score, there are two boxes: the top one contains a half note symbol and the bottom one contains an infinity symbol ( $\infty$ ).

4

Musical score for exercise 4. The score is in 6/4 time and consists of two systems. The first system includes a treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature, and a grand staff. The treble staff contains a five-fingered scale marked with a "5" and a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The grand staff includes a *p* (piano) dynamic marking and a *mf* dynamic marking. The second system features a *p* dynamic marking and a *mf* dynamic marking. To the right of the score, there are two boxes, each containing an infinity symbol ( $\infty$ ).

5

Musical score for exercise 5, measures 1-3. The score is in 4/4 time. The top staff is a treble clef with a whole rest in each measure. The middle and bottom staves are a grand staff. The middle staff contains eighth notes and chords, and the bottom staff contains chords. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for exercise 5, measures 4-6. The top staff is a treble clef with a whole rest in measure 4, followed by eighth notes in measures 5 and 6. A dashed line above the staff is labeled "8va". A "k-" marking is above the final note in measure 6. The middle and bottom staves are a grand staff. The middle staff contains eighth notes and chords, and the bottom staff contains chords. There are two empty boxes on the right side of the score, one containing an infinity symbol (∞) and the other containing a fermata symbol (⌒).

6

Musical score for exercise 6, measures 1-3. The top staff is a treble clef with eighth notes and a fermata in measure 3. The middle and bottom staves are a grand staff. The middle staff contains chords and a fermata in measure 3. The bottom staff contains chords and a fermata in measure 3. The key signature has one sharp (F#). There are two empty boxes on the right side of the score, both containing an infinity symbol (∞).

The first system of music consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4 with a flat (A4b), and a quarter rest. This pattern repeats in the second measure. The third measure contains a quarter rest, a quarter note B4 with a flat (B4b), a quarter note C5 with a sharp (C5#), and a quarter rest. The piano accompaniment is written in grand staff notation (treble and bass clefs). The right hand starts with a whole chord of G4, A4, and C5. The left hand starts with a whole chord of G2, B2, and D3. The accompaniment continues with chords in the right hand and single notes in the left hand.

The second system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4 with a flat (A4b), and a quarter rest. The piano accompaniment continues with chords in the right hand and single notes in the left hand. The system concludes with a mezzo-piano (*pp*) dynamic marking. The piano accompaniment includes a *8vb* marking and a *pp* dynamic marking at the end of the system.

## **Segundo: *jisei***

Uma música do não-ser  
Preenchendo o vazio:  
Sol de primavera  
Brancura de neve  
Nuvens brilhantes  
Vento claro.

(Daido Ichi'i, 1370)

### 3.3 Análise do texto e da performance

#### 3.3.1 Contextualização teórica: análise e ontologia musical

Corrêa (2014, p. 74) afirma:

“Análise é entendida como o processo de decomposição em partes dos elementos que integram um todo. Essa fragmentação tem como objetivo permitir o estudo detido em separado desses elementos constituintes, possibilitando compreender quais são, que função desempenham e como se conectam de modo a gerar o todo de que fazem parte. Justifica-se esse procedimento por admitir-se que a explicação do detalhe sobre o conjunto conduz a um melhor entendimento global. No caso da música, o processo pode ser pensado em duas etapas básicas: identificação dos diversos materiais que compõem a obra em questão (as estruturas gerativas) e definição (constatação e explicação) da maneira como se articulam e interagem, fazendo a obra *funcionar* (o processo composicional). Análise é decomposição. Composição é síntese”.

Nesse sentido, Agawu (1997, p. 297-299) observa que o ramo da análise musical desempenha um papel central na disciplina de teoria da música. Isto se dá pelo fato de que a análise operacionaliza sistematizações e classificações ao permitir um léxico para se referir às composições, seus elementos e suas formas de interação. A análise propõe a codificação dos diversos materiais composicionais que ocorrem numa dada peça musical, o que se dá inicialmente através da identificação destes materiais, e por sua subsequente classificação. Tal delimitação revela o que pode ser compreendido como a *estrutura técnica* de uma dada peça musical.

Há na análise musical um direcionamento ao estudo das estruturas musicais e à maneira como os materiais se dispõem dentro de composições. Nesse sentido, Corrêa (2014, p. 84) afirma que “a análise consolida-se como estudo disciplinar no momento em que os compositores (professores) foram requisitados a lecionar seu ofício”. Cook (1997, p. 370) observa que “analisar uma peça musical significa simplificá-la de tal modo que ela continue a ter algum sentido em sua versão simplificada”.<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> “(...) analyzing a piece of music means simplifying it in such a way that it continues to make some kind of sense in its simplified version”.

É possível afirmar que a análise se volta ao estudo de fenômenos estruturais como motivos, temas e cadências; unidades estruturais como frase, período, e sentença; harmonia funcional; contraponto; expressão; dentre outros. O estudo destes elementos pode ser observado na abordagem analítica de Schoenberg (2015) e na análise schenkeriana (SALZER, 1962), dois dos principais expoentes da análise musical tradicional. O emprego de tal nomenclatura para se referir aos elementos musicais no contexto da análise também pode ser observado em modelos posteriores, a exemplo dos escritos de Cook (1997) e Corrêa (2014).

Ao explicitar tais elementos, o analista distingue o *plano de frente* do *plano de fundo*. Este último trata-se da estrutura basilar de uma determinada peça, à qual se pode resumir e simplificar os demais elementos; é o plano de fundo que controla a peça em sua totalidade. (MAUS, 2004, p. 23) Em um primeiro momento, estes conceitos são investigados principalmente no contexto do repertório musical da assim chamada *prática comum* (música erudita tonal), além de estipular modelos de abordagem analítica para o músico analista, para o *performer* e para o compositor:

“Para o intérprete, é notório que a análise desempenha um papel na memorização de longas partituras, e em certa medida na avaliação de dinâmicas de larga escala e relações rítmicas. (...) Mas ela ainda possui uma associação mais direta com a composição”.<sup>88</sup> (COOK, 2009, p. 232)

Nesse sentido, é possível afirmar que emprego da análise tem respaldo no ensino da composição. Isto remete ao século XIX, quando se passou a investigar didaticamente os cânones formais da música erudita. Corrêa (2014, p. 84-85) observa:

“Com base nos livros, os alunos eram direcionados a compor de acordo com algum padrão formal. Da mesma maneira que um estudante de pintura aprendia copiando os mestres do passado, o aluno de música também deveria tentar reproduzir uma obra musical similar à de um grande compositor. Esse sentido eminentemente aplicado da análise a serviço da composição é conservado até hoje, pois a metodologia de muitos cursos de composição tem por base a análise e a reprodução de estilos de outros períodos”.

---

<sup>88</sup> “For the performer, it is obvious that analysis has a role to play in the memorization of extended scores, and to some extent in the judgment of large-scale dynamic and rhythmic relationships (...). But it has a still more direct link with composition”.

Por outro lado, a análise tradicional pretende explicar como se responde a obras musicais com o prazer estético, o que lhe confere a característica de determinar o valor estético de uma dada peça musical. Por conta disso, o resultado é uma abordagem pedagógica que confere grande ênfase à clareza com que as funções estruturais são expressas através da performance, na qual se busca dar prioridade às intenções originais do compositor. (COOK, 2009, p. 223)

Para Cook (2009, p. 227-228), esta abordagem se pretende objetiva e científica; no entanto, não o é realmente. Para que um experimento conduzido de acordo com o método científico tradicional tenha sucesso, é necessário que não se altere o objeto de investigação. A análise musical tradicional é uma abordagem que age sobre o fenômeno investigado, alterando a própria experiência musical a partir do momento em que estipula quais aspectos musicais devem ou não ser ressaltados, e de que maneira, o que não a caracteriza enquanto procedimento propriamente científico. (COOK, 2009, p. 228) No entanto, até mesmo compositores da assim chamada vanguarda musical do século XX, como Pierre Boulez, se utilizaram desta concepção de análise, posicionando-se contra a ideia de interpretação musical baseada em impressões subjetivas. (PEREIRA, 2012, p.67-68)

Posteriormente, surgem outras perspectivas analíticas, de modo que se podem citar alguns exemplos. Bent e Pople (2001) mencionam Allen Forte como expoente voltado a uma análise musical que pensa a coerência no contexto da música atonal. Sua abordagem tem por base a teoria dos conjuntos. Também segundo Bent e Pople (2001), o compositor grego Iánnis Xenákis desenvolve um modelo para análise que se assemelha à teoria da probabilidade. O modelo de Xenákis propõe “um mundo de massas sonoras, vastos grupos de eventos sonoros, nuvens, e galáxias governadas por novas características, como densidade, grau de ordenação, e taxa de variedade”. (BENT e POPLE, 2001, p. 40) Esse entendimento se propõe a ser utilizado no lugar do pensamento musical linear tradicional. Já no contexto da música eletroacústica, a partir de sua experiência com a *musique concrète* o compositor Pierre Schaeffer (1993) propõe um modelo analítico que se concentra no que nomeia de *a experiência musical* e volta-se especificamente à percepção dos elementos musicais tendo por base os conceitos de objeto sonoro e escuta reduzida.



No entanto, a partir do que veio a ser conhecido como Nova Musicologia (década de 1980), passa a haver maior desconfiança com relação ao formalismo de apelo modernista e positivista predominante na solidificação da análise enquanto disciplina. Em um contexto pós-estruturalista, as novas abordagens de música se desenvolvem então relacionadas a áreas como a semiótica, a teoria de gênero e a teoria crítica, instaurando-se concepções que se opõem aos discursos totalizantes. Há uma resistência à tendência modernista voltada ao formalismo e à tecnocracia, aspectos os quais se inseriram no ramo da análise musical ao longo do século XX através de uma ênfase na objetividade característica do discurso científico. (COOK, 2009, p. 223)

Pereira (2012, p. 68) aponta que autores como Lawrence Kramer e Susan McClary passam a reagir contra a pretensa objetividade da análise musical a partir da década de 1990, reforçando não só as implicações subjetivas (individuais) no que diz respeito à análise de obras musicais como também a necessidade de se apontar aspectos coletivos e sociais, de modo que uma peça de música possa ser compreendida também enquanto fato social. Com isto, a representação é repensada, o que constitui um prenúncio do que viria a caracterizar a análise em um contexto de superação do positivismo no período conhecido como pós-modernidade:

“Para escapar dos dilemas do formalismo, deve-se associar os padrões observados a algo de diferente: um enredo, um programa, um cenário emocional, um contexto, uma agenda, uma fantasia, ou uma narrativa. Deve-se, em outras palavras, problematizar a lacuna entre o musical e o extramusical. As descobertas da análise formalista são como um falo decepado: idealmente, elas devem ser reconectadas [referência psicanalítica]”.<sup>89</sup> (AGAWU,1997, p. 299)

John Rink (2007, p. 27) corrobora com esta perspectiva ao afirmar que os músicos intérpretes estão continuamente envolvidos em processos analíticos distintos do que ocorre no método tradicional. Rink defende que o intérprete analise as peças tendo em mente mais um contorno musical, um desenho geral e intuitivo, do que uma análise propriamente estrutural como ocorre no método tradicional de Schenker (SALZER,

---

<sup>89</sup> To escape the dilemmas of formalism, you must attach the patterns you have observed to something else: a plot, a program, an emotional scenario, a context, an agenda, a fantasy, or a narrative. You must, in other words, problematize the gap between the musical and the extra-musical. The findings of formalist analysis are like a severed phallus; ideally, they should be re-attached.

1962) e de Schoenberg (2015). Na concepção analítica de Rink, há então maior ênfase na temporalidade do que nos aspectos estruturais.

