

O Jardim de Takemitsu: A cinestesia como ferramenta na composição musical para violão

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Composição e Sonologia

Ricardo Capra Pauletti
Universidade do Estado de Santa Catarina
ricardopauletti@yahoo.com.br

Resumo. *O Jardim de Takemitsu* é uma composição inédita que integra uma pesquisa de doutorado em andamento cuja investigação trata de como o uso de um instrumento musical pode interferir na obra a partir da cinestesia. O objetivo deste artigo é mostrar de que maneira a cinestesia foi utilizada como ferramenta composicional na peça *O Jardim de Takemitsu*. Inicialmente é apresentado o principal referencial teórico (BAILY, 1985), que aborda a relação da cinestesia com a criação de padrões sonoros. Em seguida são apresentados alguns aspectos importantes do fazer criativo (SALLES, 1998) para mostrar como a cinestesia opera no processo de uma composição musical para violão. Ao final é apresentado como esses conceitos foram utilizados no processo de criação da peça.

Palavras-chave. Violão, Composição Musical, Processos Criativos, Cinestesia.

Takemitsu's Garden: Kinesthesia as a Tool in Musical Composition for Guitar

Abstract. *Takemitsu's Garden* is an original composition that is part of a doctoral research in progress whose investigation addresses how the use of a musical instrument can interfere with the work based on kinesthesia. The purpose of this article is to show how kinesthesia was used as a compositional tool in the composition *Takemitsu's Garden*. Initially, the main theoretical framework (BAILY, 1985) is presented, which addresses the relationship between kinesthetics and the creation of sound patterns. Next, some important aspects of creative work (SALLES, 1998) are presented in order to show how kinesthesia operates in the process of composing musical for guitar. At the end, it is presented how these concepts were used in the process of creating the piece.

Keywords. Guitar, Musical Composition, Creative Processes, Kinesthesia.

Introdução

A palavra *cinestesia* tem origem grega e sua etimologia nos remete aos termos gregos *kinésis* (movimento) e *áisthesis* (sensação), sendo entendido como a sensação ou percepção do movimento. No *Dicionário Michaelis de Português* cinestesia é a “percepção dos movimentos musculares, peso e posição dos membros, por meio de estímulos próprios.” (MICHAELIS, 2016, p. 189).

Sendo assim, a cinestesia opera na sensação sobre o movimento corporal necessário para gerar som em um instrumento musical. Sob essa perspectiva, em uma observação sobre minhas próprias obras, constatei que quanto mais eu utilizava o violão ao longo do processo de criação, mais características conectadas ao instrumento eram incorporadas à obra, independente dela estar sendo criada para o violão ou não. As decisões e soluções que ocorriam ao longo do processo eram nitidamente diferentes quando o instrumento era utilizado, como se a interação com o violão, de alguma forma, condicionasse determinadas características da música que eu estava compondo.

Assim surgiu a questão principal que motivou a pesquisa: Como a utilização de um instrumento musical durante o processo de gênese de uma composição pode interferir na obra? O principal referencial teórico usado é o artigo *Estrutura da Música e Movimento Humano* de John Baily (1985), que faz importantes reflexões sobre como a cinestesia pode operar na construção de estruturas musicais.

O objetivo principal deste artigo é mostrar como o uso consciente da cinestesia foi explorado como ferramenta no processo de criação da peça *O Jardim de Takemitsu*. Inicialmente será apresentado o conceito de cinestesia aplicado ao ato de tocar um instrumento musical, em seguida será mostrado de que forma esse conceito pode ser usado de maneira consciente em uma composição e ao final será apresentado como o conceito foi aplicado na peça *O Jardim de Takemitsu*.

Movimento humano e padrão sonoro

Para um instrumento musical emitir som é necessário o acionamento de algum dispositivo através da ação humana. Cada instrumento, com suas particularidades morfológicas, necessitará de ações específicas para gerar o fenômeno acústico (som) e este carregará as particularidades das propriedades sonoras que o instrumento proporciona a partir da técnica empregada.

Segundo o etnomusicólogo John Baily (n. 1943) o movimento humano representa o processo através do qual os padrões musicais são produzidos, onde a música é o produto sonoro da ação (BAILY, 1985, p. 237). Sendo assim, é possível associar as estruturas musicais com os padrões de movimentos utilizados para produzi-las. Sob essa perspectiva, o instrumento deixa de ser exclusivamente um realizador de ideias musicais e pode se tornar também um agente (BATES, 2012), pois ele molda o movimento humano à sua realidade

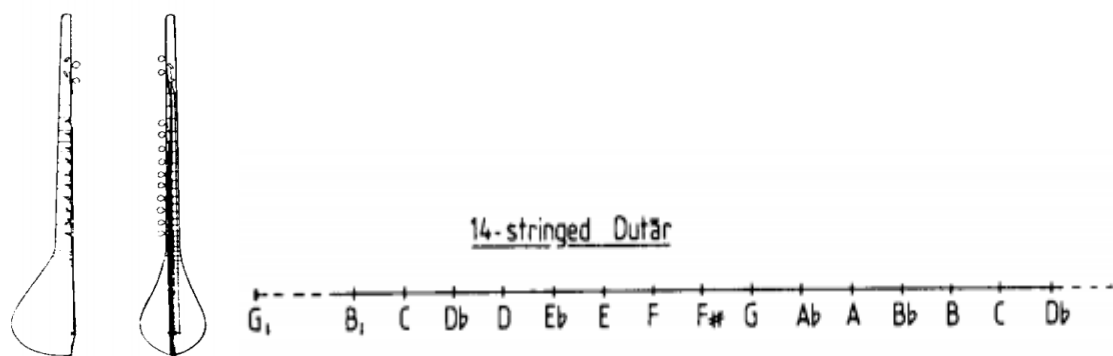
morfológica, interferindo assim no fenômeno acústico e conseqüentemente na estrutura da música que está sendo criada. Segundo Baily “... a atividade do fazer musical envolve padrões de movimentos relacionados à superfície ativa de um instrumento musical.” (BAILY, 1985, p. 237).

Em uma etnografia no Afeganistão nos anos 1970, Baily aprendeu a tocar dois instrumentos tradicionais persas, o *dutâr* e o *rubâb* (tipos diferentes de alaúde). O estudo comparativo entre *dutâr* e *rubâb* o levou a um estudo mais aprofundado sobre a cinestesia de tocar em relação à morfologia do instrumento, onde são feitas análises a partir da interação de três fatores: “a morfologia do instrumento, os padrões de movimento utilizados para tocá-lo e as características estruturais da música produzida.” (BAILY, 1985, p. 243).

Segundo o etnomusicólogo Eliot Bates (2012), “Para Baily, a relação entre cinestesia e morfologia influencia diretamente a natureza do gênero musical.” (BATES, 2012, p. 369). Baily sugere que, de certa forma, o formato do instrumento “coage” a performance musical, onde o fenômeno acústico que irá estruturar a música é produzido por padrões de movimento humano que interagem com o layout espacial do instrumento (BAILY, 1985, p. 256).

Baily percebeu que embora o *dutâr* e o *rubâb* estivessem inseridos na mesma cultura e tocassem o mesmo tipo de música, as músicas criadas em cada instrumento tinham padrões sonoros muito distintos. Baily descreve que a superfície ativa dos dois instrumentos são muito distintas, onde no *dutâr* de 14 cordas, que tem um braço longo com 15 casas, apenas uma das cordas é utilizada para a construção melódica e a melodia é construída a partir do deslocamento horizontal da mão esquerda, o que Baily denomina “Matriz Linear” (BAILY, 1985, p. 244 e 245).

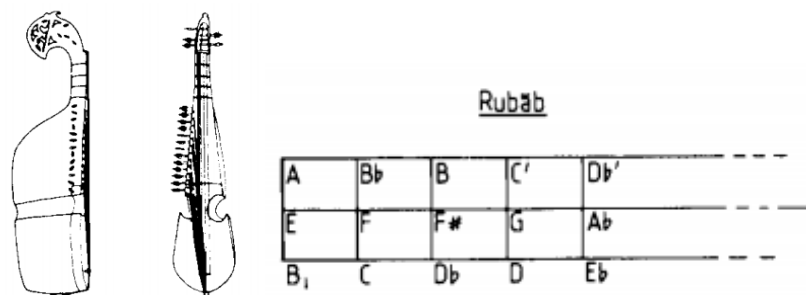
Figura 1 – *Dutâr* de 14 cordas e sua matriz linear.



Fonte: BAILY (1985, p. 244 e 245).