Assim, Rink elucida a relação já consolidada entre *performer* e análise propondo uma maneira distinta de se compreender este tipo de relação. Tradicionalmente, a análise propõe que o estudo minucioso de uma partitura possibilita ao intérprete uma melhor performance por revelar aspectos estruturais e determinar sua ênfase. No entanto, o método tradicional exclui elementos intuitivos no que diz respeito à performance ao resumir a execução à mera exposição estrutural de uma dada peça musical. Rink (2007, p. 27), então, sugere:

“Propus (...) o termo “*intuição informada*”, que reconhece não apenas a importância da intuição no processo interpretativo como também o fato de ela ser geralmente sustentada por uma bagagem considerável de conhecimento e experiência – em outras palavras, que a intuição não deve surgir do nada e muito menos ser fruto de um mero capricho”.

Uma *intuição informada* não exclui o entendimento analítico por parte do músico, mas sim apresenta uma alternativa às tentativas de absoluta sistematização do texto escrito. Com esta concepção defende-se que a análise para intérpretes acaba por demandar maior enfoque no contorno geral da própria peça, de modo que as tomadas de decisões performáticas e/ou criativas não se limitem à aplicação das conclusões tomadas a partir da pura análise do texto escrito. Com isso, Rink (2007, p. 29) afirma:

“As demonstrações de unidade entre os motivos, por exemplo, podem ser fascinantes no papel, mas, de forma geral, são mais facilmente observáveis do que ouvidas; uma ênfase obstinada dada a cada detalhe de um motivo seminal numa performance poderia levar a resultados ridículos, mesmo que uma consciência da atividade dos motivos dentro de uma determinada peça possa provar-se útil para o intérprete (por exemplo, na modelagem da música em termos de timbre e dinâmica). Analogamente, embora uma análise schenkeriana possa detectar elegantemente uma estrutura tonal em sua complexidade hierárquica, fazer com que uma performance nela se encaixe deliberadamente, assim como tentar recriar a análise em termos de som seria duvidoso, por mais valioso que seja o conhecimento do processo e das relações implícitas na análise ao se construir uma interpretação”.

Maus (2004, p. 28-29) também sugere outro entendimento da análise musical, em especial um que transcenda a noção da escuta estrutural reforçada pelo método de Schenker, tendo em vista a centralidade que a subjetividade adquire em um contexto pós-moderno. Maus preconiza o ato de ouvir mais do que a atividade analítica tradicionalmente compreendida. A escuta passa a ter maior centralidade no processo de análise. Para Maus (2004, p. 30), a perspectiva tradicional schenkeriana gera dois entendimentos analíticos temporais que são conflitantes: há um tempo exotérico, aquele percebido de uma forma mais intuitiva e que faz com que a peça se mova do início ao final, e um tempo esotérico e imaginário, que proporciona ao ouvinte uma temporalidade metafísica que compreende uma peça musical como um objeto ideal.

Maus (2004, p. 30) aponta que o primeiro entendimento descreve de forma mais apropriada a experiência musical. Essa noção também aponta em direção a uma ontologia da obra musical que não a compreenda enquanto um ente metafísico e ideal, na qual se deve atender às demandas das intenções originais do compositor, mas sim enquanto um objeto que se renova a cada performance. É este o conceito que deverá permear a análise de *Hiatos*, uma vez que se trata de uma composição baseada na Livre Improvisação e que, por isso, ocorre de formas distintas a cada performance.

Do ponto de vista histórico, para Treitler (1993, p. 486) houve a predominância de um entendimento da obra musical, em especial na tradição da arte Ocidental do século XIX, enquanto completude: peças musicais como algo inteiro e autônomo. Como observa Treitler (1993) em sua análise, a *Mazurka op. 7 no. 5*, de Frédéric Chopin questiona este conceito, porque foi composta para que sua forma se repita indefinidamente. A interpretação de Alfred Cortot da *Mazurka* de Chopin se baseia em determinadas variantes que, para Treitler (1993, p. 490), constituem o estado ontológico da música de Chopin. Já a interpretação do compositor e pianista Sergei Rachmaninoff confere um tratamento a uma linha descendente que entende esta como um ornamento. A partir desta multiplicidade de interpretações de uma mesma peça, surgem concepções distintas. A obra pode ser entendida enquanto algo que se realiza também na performance, sendo cada interpretação uma obra em si.

Treitler (1993, p. 491) também busca abordar esta discussão ao citar sua experiência com a tradição da música medieval. Um determinado exemplo de tropos (estrofes utilizadas no Canto Gregoriano) permite múltiplas escolhas de versos. Nesta situação,

não se aplicaria o conceito de obra musical enquanto completude, uma vez que tanto a execução quanto a composição desta obra não é fechada. A tradição dos tropos apresenta fluidez quanto à exposição de melodias e versos, o que posiciona a obra musical em uma condição ontológica dual: a partitura adquire tanta importância quanto a performance propriamente.

Treitler (1993, p. 494) também usa como exemplo o Noturno op. 62 no 1, de Frédéric Chopin. Esta obra contou com edições diversas inicialmente organizadas pelo próprio compositor, em especial na Alemanha e na França. A partir de uma comparação destas partituras, Treitler (1993) observa que Chopin delimitou um esquema básico para a peça, mas permitiu variações em todas as edições – um modo de funcionamento similar àquele que ocorre nos supracitados tropos medievais, que revela fluidez no processo composicional. Com isso, Treitler (1993, p. 495) reforça novamente que a obra musical possui uma ontologia dupla, na qual a música se concretiza tanto a partir da elaboração prévia representada pela partitura, quanto pela performance.

Uma vez que em Hiatos prevalece um tipo de ontologia da obra musical que se define a partir da performance propriamente, conforme o entendimento delimitado por Treitler (1993), é possível afirmar que demanda-se para esta composição uma abordagem analítica distinta da tradicional. Nesse sentido, Cook (1997, p. 364-365) observa:

“(…) existe um completo contraste entre a partitura e peças musicais que emergem a partir da performance em diferentes ocasiões. Não se pode descobrir como é a partitura ouvindo qualquer performance; você teria que fazê-lo ouvindo várias performances distintas e trabalhar o que elas possuem em comum. (...) Isso significa que se você quer entender a música como ela é vivenciada, então não há nenhuma utilidade em basear sua análise na partitura. Em vez disso, seria necessário usar uma gravação como base para a análise. (...) [mas] quando você baseia uma análise em uma gravação sonora, normalmente não há necessidade de se transcrever tudo que se ouve: isso pode ser impossível, e em todo caso uma análise que não é seletiva não é uma análise propriamente”.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> “(…) there is a complete contrast between the score and the very different pieces of music that arise from performing it on different occasions. You could not possibly work out what the score was like by listening to any single performance; you would have to do it by listening to many different performances and working out what they had in common. (...) this means that if you want to understand the music as it is experienced, then it is no use basing your analysis on the score. Instead you need to use a sound recording as the basis of the analysis. (...)When you base an analysis on a sound recording, there is

Cook (1997, p. 365) ainda afirma que seria possível utilizar símbolos gráficos na análise de uma gravação, mas que há certos riscos em se fazer isso, uma vez que os símbolos podem mensurar determinadas variáveis, mas no início de uma análise talvez o analista não saiba quais as variáveis se deve medir. Então, em vez de utilizar notação gráfica para apresentar conclusões analíticas, Cook sugere iniciar a análise com comentários verbais. Além disso, ao se deparar com peças musicais que expandem o componente interpretativo, a resposta mais apropriada não seria recorrer a uma teorização extravagante, mas sim se voltar a uma escuta crítica da peça musical em questão. (COOK, 1997, p. 371)

Com isso, delimita-se que a performance de *Hiatos* foi gravada em áudio e vídeo especificamente para seu uso no contexto da presente dissertação; a partir desta gravação se pretenderá a segmentação da peça e sua performance. Não haverá transcrições extensas, mas sim determinações seccionais e formais que permitam revelar a construção desta peça, bem como de que modo uma estética Zen Budista foi empregada durante a performance de *Hiatos*.

Também se buscará observar como se manifestou a Livre Improvisação ao longo da performance. Durante os ensaios para a performance propriamente dita, ressaltou-se a necessidade de não se planejar as improvisações. Também não houve conversas teóricas acerca da dissertação entre este autor e a flautista que executou a peça, de modo a sugerir o mínimo possível a natureza estética da improvisação a fim de não agir sobre o fenômeno de investigação – a peça e sua performance.

Além disso, há ainda o emprego de uma livre atonalidade em determinadas seções escritas, bem como o uso de breves séries de alturas dodecafônicas. Este aspecto será analisado tendo por base as delimitações de Cook (1997) acerca da teoria de conjuntos aplicada à análise musical, fundamentadas na teoria de Allen Forte. Também se priorizará a noção de complementaridade no pensamento de Carl Dalhaus, de acordo com a exposição de Corrêa (2014) sobre análise musical de segunda ordem.

---

usually no point in trying to transcribe everything you hear: it may be impossible, and in any case an analysis that is not selective is not an analysis”.

### **3.3.2 Análise da obra**

Três aspectos se destacam ao se ler o texto da peça e ao se ouvir a gravação: o uso dos aspectos estéticos associados ao Zen Budismo; a escrita atonal; e a justaposição de idiomas musicais tanto nas improvisações quanto nos trechos escritos, havendo também a recorrência da não idiomática característica da Livre Improvisação enquanto gênero.

Trechos nos quais ocorrem referências budistas serão apontados e associados aos aspectos estéticos apresentados anteriormente. A justaposição de ideias posiciona a peça e as improvisações em uma “estética fragmentária típica do que hoje chamamos de pós-modernismo” (CORRÊA, 2014, p. 193), onde também se manifesta a presença simultânea de estilos distintos.

Os sete fragmentos do primeiro movimento da peça e suas respectivas improvisações serão analisados a seguir, na ordem sequencial em que estão dispostos no texto e na performance propriamente. Já quanto ao segundo movimento, este será seccionado tendo por base exclusivamente a gravação. Em Hiatos, a gravação se torna a principal fonte de análise, uma vez que há maior ênfase na Livre Improvisação.

De modo geral, foi estabelecida a regra entre este autor e a flautista que executou a peça de não planejar os improvisos. Embora a possibilidade de um não planejamento do discurso da improvisação seja passível de discussão, o que ocorreu ao longo dos capítulos anteriores, visou-se não planejar nada além dos fragmentos escritos, ou ao menos planejar o mínimo possível. O segundo movimento, uma improvisação tendo um poema por base, foi executado pela primeira vez no dia da performance, não sendo ensaiado propositalmente a fim de se manter o caráter espontâneo de uma criação feita em tempo real.

## **PRIMEIRO MOVIMENTO**

### **Primeiro fragmento**

O piano inicia a peça executando uma melodia composta intencionalmente de forma serial, o que pode ser observado no trecho do primeiro fragmento exposto na imagem 24. No entanto, ao se ter em mente a construção rítmica deste período e suas implicações motívicadas, é possível perceber dois trechos de caráter distinto.

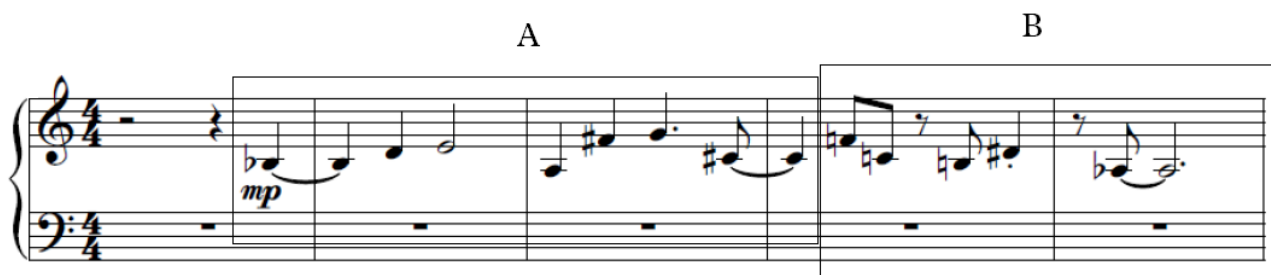


Imagem 24

Tem-se, em A, a seqüência Bb D E A F# G C#. Posicionando este grupo de notas na ordem, sem considerar as oitavas às quais pertencem, a seqüência torna-se C# D E F# G Bb. Será priorizada para as análises a seguir a ordenação das alturas musicais tendo por base sua sucessão a partir da nota C, de modo que as notas são compreendidas como parte de pequenos grupos ordenados, não importando a oitava a que pertencem originalmente. O conjunto B acrescenta ao conjunto A as notas da escala cromática que não foram expostas inicialmente, ou seja, C D# F Ab B.