Já no *rubâb*, as cordas utilizadas para a construção melódica são 3, porém o instrumento tem um braço mais curto com apenas 4 casas e as melodias são construídas a partir do deslocamento vertical da mão esquerda alternando as cordas, denominado por Baily de “Matriz em Camadas” (BAILY, 1985, p. 244 e 245).

Figura 2 – *Rubâb* e sua matriz em camadas.



Fonte: BAILY (1985, p. 244 e 245).

Ao longo do contato com os dois instrumentos, Baily percebeu que as estruturas musicais criadas no *rubâb* eram diferentes das criadas no *dutâr* e quando transportadas de um instrumento ao outro, geravam um série de dificuldades. A matriz em camadas do *rubâb* favorecia um padrão escalar da melodia e quando esse padrão era levado ao *dutâr*, sua matriz linear encontrava dificuldades de execução, pois exigia um traslado do movimento da mão esquerda para subir ou descer a escala, algo que não acontecia no *rubâb*, onde, para esse tipo de desenho melódico bastava mudar de corda, mantendo a posição da mão esquerda no mesmo lugar do braço.

Esse estudo de Baily mostra o quanto a morfologia de um instrumento pode interferir na criação das estruturas musicais através dos padrões de movimento humano usados para gerar o fenômeno acústico no instrumento. A técnica aplicada para tocar o instrumento irá gerar uma série de padrões de movimento que se convertem em padrões sonoros e acabam colaborando para formatar a expressão musical onde o instrumento está inserido.

Vale ressaltar que esses estudos foram realizados em uma cultura não ocidental, de tradição oral, onde a criação musical está diretamente ligada ao ato de tocar um instrumento. Mas o próprio Baily esclarece que a importância do movimento humano na criação de padrões

sonoros pode ser pensado em outras culturas, inclusive na música de concerto ocidental e cita algumas reflexões de John Blacking sobre essa questão.

Um pianista que toca os Estudos de Chopin ou muitas peças de Liszt não pode deixar de estar consciente do puro prazer físico de numerosas passagens, e perceber como a música cresce a partir do movimento físico... Encontramos numerosos exemplos de música clássica ocidental, onde a forma musical é muito influenciada pelas propriedades do instrumento para o qual foi escrita. (BLACKING, 1955 apud BAILY, 1985, p. 239)

Blacking apresenta outro exemplo de estruturas musicais moldadas pela interação entre corpo humano e instrumento:

Quando analisamos a música de Hector Berlioz, é útil saber que ele muitas vezes elaborou procedimentos harmônicos no violão e que a estrutura do instrumento influenciou muitas de suas sequências de acordes. (BLACKING, 1955 apud BAILY, 1985, p. 239)

Transportar o pensamento de Baily para outras culturas não é algo linear e direto. A maneira com que a música está permeada em cada contexto sociocultural é única, cada qual com suas nuances, suas redes de relações, seus valores, suas crenças e seus campos de circulação. Por outro lado, acredito ser possível adaptar a ideia central de Baily à realidade do violão em determinados contextos da música ocidental, pois apesar das inúmeras diferenças, também é possível encontrar semelhanças, como a tradição oral do violão na música popular, ou até mesmo algumas características morfológicas (instrumentos de cordas pulsadas com braço, escala e trastes).

Porém, a similaridade que acredito ser a mais importante é a relação dos compositores com o instrumento. Na tradição do violão na música de concerto é possível encontrar muitos violonistas que também foram compositores e costumavam tocar suas obras, como Fernando Sor (1778-1839), Francisco Tárrega (1852-1909), Agustín Barrios (1885-1944), Abel Carlevaro (1916-2001), Roland Dyens (1955-2016) e muitos outros.

O fato de muitos compositores serem violonistas aproxima de uma maneira muito efetiva as questões levantadas por Baily sobre a cinestesia na criação musical. Mesmo que o ambiente sociocultural onde o *dutâr* e o *rubâb* estão inseridos seja muito diferente do ambiente do violão na música ocidental de concerto, a utilização do instrumento no processo de composição coloca a questão do movimento corporal como algo que pode se tornar muito

relevante na criação de padrões sonoros em obras para violão, onde, a ação do corpo em movimento sobre a superfície ativa do instrumento acaba integrando o processo criativo.

É importante frisar que ao admitir que o uso do instrumento pode interferir na composição musical, não quer dizer que a composição fique restrita a isso, ou que ela não possa existir sem a utilização do instrumento. O uso do instrumento e da cinestesia está integrado a uma série de outros parâmetros que se somam no processo criativo, sendo particular e único em cada obra.

A cinestesia como ferramenta na composição para violão

Em busca de uma melhor compreensão sobre como a cinestesia atua na complexa rede que envolve a construção de uma composição musical, inicialmente serão apresentadas algumas reflexões sobre o processo criativo trazidas do livro *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística* de Cecília Salles (1998), onde a autora faz uma profunda reflexão sobre os processos criativos nas artes e mapeia questões estruturantes do fazer criativo com toda sua complexidade.

Segundo Salles (1998), os processos criativos nas artes envolvem uma grande rede interdisciplinar que insere o agente criador em múltiplas conexões espaço-temporais em busca de algo que muitas vezes nem mesmo ele sabe exatamente o que é. O processo de criação de uma obra de arte costuma ser um processo dinâmico que vai construindo a obra em meio a transformações, seguindo um fluxo próprio e envolto em uma soma de fatores, como a poética, a estética e a ética do agente criador, sua inserção no ambiente sócio-cultural e seu domínio sobre as técnicas e materiais que serão utilizados na construção da obra, além de uma boa dose de acaso.

Sob essa perspectiva, o agente criador não recebe uma obra de arte pronta em sua mente, a obra é construída em um processo.

Não se pode limitar o conceito de processo...de uma obra específica, a um grande *insight* inicial. Se assim fosse visto, o processo de criação seria um percurso quase mecânico de concretização de uma grande idéia que surge no começo do processo. (SALLES, 1998, p. 36)

Esse processo acontece no fluxo temporal e une diversos elementos – como vivências, memórias, técnicas, materiais, e muitas outras coisas – em prol de uma vontade, de um desejo. O desejo de criar uma obra de arte. Esse desejo que habita o ser humano se

manifesta como uma espécie de força criativa, um tipo de energia que vai direcionar o processo na ambição de dar materialidade a algo que não existia.

Dentro dessa complexa rede de interações e conexões que opera durante o processo criativo, a exploração da cinestesia como uma ferramenta na composição musical para violão está integrada a uma série de outros fatores inseridos na construção de cada obra, existindo um grande espectro de possibilidades que podem variar de compositor a compositor, de obra a obra, ou até mesmo em cada parte de uma mesma obra.

O filósofo italiano Luigi Pareyson (1918 – 1991), que escreveu diversos livros sobre questões relacionadas à estética e aos processos criativos em geral, diz em seu livro *Os Problemas da Estética* que “... em arte não há outra lei senão a regra individual da obra: a arte é caracterizada precisamente pela falta de uma lei universal que seja sua norma...” (PAREYSON, 2001, p. 184).

Sob essa perspectiva, o grau de interferência que a cinestesia pode causar na obra é muito particular, variado e amplo. O instrumento pode ser usado de diferentes formas, como, para testar ideias musicais, para testar questões mecânicas de tocabilidade ou para buscar material para a obra. Além disso, a quantidade de material sonoro que será aproveitado varia muito a cada obra.

Explorar o instrumento através da cinestesia acaba sendo algo inerente à prática de violonista-compositor, pois alguém que é compositor e ao mesmo tempo estudou o instrumento – o que envolve passar por um treinamento técnico (com todas as repetições que lhe são inerentes) e entrar em contato com o repertório do instrumento – acaba incorporando determinados padrões de movimentos que podem ser usados nas suas criações. Dessa forma, mesmo que inconscientemente, usar o instrumento durante a composição inevitavelmente irá interferir no processo. Essa é a questão central do artigo de Baily (1985), onde a interação com o corpo físico do instrumento coage a música produzida nele.

Porém, para além da interferência inerente ao uso do instrumento no processo, após a leitura do texto de Baily (1985), passei a explorar essa interação entre o corpo humano e o instrumento musical como uma espécie de ferramenta composicional. Essa ferramenta irá atuar integrada aos sistemas estruturantes da obra – como as características estéticas almeçadas, estruturação de alturas, estruturas harmônicas, padrões rítmicos, gêneros musicais, formas musicais e outros – e irá se unir às demais técnicas e materiais utilizadas no processo.