Imagem 25

É possível observar no conjunto C (imagem 25) que a flauta executa as seguintes notas: C Eb F# G B. Por outro lado surgem no conjunto D as notas complementares: C# D Eb E F Ab A Bb. Nas partes C e D observa-se a recorrência de uma estrutura motívica baseada no intervalo de segunda menor, sujeito a quatro distintas manifestações e transposições, como em F# – G, B – C, E – Eb (inversa), e Ab – A. Esta ideia já havia surgido na parte A – especificamente no terceiro compasso (F# – G) – e reaparece em sua forma literal na parte C, uma oitava acima.

Ao se estabelecer estes ordenamentos de notas, é possível delimitar relações entre tais conjuntos, como ocorre na teoria dos conjuntos abordada por Allen Forte. A primeira e

mais óbvia relação é aquela existente entre as partes *A* e *B*, e entre as partes *C* e *D*. Trata-se de uma relação de complementaridade, uma vez que ambas as melodias do piano e da flauta foram compostas serialmente, ainda que haja na série da flauta notas repetidas.

Nesse sentido, o pensamento serial aqui aplicado foi inspirado no dodecafonismo schoenbergiano e no serialismo de Pierre Boulez, embora ocorra um entendimento mais brando deste método de composição. Gramaticalmente, a peça como um todo pode ser entendida como uma obra pan-estilística na qual predomina a superimposição de idiomas, mas do ponto de vista da organização do material frequencial (notas musicais) há certo direcionamento para a atonalidade, preconizando-se mais uma livre atonalidade do que o método serialista propriamente dito.

Há ainda outros tipos de relações entre os conjuntos deste fragmento. Destacam-se em especial as maneiras como as notas do conjunto *A* se relacionam com as notas do conjunto *D*. A imagem 26 exhibe estas associações. Cinco notas do conjunto *A* são citadas literalmente em *D*. Além disso, dois grupos de notas estão contidos em ambos os conjuntos, relacionando-se por meio de transposições.

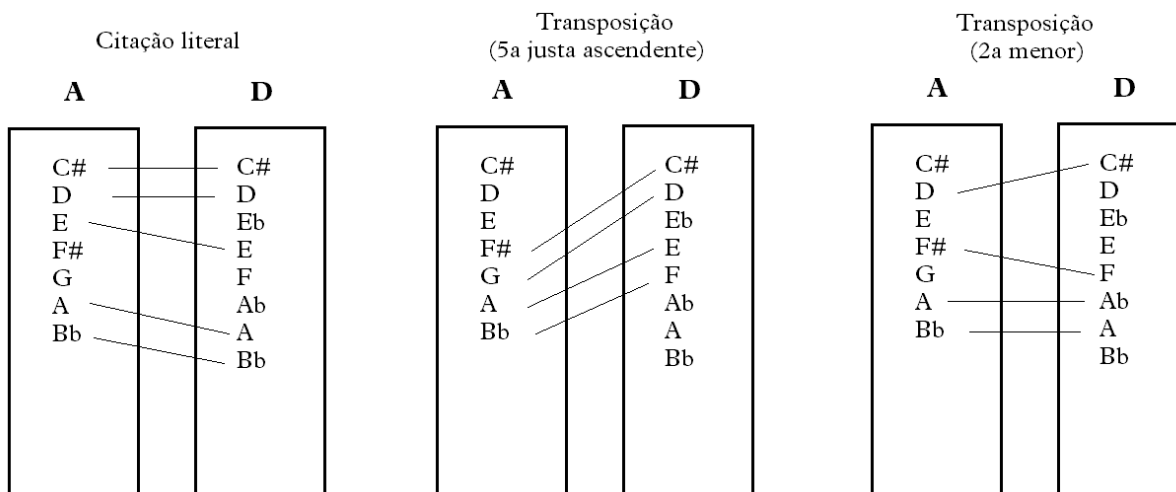


Imagem 26

Já os conjuntos *C* e *D* também possuem outras conexões, não unicamente uma conexão de complementaridade. Dois grupos de quatro notas de ambos os conjuntos apresentam uma relação de transposição (imagem 27). Assim, de modo geral, as relações mais



evidentes deste primeiro fragmento composicional são aquelas entre os grupos:  $A - B$ , e  $C - D$  (complementaridade);  $A - D$ , e  $C - D$  (transposição e citação literal).

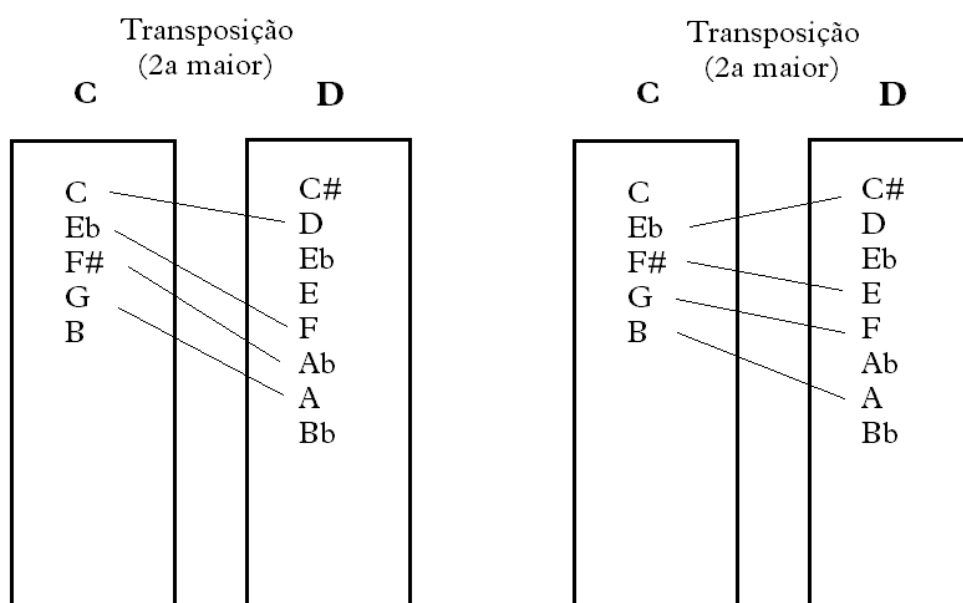


Imagem 27

Por outro lado, neste fragmento há duas improvisações: a primeira é do piano, a flauta entra na sequência. Nesta improvisação do piano predomina uma linguagem atonal, o que mantém certo senso de unidade para com o texto da partitura. Apesar desta inclinação atonal, observa-se em certos momentos a manifestação de uma retórica tonal, como no tratamento das dinâmicas e na ênfase na ideia de tensão e relaxamento, mesmo que não haja cadências tonais. Isto se torna evidente no trecho entre 1:28 e 1:30, quando surge um acorde dominante de F7 (embora sem resolução cadencial) posicionado entre entidades harmônicas sem centro tonal.

Já a improvisação da flauta neste fragmento movimenta-se ao redor do centro tonal de Dm. Propositamente, como uma forma de preservar a criação espontânea, não houve nenhum tipo de indicação deste autor à flautista para se ater à não idiomatidade, como é previsto na literatura sobre Livre Improvisação, ou então à consistência da linguagem harmônica/melódica do improvisado com relação à partitura.

Neste sentido, já nesta improvisação da flauta é possível observar uma benvinda superimposição idiomática: antes houve maior direcionamento à atonalidade, agora a flauta justapõe a tonalidade de Dm. Há certos desenhos melódicos na flauta que

remetem à escala *min'yo* (pentatônica), o que pode apontar a uma construção melódica assimétrica influenciada pela música Zen Budista. Além disso, o uso do *frullato* na flauta remete a técnicas da *shakuhachi* expostas anteriormente nesta dissertação.

### Segundo fragmento

Sugere-se a seguinte divisão formal para o segundo fragmento da peça:

The image displays a musical score for a piece, divided into four sections labeled A, B, C, and D. Each section is presented in a separate box with its own staff system.

- Section A:** Features a flute melody in the upper staff, starting with a dynamic marking of *p* (piano). It includes a triplet of eighth notes and a trill. The piano accompaniment is in the lower staff.
- Section B:** Shows a piano accompaniment with a trill in the right hand. The flute part is mostly silent.
- Section C:** Features a flute melody in the upper staff, starting with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The piano accompaniment is in the lower staff.
- Section D:** Shows a piano accompaniment with a fermata in the right hand. The flute part is mostly silent. A marking "Red." is present at the bottom of the piano staff.

Imagem 28

Neste fragmento, embora as partes do piano e da flauta estejam conectadas, o processo de composição para estes instrumentos se deu de maneira quase independente, se priorizando um equilíbrio na distribuição das notas da escala cromática. Há também o acréscimo de uma nota microtonal. Nos primeiros três compassos (seção A), o piano executa um determinado ordenamento de todas as doze notas da escala cromática, o que pode ser compreendido como duas ideias distintas e complementares: aquela do primeiro compasso, e os próximos dois compassos como outra ideia; ambas complementam-se, uma vez que apresentam notas distintas. O mesmo processo perpassa a construção melódica da flauta, que utiliza todas as notas da escala cromática até o quarto compasso. No quinto compasso, ocorre a adição de uma nota microtonal, havendo então uma série de treze notas. Observa-se na gravação da performance propriamente que este trecho foi executado como um *glissando*. Neste trecho especificamente, ocorre a justaposição entre as seções A e B. Na parte B, o piano introduz outra melodia com doze notas.

Embora ao longo da peça como um todo não prevaleça um pensamento serialista tradicional, na parte C deste fragmento ocorre uma construção melódica serial em ambos os instrumentos. O piano apresenta a série: G Ab E C F Db A Bb B F# D Eb. Ao executar esta melodia, há no piano o recurso de harmônicos. Sustenta-se o acorde formado pelas notas F A Bb C E, sem o ataque das notas acórdicas, ativando determinados harmônicos das notas da melodia de formas diversas como recurso de ressonância timbrística. A flauta responde sequencialmente com a seguinte série: B C Ab Eb E F Db A D Bb F# G. Trata-se da retrogradação da inversão da série apresentada pelo piano, na qual se preservou uma relação exclusivamente frequencial, não havendo serialização de qualquer outro parâmetro musical.

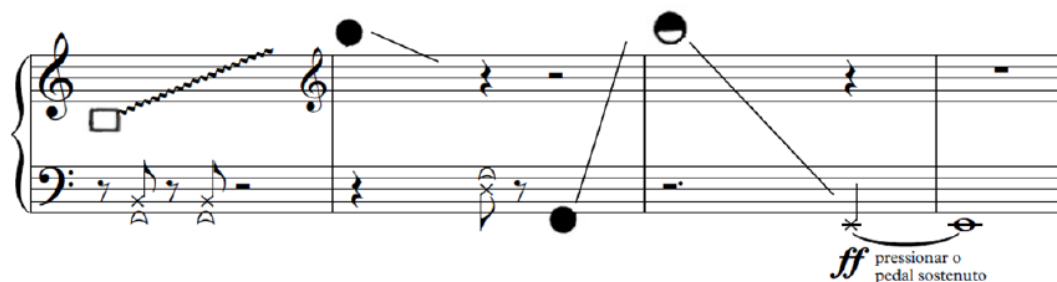
Já a seção D diz respeito à improvisação da flauta. Na performance registrada, a flautista retorna à ideia da improvisação do fragmento anterior de uma construção melódica sobre o centro tonal de Dm. Mas desta vez, a flauta perpassa especialmente pelos modos eólio e dórico, resultando em uma ambiguidade quanto ao sexto grau desta tonalidade. Semanticamente, surge a superimposição idiomática na composição e na improvisação da peça. Além disso, neste trecho o piano mantém o pedal *sostenuto* pressionado, resultando em um processo intencional de ressonância da flauta – talvez isto não esteja claro ao se ouvir a gravação que, apesar de sua precisão, não conseguiu captar apropriadamente a ressonância dentro do piano.

Assim, é possível afirmar que no segundo fragmento da peça prevaleceram os seguintes aspectos: construção melódica serial tendo por base uma organização frequencial atonal, o uso da ressonância harmônica no piano e entre a flauta e o piano, e a superimposição idiomática. O retorno ao tom melódico de Dm também representa uma reaparição da estética budista. O uso de uma técnica estendida na flauta no terceiro compasso deste fragmento introduz uma referência à estética *sawari* (o uso de ruído). Ao longo da improvisação da flauta, houve ainda o uso de espaços em silêncio como parte da construção musical, o que aponta relações com a estética *ma*. Ressalta-se que não houve qualquer instrução verbal para a flautista no preparo do recital a respeito destes elementos estéticos.

### **Terceiro fragmento**

De toda a peça, o terceiro fragmento é aquele em que mais prevalece a estética *sawari*. Isto ocorre devido à sua ênfase nas técnicas estendidas, representadas com símbolos notacionais alternativos. Estes símbolos foram explanados no início da partitura. Os símbolos utilizados na partitura de piano foram baseados na composição *Guero* (1970), do compositor alemão Helmut Lachenmann. A imagem 29 exhibe uma comparação entre Hiatos e a peça de Lachenmann.

Trecho do terceiro fragmento de Hiatos



Trecho de Guero, de Helmut Lachenmann

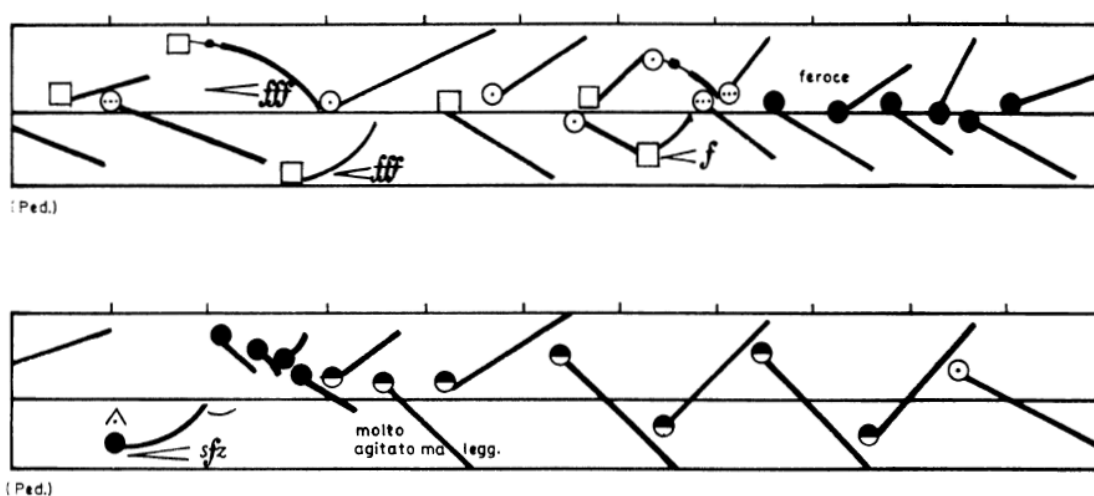


Imagem 29

Já a notação para a flauta teve por influência a peça *temA* (1968), do mesmo compositor. Ambas as peças estão associadas à música concreta instrumental, mas no contexto desta dissertação também possuem relação ao conceito de *sawari* conforme delimitado anteriormente. Esta associação fora observada na obra de Takemitsu. O *frullato* que ocorre na flauta remete, ainda, à linguagem da *shakuhachi*.

Por outro lado, na improvisação deste fragmento ocorre no piano mais o uso de uma gramática atonal, conforme aconteceu nos fragmentos anteriores, do que o emprego de técnicas estendidas. Neste sentido, é possível afirmar que também aqui ocorre a superimposição idiomática: as técnicas estendidas da música concreta instrumental unem-se a uma organização frequencial atonal.

## Quarto fragmento

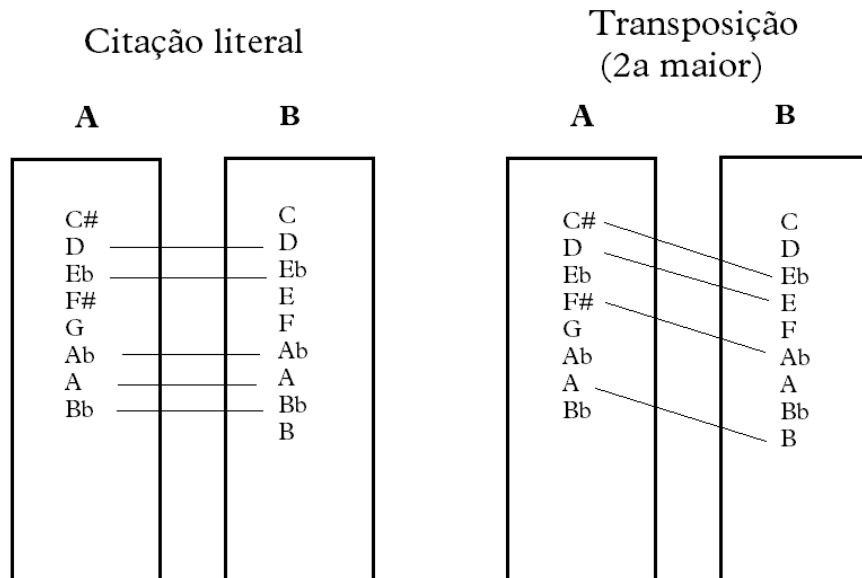
Conforme sugere a imagem 30, o quarto fragmento de Hiatos é composto de quatro partes. A parte *A* sugere um conjunto de oito notas organizadas de forma atonal; a parte *B* permanece na atonalidade, com o acréscimo de técnicas estendidas; a parte *C* explora efeitos de timbre associados a notas microtonais executadas pela flauta como parte de um *glissando*, bem como técnicas estendidas; e a parte *D* é a improvisação propriamente.

The image shows a musical score for a piano and flute. It is divided into four sections labeled A, B, C, and D.

- Section A:** Features a piano part with a complex, atonal chord structure in 13/16 time, marked *mf*. The flute part has a melodic line with a quintuplet of eighth notes and a glissando.
- Section B:** Continues the atonal texture with piano accompaniment and flute improvisation.
- Section C:** Shows a piano part with a *p* (piano) dynamic and a *mf* (mezzo-forte) dynamic, featuring a glissando. The flute part has a melodic line with a glissando.
- Section D:** A vertical box containing two infinity symbols ( $\infty$ ), indicating improvisation.

Imagem 30

Ao se pensar na interação entre flauta e piano, a seção *A* indica o conjunto das notas: C# D Eb F# G Ab A Bb. Já a seção *B* introduz o conjunto de notas: C D Eb E F Ab A Bb B. Ao se ter em mente a análise musical fundamentada na teoria dos conjuntos, é possível afirmar que ambos os conjuntos de notas relacionam-se da seguinte forma:



### Complementaridade

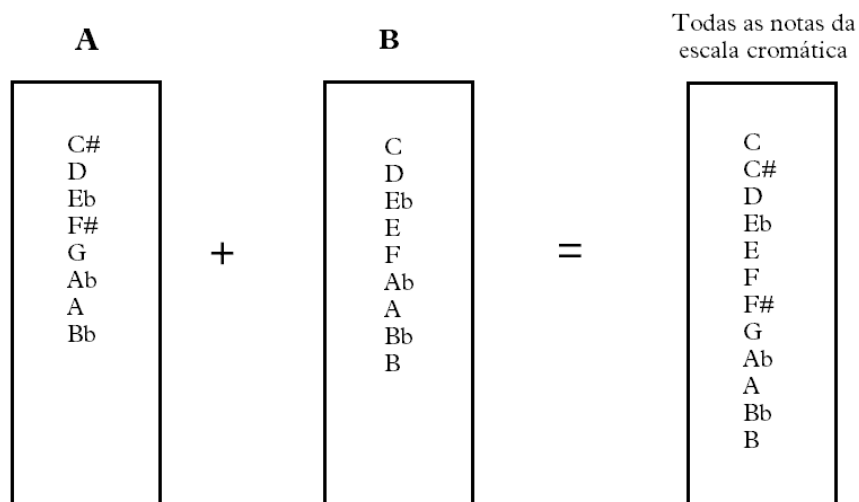


Imagem 31

Já na seção *C* são exploradas possibilidades de microtons e técnicas estendidas, prevalecendo a estética *sawari*. No registro da performance desta peça, é possível perceber que os microtons foram executados praticamente como um *glissando*. Os símbolos utilizados para as técnicas estendidas também foram baseados nas obras supracitadas de Helmut Lachenmann.

A seção *D* deste fragmento é a primeira improvisação simultânea entre flauta e piano que ocorre na peça. Delimitam-se três momentos distintos ao longo desta improvisação. O período entre 7:12 e 8:02 apresenta uma estética atonal semelhante ao que ocorreu em fragmentos anteriores. Entre 8:03 e 8:39 surge uma espécie de acompanhamento no piano que se remete a gêneros como o *ragtime*, mas não ocorrem acordes característicos deste idioma, que é construído sobre o sistema tonal. Ocorrem momentos nos quais as colcheias são executadas com *swing* (jazz); há uma semântica quase jocosa nesta seção. No trecho entre 8:40 e 9:05 prevalece a não idiomática. É possível afirmar que ao longo desta improvisação transitou-se entre momentos idiomáticos e não idiomáticos.

### **Quinto fragmento**

Nesta seção da peça, se buscou abordar aspectos de timbre associados à ressonância de harmônicos. Para tal, se utilizou uma harmonia tonal. O piano inicialmente executa determinados *clusters* a fim de produzir a ressonância de notas sustentadas com a mão esquerda. Os *clusters* não possuem importância harmônica neste trecho, mas sim os acordes que estes *clusters* fazem ressoar: Gm, Bbm, Gm, A7 – i, iii, i, II7 (ou V7/V). Após tais acordes, flauta e piano delimitam as notas do arpejo do acorde de A7 enquanto as notas deste acorde são pressionadas, sem a repetição do ataque. O acorde permanece pressionado durante a improvisação da flauta a fim de produzir o efeito de ressonância; por isto, a improvisação da flauta movimenta-se ao redor do centro tonal de A7, explorando novamente a possibilidade da ressonância das notas da flauta dentro do corpo do piano.

### **Sexto fragmento**

Aqui se observa mais uma vez a construção atonal em ambos os instrumentos. As doze notas da escala cromáticas são distribuídas nos acordes executados pelo piano ao longo dos quatro compassos. Há a recorrência de notas harmônicas regidas pela sobreposição de segundas menores (ou sétimas maiores) a fim de gerar o efeito de *cluster*. Isto se manifesta em especial no último acorde, composto pelas notas sucessivas D Eb E F, mas que são distribuídas ao longo de quatro oitavas para se amenizar o choque de segundas menores.

A melodia na flauta pode ser dividida em três pequenas partes, como indica a imagem 32. No primeiro compasso, ocorrem as notas C D Eb E F F# G. No segundo, C G# A Bb



B, havendo a incidência de algumas notas complementares àquelas do compasso anterior. A seguir, ocorre somente uma técnica estendida.



Imagem 32

Na improvisação deste fragmento, surge outra vez a simultaneidade entre piano e flauta. Formalmente, é possível seccionar esta improvisação em quatro partes principais. A primeira parte pode ser compreendida como o período entre 11:13 e 11:48, quando foi construída uma improvisação com poucos elementos e, em geral, dinâmica *piano*. Não há um centro para onde as notas gravitem, mas há a recorrência do acorde indicado na imagem 33.



Imagem 33

No trecho compreendido entre 11:49 e 12:49 ocorre uma improvisação de caráter contrapontístico na qual o piano improvisa duas vozes ao passo em que a flauta delimita outra melodia simultaneamente. Há no piano a incidência de arpejos de acordes construídos com base na sobreposição de quartas justas. Já entre 12:50 e 13:40 prevalece a não idiomatidade. Posteriormente e até o final da improvisação (quarta parte da improvisação), há o uso recorrente de técnicas estendidas em ambos os instrumentos.

De modo resumido, é possível afirmar que ao longo desta improvisação em sua totalidade, a estética *ma* pode ser percebida na frequência com que momentos de silêncio surgem, assim como em uma menor quantidade de informação. A estética

*sawari* também se manifesta, mas no emprego de técnicas estendidas. Do ponto de vista da organização do material frequencial, prevalece a atonalidade.

### Sétimo fragmento

No último fragmento composto desta peça, ocorrem construções que têm por base uma gramática atonal. Os três primeiros compassos deste trecho apresentam uma melodia na flauta, acompanhada por acordes no piano. Entre os compassos 4 e 6 deste fragmento, há a incidência de uma melodia que perpassa ambos a flauta e o piano, composta pelas notas G Eb D C# E C B, como se observa na imagem 34.

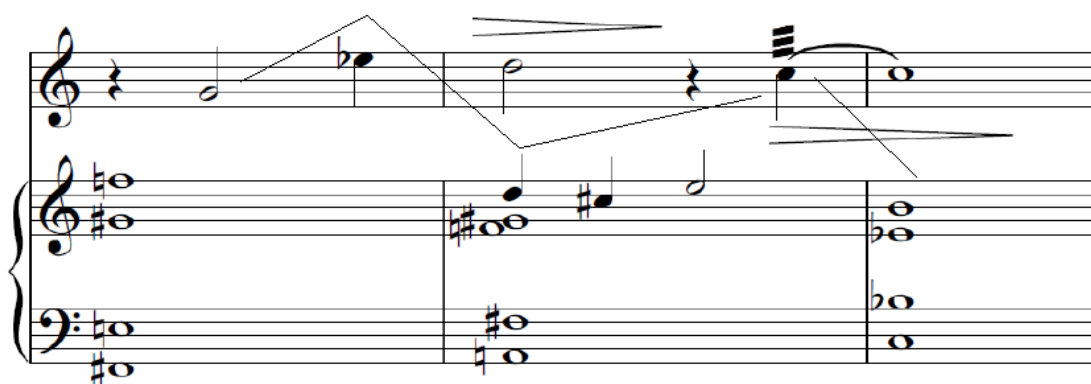


Imagem 34

Além disso, no primeiro compasso apontado na imagem 34 surge novamente a construção de um *cluster*, agora composto por todas as notas compreendidas entre Eb e G#, o que se dá a partir da sobreposição das notas acórdicas às alturas melódicas. O *frullato* ao final deste trecho traz outra referência à linguagem da *shakuhachi* na flauta transversal. São apresentadas pela flauta ao longo do sétimo fragmento todas as notas da escala cromática.

## SEGUNDO MOVIMENTO

Prevalece ao longo do segundo movimento de Hiatos uma abordagem experimental na qual a criação musical se deu de forma espontânea, em tempo real, havendo maior assimetria, irregularidade e imperfeição (estética *wabi sabi*) quanto ao discurso musical. Além disso, de forma mais ampla, esta improvisação teve por base um poema da morte (*jisei*) que proporcionou uma confluência de intenções subjetivas quanto à execução

desta Livre Improvisação, dando protagonismo às ideias de morte, vazio e não ser sob uma perspectiva budista.

Nesse sentido, Cook (1997, p. 354) afirma que quanto mais experimental for uma peça musical, mais difícil tende a ser analisá-la, pois o analista que se propõe a tal análise precisa buscar técnicas experimentais em sua abordagem analítica. Tais técnicas se desvelam na própria natureza do discurso musical de uma dada peça experimental, e caso não consigam explicar os eventos musicais, ao menos devem explicitá-los. O procedimento mais basilar a ser realizado neste sentido é a segmentação da obra musical, ou seja, a delimitação de determinados fragmentos estruturais. Tendo por base a improvisação registrada na gravação, sugere-se para essa Livre Improvisação a divisão em seis seções distintas.

### Seção A

A primeira seção desta improvisação é aquela compreendida entre os minutos 15:13 a 16:52 e sua representação gráfica pode ser observada na imagem 35 abaixo. A partir desta representação, observa-se a presença de poucos ataques de notas. Embora não haja um silêncio propriamente, há a sustentação de poucas notas, espaçadas, de modo que a dinâmica em geral permanece em um volume baixo.

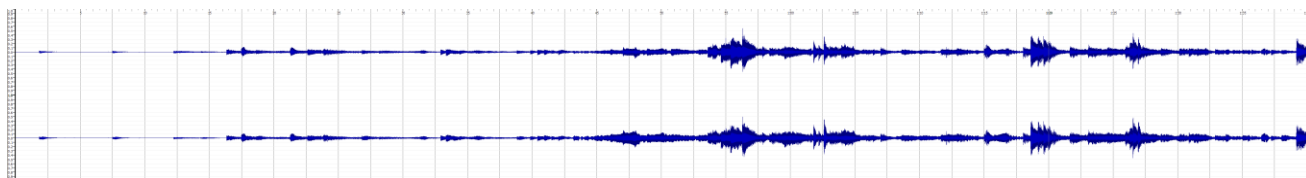


Imagem 35

Neste trecho, predomina uma concepção estética baseada na estética *ma*: há uma ênfase no uso de poucos elementos, na manifestação do silêncio e do vazio enquanto aspectos musicais, na imperfeição e assimetria nas construções rítmicas, harmônicas e melódicas – estética *wabi sabi*.

É possível supor que isto ocorreu devido ao próprio direcionamento buscado através do emprego do poema *jisei*, que fala de uma “música do não-ser/preenchendo o vazio”, ou seja, o próprio processo da morte é um não-ser que, em não sendo, paradoxalmente preenche o vazio da existência, onde o indivíduo se liberta. A partir de uma

interpretação subjetiva e abrangente, isto se expressou musicalmente no uso da estética *ma*.

Por outro lado, há ainda a atonalidade como gramática para a organização do material frequencial ao longo deste trecho da improvisação. Apesar disso, observa-se que em determinados momentos este fragmento gravita em direção a certos pontos de apoio, o que lhe confere centros gravitacionais sujeitos a uma ambiguidade, que é sugestiva a partir da escolha de notas que removem o caráter tonal destes pontos que se repetem.

No início desta improvisação, o piano constrói uma base harmônica sobre a nota Sol<sup>3</sup>, que se repete por certo período de tempo. Enquanto isso, a flauta executa uma técnica estendida abordada anteriormente no quarto fragmento do primeiro movimento e representada pela notação apontada na imagem 36, trazendo a este trecho também uma referência à estética *sawari*.

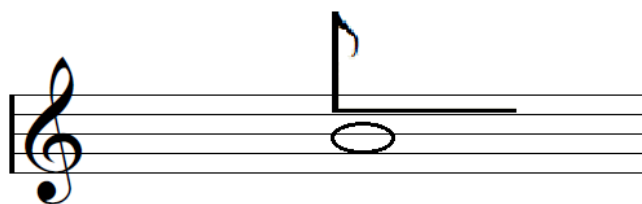


Imagem 36

Em um segundo momento, ainda neste trecho (16:19) o piano introduz outra entidade harmônica, indicada na imagem 37, que se repete até o final da seção, retomando a ideia anterior de uma improvisação que se desenrola a partir de um elemento recorrente. Este aspecto reforça o uso do minimalismo enquanto dimensão estética no início do segundo movimento. Neste momento, o piano protagoniza a construção melódica, ao passo em que a flauta mantém notas longas a fim de complementar o acorde indicado (caráter de acompanhamento).



Imagem 37

## Seção B

A seção *B* desta improvisação ocorre no período compreendido entre 16:53 a 18:03. Este trecho é o clímax de toda a peça. Aqui, prevalece a atonalidade, mas é possível observar determinados acordes tonais cifráveis. No início da seção (a partir de 16:53), o piano executa o acorde  $E_{sus4}$ , que se repete até 17:16. Este pequeno trecho proporciona uma transição entre as seções *A* e *B*, uma vez que torna a utilizar a ideia de um elemento repetitivo ao redor do qual se constrói a trama melódica. Mas a forma como esse acorde é introduzido, e assim permanece, aponta em direção a uma nova dinâmica na improvisação, apresentando também uma maior densidade no discurso musical que prepara para a construção do clímax.

A partir de então, o piano constrói uma base harmônica que se referencia a acordes tonais, bem como entidades harmônicas não cifráveis, ao mesmo tempo em que executa cromatismos em duas oitavas simultâneas; neste momento, a flauta se volta ao uso de notas musicais propriamente, e desenha uma melodia atonal. A dinâmica cresce, até alcançar seu ápice (17:38 a 17:53), e diminui, encaminhando-se para a seção *C*. A ênfase nos aspectos associados à dinâmica neste trecho da peça se torna mais evidente ao se ter em mente a representação gráfica, apresentada na imagem 38 abaixo. Em comparação à seção anterior, a seção *B* é caracterizada por grande densidade.

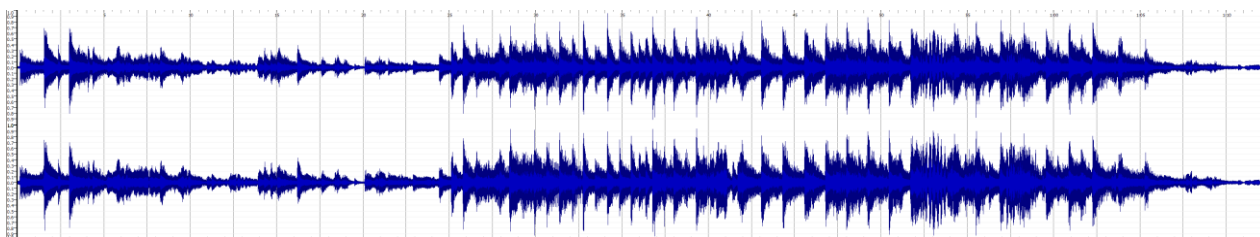


Imagem 38

## Seção C

A seção *C* desta improvisação diz respeito ao período entre 18:04 a 18:31 da gravação. Este momento introduz elementos idiomáticos não apresentados anteriormente ao longo da peça, e caracteriza-se por uma construção textural no piano na qual ambas as mãos delimitam uma estética associada ao uso de arpejos (imagem 39). Este aspecto é comum no repertório de piano erudito, como se observa em determinadas obras de Maurice Ravel e Claude Debussy.

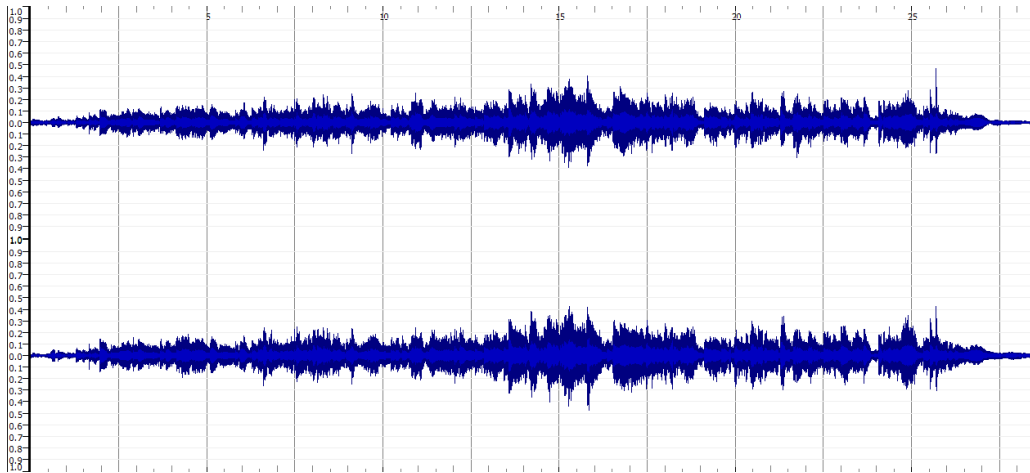


Imagem 39

Simultaneamente, a flauta retorna ao uso de notas longas a fim de manter um caráter de acompanhamento harmônico. Nesse sentido, este trecho da peça aponta novamente à coexistência de idiomas enquanto busca por *desterritorialização* na prática da Livre Improvisação musical, e também como manifestação de uma estética fragmentária característica da arte produzida na pós-modernidade.

#### Seção D

A quarta seção da improvisação registrada na gravação pode ser compreendida como o trecho entre os minutos 18:32 a 20:05. Na maior parte, este segmento da improvisação é regido por uma estética minimalista na qual retorna-se à noção de uma estrutura harmônica recorrente ao redor da qual se estabelecem outros elementos. Neste caso, trata-se do intervalo de quarta justa exposto na imagem 40. O piano desenha determinadas melodias nos registros mais graves que proporcionam diversos sentidos harmônicos, enquanto a flauta constrói um discurso melódico marcado pela utilização de notas longas. Também é mantida a repetição do intervalo harmônico delimitado.



Imagem 40

Em decorrência de um retorno ao idioma minimalista, é possível afirmar que ocorre neste fragmento mais uma incidência do estilo que introduz a improvisação deste movimento na gravação, marcado pelas estéticas *ma* e *wabi sabi*. Isto se torna mais claro ao se comparar as representações gráficas desta seção (imagem 41) e da seção A: em ambos os casos prevalecem os momentos de silêncio, uma dinâmica *piano* em geral, e o uso de poucos elementos.

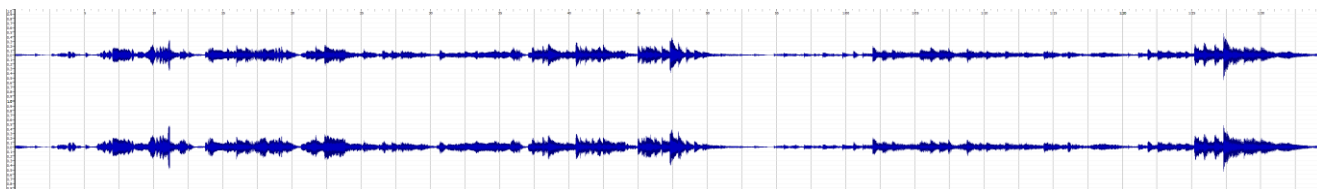


Imagem 41

### Seção E

Este segmento possui cerca de dois minutos (de 20:06 a 22:02) e apresenta uma quantidade diversa de elementos musicais e aspectos estéticos abordados anteriormente. Nesse sentido, trata-se de uma seção na qual predomina um pensamento composicional, uma vez que age recapitulando determinados materiais temáticos e recursos recorrentes ao longo da performance, direcionando a improvisação ao seu final.

Nos primeiros momentos, há o retorno de uma estética atonal schoenbergiana conforme surgiu na seção B. Entre 20:38 e 20:46 ocorre uma referência ao estilo arpejado manifesto anteriormente na seção C. Na sequência, surge um elemento que se repete ao passo em que se desenham outros aspectos melódicos, como se observou especialmente nas seções A e D. Neste trecho, repete-se a nota Fá#4, e predomina o minimalismo – a manifestação de poucos elementos musicais –, de modo que as notas musicais se apresentam de forma espaçada. A representação gráfica deste segmento pode ser observada na imagem 42.

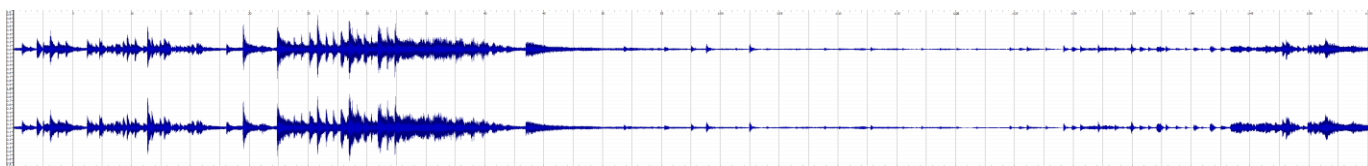


Imagem 42

## Seção F

Do ponto de vista composicional, o último segmento desta improvisação pode ser compreendido como uma *coda*, quando a peça é de fato encerrada. Esta seção compreende o trecho entre 22:03 a 23:15. Ressalta-se que ocorre um movimento cadencial inédito ao longo desta peça para a transição entre a seção anterior e esta: entre 22:01 e 22:04 surge um acorde dominante A7 que é resolvido no acorde Ab7M.

Ao longo deste trecho, predominam no piano movimentos de arpejos, aos quais a flauta responde com o mesmo tipo de conteúdo. Mais próximo do final, o piano repete um arpejo utilizando as notas do acorde de Ebm, enquanto sobrepõe outras construções harmônicas. Isso não aponta Ebm necessariamente como o centro tonal do segmento, mas sim enquanto uma entidade motívica recorrente; também é este o acorde que encerra a improvisação.

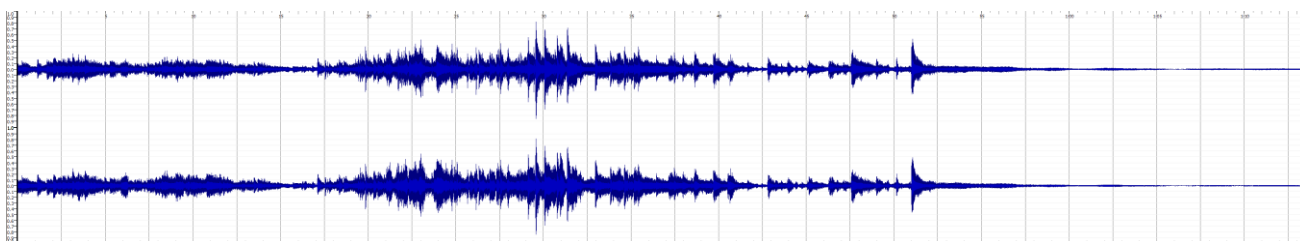


Imagem 43

Já do ponto de vista da dinâmica, este trecho inicia-se em um volume mais baixo, uma vez que esta foi a expressão predominante no segmento anterior, para então desenvolver-se, havendo um crescimento da dinâmica como um todo. Os movimentos de expressividade ao longo deste fragmento se tornam mais claros ao se ter em mente a representação gráfica (imagem 43). O ápice da dinâmica encontra-se no minuto 22:33. Poucos segundos antes do final, ocorre um sentido de *ritardando* que aponta o final da improvisação, encerrando-se com um acorde de Ebm.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve duas facetas bem delimitadas. Uma delas é a pesquisa propriamente teórica, bibliográfica e conceitual, na qual se abordou a descrição e subsequente problematização acerca da improvisação musical até o presente momento histórico, bem como do Zen Budismo e sua relação com as artes de vários tipos, dando-se enfoque à música. Neste sentido, acredito que o levantamento bibliográfico e as discussões foram detalhados e satisfatórios, não havendo pretensão de exaurir o tema.

O segundo aspecto que emergiu nesta pesquisa é o seu caráter prático. A criação Hiatos e sua performance, embora passíveis de discussão quanto à escolha dos elementos de estilo, colocaram em prática os elementos estéticos e conceituais suscitados anteriormente. Isto pode ser observado a partir da enumeração dos elementos estéticos manifestos em Hiatos, o que foi realizado nos últimos subcapítulos desta dissertação. Já do ponto de vista conceitual, a exemplo do que tange ao entendimento da dimensão temporal ou ainda do ideal *wabi sabi* como uma meta geral e não unicamente estética, há mais um sentido sutil que subjaz a própria prática da improvisação no contexto contemporâneo do que um aspecto passível de apontamentos quantitativos.

Quanto a este aspecto da manifestação prática de elementos conceituais, reitera-se que a Livre Improvisação trata-se de uma música feita em tempo real, onde se entende que há uma ampliação da consciência do tempo presente por parte do praticante. Além disso, as práticas de Livre Improvisação podem estar relacionadas aos ideais estéticos *wabi sabi*, *ma* e *sawari* em aspectos musicais como uso de métricas irregulares ou mesmo ausência de métrica (assimetria), o emprego de ruídos como nas técnicas estendidas, ou nas estéticas minimalistas e silenciosas (uso de poucos elementos), aspectos observados, por exemplo, nas obras do grupo AMM.

O modelo estético e conceitual aqui delineado para o desenvolvimento da criação musical Hiatos possui embasamento em alguns dos aspectos mais centrais do Zen Budismo, como suas concepções de estética, seu entendimento da manifestação artística, e também seu entendimento dos próprios modos de feitura de arte, o que pode ser aplicado tanto para o contexto tradicional quanto contemporâneo. Como consequência desta pesquisa, redigi o artigo *O Zen Budismo e as artes: os conceitos de wabi sabi, shunyata e não dualidade aplicados à criação artística* (BACELLAR, 2018), a fim de operacionalizar este modelo artístico também para outros artistas que

pretendam abordar um tipo de narrativa experimental e não hegemônica, inclusive aqueles que não estão associados à música.

Outro aspecto que deve ser ressaltado, no entendimento deste autor, diz respeito a como as improvisações em Hiatos podem não ser contempladas pela própria conceituação mais convencional de Livre Improvisação. Este gênero musical possui características bem delimitadas ao longo de seu desenvolvimento e parece haver certo senso de unidade na prática de músicos como Derek Bailey, Evan Parker e Fred Frith. (BORG, 2002) Tais características de estilo foram delimitadas ao longo do capítulo dois desta dissertação, mas predomina o senso de não idiomatismo nestas práticas. Embora este elemento ocorra em Hiatos, surge também a superimposição de idiomas nesta performance, ou seja, há a manifestação intencional de vários estilos sem a preocupação com uma consistência unitária da linguagem harmônica/melódica.

Este tipo de Livre Improvisação emerge também em outros artistas e grupos brasileiros, como se observa nas gravações da Lapso e do REC, grupos dos quais sou membro, e no Paradoxa Duo, o que talvez indique a recorrência de uma estética da improvisação no atual cenário brasileiro.<sup>91</sup> Sugiro, despretensiosamente, para este modelo musical o nome *improvisação eclética*. Para afirmar isso de forma enfática seria necessário desenvolver mais pesquisa neste sentido, mas avalio que esta tem se tornado uma característica recorrente na minha própria linguagem, que passou por mudanças significativas ao longo do processo de mestrado. Além da expressão *improvisação eclética*, um termo recorrente e possível de ser empregado neste contexto seria *música improvisada*.

Embora tal abordagem possa destoar com relação às performances mais convencionais de Livre Improvisação, este aspecto de um livre diálogo entre diferentes tradições sobrepostas também reforça a busca por *desterritorialização* na improvisação musical contemporânea, favorecendo manifestações musicais mais comunitárias, democráticas e abrangentes, como também ocorre na Livre Improvisação em sua acepção mais tradicional. (COSTA, 2016, p. 10) Isto situa esta abordagem da improvisação em uma estética fragmentária característica do período histórico conhecido como pós-

---

<sup>91</sup> Outros nomes que compõem o atual cenário brasileiro de improvisação são Kaiba, SCLrN, Ventura/Desnos. Citam-se ainda as performances de Kino Lopes, Malu Engel, Biophillick e Eber Filipe.

modernidade, permitindo a coexistência de identidades culturais distintas no próprio discurso artístico.

Uma possível contribuição desta pesquisa para os estudos em Livre Improvisação diz respeito à união desta à composição propriamente notacional. Este não é um recurso inédito na música experimental, e foi utilizado, por exemplo, em obras de Cornelius Cardew ou ainda na música intuitiva de Karlheinz Stockhausen.

Por outro lado, há ainda a produção artística e acadêmica de Butch Morris, que desenvolveu um sistema particular de regência baseado na improvisação, nomeado *Condução (Conduction)*. Este sistema não emprega um sistema notacional no sentido de um texto escrito propriamente, mas ao unir a regência à improvisação propõe um método particular para uma criação musical que se encontra no limiar entre improvisação e composição. Trata-se, neste caso, de uma improvisação dirigida. Segundo Stanley (2009, p. ii):

“A Condução é alcançada através da instrução de um grupo em um vocabulário predeterminado de gestos (executados com os braços e mãos, normalmente com uma batuta); ensaiando o grupo sob as exigências específicas deste vocabulário; e então executando uma obra (quase sempre diante de uma plateia ao vivo). Se esses gestos são prescritivos em natureza, muitos deles são abertos o suficiente para convidar uma gama de respostas e interpretações permitidas”.<sup>92</sup> (Tradução nossa)

Neste sentido, tendo-se em mente diversas possibilidades exploradas por tais sujeitos, a criação e performance de Hiatos podem não trazer algo de inédito a este debate, mas apresenta a manifestação de um dispositivo criativo não convencional, tendo por base conceitual a obra de Richard Barrett (2014), a qual aproxima-se do conceito de comprovisação. Com isso, reforça-se a possibilidade da conexão entre composição e improvisação no contexto da música contemporânea.

Além disso, observa-se que o debate internacional e as práticas da Livre Improvisação têm apresentado crescimento considerável. No Brasil, mais recentemente há as pesquisas de Rogério Costa e Manuel Falleiros, que têm apresentado desenvolvimento

---

<sup>92</sup> Conduction is accomplished by instructing an ensemble in a predetermined vocabulary of bodily gestures (performed with the arms and hands, usually with a baton)<sup>2</sup> ; rehearsing the ensemble under the specific requirements of that vocabulary; and then performing a work (almost always before a live audience). While prescriptive in nature, many of these gestures are open enough to invite a range of permissible responses or interpretations.

significativo à pesquisa brasileira sobre improvisação musical, além de suas contribuições a um nível de performance propriamente.

O cenário artístico brasiliense também apresenta contribuições significativas neste sentido. A gravadora brasiliense *Gris Records* se volta à divulgação da música brasileira improvisada e lançou, desde seu primeiro material no YouTube (2017) até o momento da escrita deste texto (2019), mais de 20 vídeos, incluindo diversos álbuns completos que abrangem desde a Livre Improvisação ao *free jazz*.

Enfatiza-se ainda a cena britânica de Livre Improvisação, cujos nomes centrais são Derek Bailey, Evan Parker e Eddie Prévost, que atuaram artisticamente em especial a partir dos anos 1970. Outros músicos importantes neste sentido são Keith Rowe, Fred Frith e John Tilbury. Há ainda a nova geração, representada principalmente por Sebastian Lexer. Destes citados, destacam-se as produções acadêmicas de Bailey (1993), Prévost (1995) e, mais recentemente, Lexer (2010), os quais foram abordados ao longo desta dissertação.

Alguns nomes de destaque que podem ser citados neste sentido, além dos que foram citados anteriormente, são: Anthony Braxton (Estados Unidos), Peter Brötzmann (Alemanha), Matana Roberts (Estados Unidos), Alexander von Schlippenbach e a Globe Unity Orchestra (Alemanha), Roscoe Mitchell (Estados Unidos), Okkyung Lee (Coréia do Sul), Sachiko M e Ryuichi Sakamoto (Japão), Ken Vandermark (Estados Unidos) e O'culto da Ajuda (Portugal).

Além dos aspectos relacionados à Livre Improvisação musical propriamente, o período de escrita desta dissertação me proporcionou um envolvimento cada vez maior com o Zen Budismo a nível religioso. No que tange ao Zen Budismo e à espiritualidade, bem como a vários outros aspectos, utilizei o processo de mestrado para me aproximar de formas mais profundas de determinados conhecimentos e práticas, com um aprofundamento que somente a leitura descompromissada não me traria. Neste sentido, acredito que a escrita desta dissertação foi um elemento transformador e modelador das minhas próprias práticas artísticas e espirituais a um nível pessoal.

Desse modo, esta pesquisa de mestrado envolveu, resumidamente, a escrita desta dissertação assim como o desenvolvimento e execução da própria performance registrada, e pretendeu o desenvolvimento de uma criação musical pautada na Livre

Improvisação. Intencionou-se com isso acrescentar ao amplo debate da Livre Improvisação e da música experimental, gêneros que têm se difundido consideravelmente nas últimas décadas, em vistas a uma divulgação cada vez maior do estilo.

Ambiciona-se com esta pesquisa também a potencial criação de novas parcerias para dar continuidade à proposta da Livre Improvisação, não somente no âmbito acadêmico como também propriamente artístico. Como afirma Bullock (2010, p. 143), a Livre Improvisação tem passado por um crescimento internacional considerável nas últimas décadas e acredito que este momento histórico é propício à criação de parcerias e de permutas musicais a fim de desenvolver propostas artísticas neste sentido. Com isso, encerra-se esta pesquisa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAWU, Kofi. *Analyzing music under the new musicological regime*. In: *The Journal of Musicology*, vol. 15, no. 3, p. 297-307. 1997.

APRO, Flávio. *Interpretação musical: um universo (ainda) em construção*. In: *Performance & interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora. 2006.

ATTALI, Jacques. *Noise: the political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1985.

BACELLAR, Rafael A. *O zen budismo e as artes: os conceitos de wabi sabi, shunyata e não dualidade aplicados à criação artística*. In: *Anais do 2º Congresso Intersaberes em Arte, Museus e Inclusão*, vol. 2. João Pessoa, Paraíba. UFPB, 2018.

BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. Ashbourne (England): Da Capo Press. 1993.

BAREAU, André. *O Buda: vida e ensinamentos*. Tradução de Maria Bragança. Lisboa: Editorial Presença. 1997.

BARRETT, Richard. *Notation as liberation*. *Tempo* 68 (268), p. 61-72. Cambridge: Cambridge University Press. 2014.

BENT, Ian D. e POPLE, Anthony. Texto completo do verbete Analysis do The New Grove Online, 2001.

BERLIN, Isaiah. *Two concepts of liberty*. Oxford: Clarendon Press. 1958.

BJÖRLING, David. *Chopin and the g minor ballade*. Dissertação de mestrado. Luleå, Suécia: Luleå Tekniska Universitet. 2002.

BORGO, David. *Negotiating freedom: values and practices in contemporary improvised music*. In: *Black Music Research Journal*, vol. 22, no. 2, p. 165-188. 2002.

BULLOCK, Michael T. *Self-idiomatic music: an introduction*. EUA: Leonardo Music Journal, MIT Press Journals. Vol. 43, No. 2, p. 141-144. 2010.

- BURKHART, Charles. *Schoenberg's farben: an analysis of op. 16, no. 3*. In: Perspectives of New Music. Vol. 12, p. 141-172. 1973.
- CAGE, John. *Silence*. Hanover. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.
- CAMPOS, Augusto de. *Mallarmé: o poeta em greve*. In: Mallarmé. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo. 1974.
- CANONNE, Clément. *Du concept d'improvisation à la pratique de l'improvisation libre*. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, vol. 47, no. 1, p. 17-43. 2016.
- CHARLES, Sébastien. *O individualismo paradoxal: introdução ao pensamento de Gilles Lipovetsky*. In: Os tempos hipermodernos. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla. 2004.
- COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. Oxford: Oxford University Press. 1997.
- \_\_\_\_\_. *A guide to musical analysis*. New York: Oxford University Press. 2009.
- COOPER, Tracy M. *The wabi sabi way: antidote for a dualistic culture?* California: California Institute of Integral Studies. Journal of Conscious Evolution. Volume 10. 2013
- CORRÊA, Antenor F. *Análise musical como princípio composicional*. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 2014.
- COSTA, Rogério L. M. *O ambiente da improvisação musical e o tempo*. Per Musi, Belo Horizonte, vol. 5/6, p. 5-13. 2002.
- \_\_\_\_\_. *Investigação sobre o ambiente da livre improvisação musical*. III Seminário Música, Ciência e Tecnologia. Capa, n. 3. 2008.
- \_\_\_\_\_. *A livre improvisação musical e a filosofia de Gilles Deleuze*. Per Musi, n. 26, p. 60-66. Belo Horizonte. 2012.
- \_\_\_\_\_. *A livre improvisação musical enquanto operação de individuação*. Artefilosofia, n. 15. Ouro Preto, MG. 2013.

\_\_\_\_\_. *Música errante: o jogo da improvisação livre*. 1. Ed. São Paulo: Editora Perspectiva. Fapesp, 2016.

COSTA, Rogério Luiz Moraes; IAZZETTA, Fernando; VILLAVICENZIO, Cesar. *Fundamentos técnicos e conceituais da livre improvisação*. In: Sonic Ideas, Ano 5, n.10, Janeiro-Junho, 2013, pp. 49-54

COSTA, Rogério L. M.; ALIEL, Luzilei; KELLER, Damián. *Comprovisação: Abordagens Desde a Heurística Estética em Ecomposição*. In: SBCM - XV Simpósio Brasileiro de Computação Musical, Campinas/SP, p. 169-180, 2015.

DEAN, Roger. *New structures in jazz and improvised music since 1960*. Buckingham, England: Open University Press. 1992.

DIAS, Daniele G. *São Jorge: espiritualidade e arte na amizade de Schoenberg e Kandinsky*. Tese de doutoramento. Campinas, SP: Unicamp, Instituto de Artes. 2006.

DONNINI, Roberto. *The visualization of music: symmetry and asymmetry*. In: Comp. & Maths. With Appls. Vol. 12B. Nos. I/2, pp. 435-463. 1986

FALLEIROS, Manuel Silveira. *Anatomia de um improvisador: o estilo de Nailor Azevedo*. Dissertação de mestrado. Campinas, SP: Unicamp, Instituto de Artes. 2006.

\_\_\_\_\_. *A Livre Improvisação como Ferramenta para uma Educação da Criatividade*. III Semana de Educação Musical do Instituto de Artes da UNESP, p. 47-48. São Paulo. 2011.

\_\_\_\_\_. *Palavras sem discurso: estratégias criativas na livre improvisação*. Tese de doutoramento. São Paulo, SP: USP, Instituto de Artes. 2012.

\_\_\_\_\_. *A Livre Improvisação no contexto pós-moderno: indícios de uma "Hiperimprovisação"*. XXIII CONGRESSO DA ANPPOM. Natal, Rio Grande do Norte. 2013.

\_\_\_\_\_. *Endoconceitos como promotores de rede de associação cognitiva no processo criativo para a Livre Improvisação Musical*. PERCEPTA-Revista de Cognição Musical. 2015.



\_\_\_\_\_. *5 sons: desenvolvimento de estratégia para livre improvisação a partir do conceito de jogo*. XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. 2017.

GIL, Antonio C. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4ed. 11. Reimpressão. São Paulo: Atlas, 2008.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução de Clóvis Marques. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar. 2011.

HAARHUES, Charles D. *An original composition, Symphony No. 1, and the realization of Western and Japanese influences in Takemitsu's November Steps*. Tese de doutoramento. Louisiana, EUA: Louisian State University. 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12ª edição, 1ª reimpressão. Rio de Janeiro: Lamparina. 2015.

HAN, Byung-Chul. *Filosofia del budismo Zen*. Tradução para o Espanhol de Raúl Gabás. Barcelona, Espanha: Herder Editorial S.L. 2015.

HANNAN, M. *Interrogating Comprovisation as Practice-led Research*. In: *Speculation and Innovation: applying practice led research in the creative industries*. Brisbane: Queensland. University of Technology. 2006.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo, SP: Edições Loyola Jesuítas. 25ª edição. 2014.

HASSAN, Ihab. *The culture of postmodernism*. In: *Theory, Culture and Society*. Vol. 2, p. 119-131. 1985.

HAYNES, Deborah J.; IRVINE, Katie; BRIDGES, Mindy. *The Blue Pearl: the efficacy of teaching mindfulness practices to college students*. *Buddhist-Christian Studies, Hawai'i* (EUA): University of Hawai'i Press; *Hawai'i* (EUA): University of Hawai'i Press, vol. 33, p. 63-82, periódico anual, 2013.

HERRIGEL, Eugen. *O caminho Zen*. São Paulo, SP: Editora Pensamento LTDA. 1993.

- HESTER, Karlton E. *The melodic and polyrhythmic development of John Coltrane's spontaneous composition in a racist society*. Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen. 1997.
- HICKS, Michael. *Text, music and meaning in the third movement of Luciano Berio's Sinfonia*. *Perspectives of New Music*, vol. 20, no. 1/2, p. 199-224. 1982.
- HISAMATSU, Shin'ichi. *Zen and the fine arts*. New York: Kodansha International Ltd. 2a ed. Tradução de Gishin Tokiwa. 1974.
- HOFFMANN, Yoel. *Japanese death poems: written by zen monks and haiku poets on the verge of death*. China: Charles E. Tuttle Publishing Co., Inc. 1986.
- IZUTSU, Toshihiko. *Hacia una filosofía del Budismo Zen*. Tradução para o Espanhol de Raquel Bouso García. Madrid: Editora Trotta. 2009.
- JONES, LeRoi. *Blues people: Negro music in white America*. New York: William Morrow. 1963.
- JOST, Ekkehard. *Free jazz*. New York: Da Capo. 1994.
- JUNIPER, Andrew. *Wabi sabi: The Japanese art of impermanence*. 1a. ed. China: Charles E. Tuttle Publishing Co., Inc. 2003.
- KING, Winston K. *Time transcendence: Acceptance in Zen Buddhism*. *Journal of the American Academy of Religion*, Vol. 36, No. 3, p. 217-228. 1968.
- KOFSKY, Frank. *Black nationalism and the revolution in music*. New York: Pathfinder. 1970.
- LACERDA, Mariana D. G. *Arte contemporânea wabi sabi*. *Revista Belas Artes*, Ano 4, n.8. 2012.
- LACHENMANN, Helmut. 1980. temA. Partitura. Alemanha: Breitkopf & Härtel.
- LEE, Sun-Ock. *The evolvement of "Yimoko III": Zen Dance choreography*. Tese de doutoramento. New York: New York University. 1984.

LEPENDORF, Jeffrey. *Contemporary notation for the shakuhachi: a primer for composers*. In: *Perspectives of New Music*, Vol. 27, No. 2 (Summer, 1989), pp. 232-251

LEXER, Sebastian. *Piano+*: an approach towards a performance system used within free improvisation. *Leonardo Music Journal*, vol. 20, Improvisation, p. 41-46. MIT Press. 2010.

LEWIS, George E. *Improvised music after 1950: afrological and eurological perspectives*. *Black Music Research Journal* 16, no. 1: 91-122. 1996.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. Tradução de Mário Vilela. São Paulo, SP: Editora Barcarolla. 2004.

MACHADO, André C. *A improvisação livre como metodologia de iniciação ao instrumento: uma proposta de iniciação (coletiva) aos instrumentos de cordas dedilhadas*. Tese de doutoramento. São Paulo, SP: USP, Instituto de Artes. 2014.

MARCONI, Marina A; LAKATOS, Eva M. *Fundamentos de metodologia científica*. 7ª ed. São Paulo: Atlas. 2010.

MAUS, Fred E. *The disciplined subject of musical analysis*. In: *Beyond structural listening? : postmodern modes of hearing*. Editado por Andrew Dell'Antonio. Los Angeles, California: University of California Press. 2004.

MATSUNOBU, Koji. *Japanese spirituality and music practice: art as self-cultivation*. University of Illinois (EUA). *International Handbook of Research in Arts Education*, p. 1425–1438. 2007.

MENEZES, José M. A. *Creative processes in free improvisation*. Dissertação de mestrado em Psicologia da Improvisação. Sheffield, EUA: Universidade de Sheffield, 2010.

MIKLOS, Claudio. *A arte zen e o caminho do vazio: uma investigação sobre o conceito zen-budista de não-eu na criação de arte*. Dissertação de mestrado. Niterói, Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense. 2010.

MONSON, Ingrid. *Doubleness and jazz improvisation: irony, parody and ethnomusicology*. Critical Inquiry, vol. 20 no. 2 (1994): 283-313.

MONZO, Diogo. *Improvisação musical e um improvisador: a música sem fronteiras de Luiz Eça*. Dissertação de mestrado. Brasília, Distrito Federal: Universidade de Brasília. 2016.

NASCIMENTO, João Paulo C. *Abordagens do pós-moderno em música: a incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo* [online]. Editora UNESP. São Paulo: Cultura Acadêmica. 2011.

NACHMANOVITCH, Stephen. *Free play: improvisation in life and art*. United States of America: Penguin Putnam Inc. 1990.

NUNN, Tom. *Wisdom of the impulse: on the nature of musical free improvisation*. International Improvised Music Archive (IIMA). 1998. Disponível em <<http://intuitivemusic.dk/iima/>>. Acesso em Dezembro de 2017.

OKANO, Michiko. *Ma: a estética do “entre”*. São Paulo: Revista USP, n. 100, p. 150-164. 2014

OKAKURA, Kakuzo. *O livro do chá*. Tradução: Leiko Gotoda. Prefácio e posfácio: Hounsai Genshitsu Sen. 4ª edição. São Paulo: Estação Liberdade. 2017.

PEREIRA, F. S. *A significação em Portais e a Abside, de Celso Loureiro Chaves*. Per Musi, Belo Horizonte, n.26, 2012, p.67-76

PETERS, Gary. *The philosophy of improvisation*. University of Chicago. Estados Unidos da América: Chicago Press Ltd. 2009.

PIGANATARI, Décio. *Tridução*. In: Mallarmé. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo. 1974.

PRÉVOST, Edwin. *No sound is innocent*. Wiltshire, England: Antony Row. 1995.

PRODANOV, Cleber C.; FREITAS, Ernani C. *Metodologia do trabalho científico* [recurso eletrônico]. Métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho. 2. ed. – Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

PRUSINSKI, Lauren. *Wabi-sabi, mono no aware, and ma: tracing traditional japanese aesthetics through japanese history*. *Studies on Asia*. Illinois (EUA): Eastern Illinois University; Valparaiso, Indiana (EUA): Symposium on Undergraduate Research and Creative Expression, vol. 2, no. 1, p. 25-49, Mar. 2012.

RAHULA, Walpola. *What the Buddha taught*. Tradução: Nuno Aragão. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa, Ltda. 2005.

RINK, John. *Análise e (ou?) performance*. *Cognition & Musical Arts* 2, p. 25-43. 2007.

SALZER, Feliz. *Structural hearing: tonal coherence in music*. New York: Dover Publications, 1962.

SANTOS, Jorge Luiz de L. *Forma momento e descontinuidade temporal em Chronochromie de Olivier Messiaen*. XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Campinas – 2017.

SARATH, Ed. *A new look at improvisation*. *Journal of Music Theory*, Vol. 40, no. 1. Yale University Department of Music. 1996.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos objetos musicais: ensaio interdisciplinar*; traduzido por Ivo Martinazzo. Título original: *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 1993.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução de Eduardo Seincman. 3. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2015.

SHIZUTERU, Ueda. *Nothingness in Meister Eckhart and zen buddhism with particular reference to the borderlands of philosophy and theology*. In: *Transzendenz und Immanenz: Philosophie und Theologie in der veränderten Welt*. Tradução para o Inglês: James W. Heisig. Ed. D. Papenfuss and J. Söring; Berlin, 1977.

SLOBODA, J. A. *A mente musical: psicologia cognitiva da música*. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: Eduel. 2008.

STANLEY, Thomas. *Butch Morris and the art of Conduction*. Tese de doutoramento. University of Maryland. Maryland, College Park: EUA. 2009.

SUZUKI, Daisetsu Teitaro. *Essays in Zen Buddhism*. Grove Press. New York. 1949.

\_\_\_\_\_. *An introduction to Zen Buddhism*. Grove Press. New York. 1964.

SUZUKI, Shunryu. *Mente Zen, Mente de principiante*. Tradução de Odete Lara. São Paulo: Palas Athena. 1970.

THERA, Piyadassi. *The fact of impermanence*. In: The Three Basic Facts of Existence, I. Impermanence. 2006. Disponível em <<https://www.accesstoinight.org/lib/authors/various/wheel186.html>>. Acesso em Setembro de 2018.

TREITLER, Leo. *History and the ontology of the musical work*. In: The Journal of aesthetics and Art Criticism, vol. 51, no. 3. Philosophy and the Histories of the Arts, p. 483-497. 1993.

TREITLER, Leo. *Postmodern signs in musical studies*. In: The Journal of Musicology, Vol. 13, No. 1. 1995.

TREITLER, Leo. *The historiography of music: issues past and present*. In: Rethinking Music. Nicholas Cook and Mark Everist, eds. Oxford: Oxford University Press, p.356-377. 1999.

TUKITANI, T.; SEYAMA, T.; SIMURA, S. *The shakuhachi: the instrument and its music, change and diversification*. Traduzido por Riley Kelly Lee. In: Contemporary Music Review. Vol. 8, parte 2, p. 103-129. 1994.

VIGLIELMO, V. H. *On Donald Keene's "japanese aesthetics"*. In: Philosophy East and West, Vol. 19, No. 3, Symposium on Aesthetics East and West (Jul., 1969), pp. 317-322

WESTENDORF, Lynette. *Analyzing free jazz*. Tese de doutoramento. Washington, EUA: University of Washington. 1994.

WEN-CHUNG, Chou. *Asian concepts and twentieth-century western composers*. In: The Musical Quarterly, vol. 57, no. 2, p. 211-229. 1971.

WILMER, Valerie. *As serious as your life: the story of the new jazz*. London: Allison and Busby. 1977.

YU, Jin-Wen. *The energy flow of the human being and the universe: Tai Ji philosophy as an artistic and philosophical foundation for the development of Chinese contemporary dance*. Tese de doutoramento. Philadelphia: Temple University. 1994.

ZENICOLA, Felipe de C. *Improvisação livre: aspectos estruturais e pedagógicos*. Monografia. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Instituto Villa-Lobos 2007.