O material produzido poderá ou não ser incorporado à obra. Para compreender melhor essa dinâmica, serão apresentados os três principais conceitos-chave utilizados no processo:

1. Experimentação/Percepção: Esse conceito é apresentado por Salles e fala sobre um tipo especial de percepção denominada “percepção artística”, que é a percepção do agente criador ao longo do processo criativo, onde ele além de criador é também o receptor da obra. Dessa forma, ao realizar uma experimentação, a percepção artística atua como uma espécie de filtro que irá selecionar os materiais resultantes que potencialmente irão integrar a obra (SALLES, 1998, p. 90).
2. Estrutura prévia: É como chamo a estrutura musical gerada por um padrão de movimento específico em interação com a superfície ativa do instrumento. São os recursos técnicos e idiomáticos do violão, como campanelas, harmônicos, efeitos percussivos, paralelismos e/ou qualquer outro som passível de ser gerado no instrumento através do movimento humano.
3. Mapa Mental: É como chamo o mapeamento da superfície ativa do instrumento para auxiliar a exploração de uma estrutura prévia e/ou de um sistema estruturante. São os pontos táteis, ou notas alvo, em uma visualização espacial, que auxiliam a formatar o movimento corporal que será utilizado para explorar as sonoridades do instrumento dentro dos parâmetros que organizam a obra. Os mapas combinam a visualização espacial (ótica) do instrumento com a identificação (imaginativa) dos locais onde o som será gerado através do movimento humano.

A descrição que segue sobre a exploração da cinestesia como ferramenta composicional é baseada no meu próprio processo criativo em composições para violão. A questão central é a experimentação em conjunto com a percepção artística na busca por material para a obra, explorando os recursos do instrumento através de uma ou mais “estrutura prévia”. As estruturas prévias são combinadas aos sistemas estruturantes da obra, como tonalidades, modos, estruturas seriais, estruturas harmônicas, padrões rítmicos e gêneros musicais, por exemplo. Para auxiliar no processo são utilizados os mapas mentais que identificam na superfície ativa do instrumento as alturas de um sistema estruturante e/ou de uma estrutura prévia.

Dessa forma, a ação de tocar o instrumento não ocorre apenas para realizar uma ideia que nasce na imaginação do compositor, a proposta é que o movimento humano junto ao instrumento pode preceder a expectativa do som que será gerado, ou seja, a interação corpo-instrumento pode guiar o processo se antecipando ao som, ao invés de servir apenas para executar um som que nasceu na imaginação. Uma vez realizado o movimento que aciona o dispositivo sonoro, a percepção artística entra em ação para avaliar se a estrutura sonora resultante tem potencial para ser incorporada à obra. Sob essa perspectiva o processo composicional não é estritamente sonoro e passa a ser também corporal.

A seguir será apresentado como esses conceitos foram aplicados na peça *O Jardim de Takemitsu*.

O Jardim de Takemitsu

O Jardim de Takemitsu é uma peça inédita de 2021 escrita para violão de sete cordas solo inspirada no compositor japonês Toru Takemitsu (1930 – 1996). Quando conheci a obra de Takemitsu fui muito tocado por suas peças para violão e a partir daí passei a pesquisar sua obra como um todo. Além da obra musical também procurei conhecer um pouco de seu pensamento, lendo seu livro *Confronting Silence* (TAKEMITSU, 1995), entrevistas, matérias em periódicos e trabalhos acadêmicos.

A medida que fui me aproximando, inevitavelmente fui absorvendo e interiorizando muitas de suas sonoridades, despertando assim uma vontade de compor uma peça para violão que apresentasse um pouco da atmosfera captada em suas obras. A intenção não era compor uma peça que soasse como Takemitsu, mas representar a maneira com que sua música me afetou, resignificando-a ao meu modo.

Na busca por elementos para a obra, me chamou a atenção sua conexão com os jardins, um tema que está presente em seus escritos, como no texto *O Jardineiro do Tempo* e permeado em várias obras, como *Spirit Garden*, *A Flock Descends into the Pentagonal Garden*, *Garden Rain* e *In a Autumn Garden*. O jardim japonês foi uma fonte de inspiração que Takemitsu utilizou muitas vezes nas organizações formais de muitas de suas obras (BURT, 2001, pag. 103), “Minha música é como um jardim, e eu sou o jardineiro. Ouvir minha música pode ser comparado a caminhar por um jardim e experimentar as mudanças de luz, padrão e textura.” (TAKEMITSU, 1993). Takemitsu usava de forma metafórica o jardim

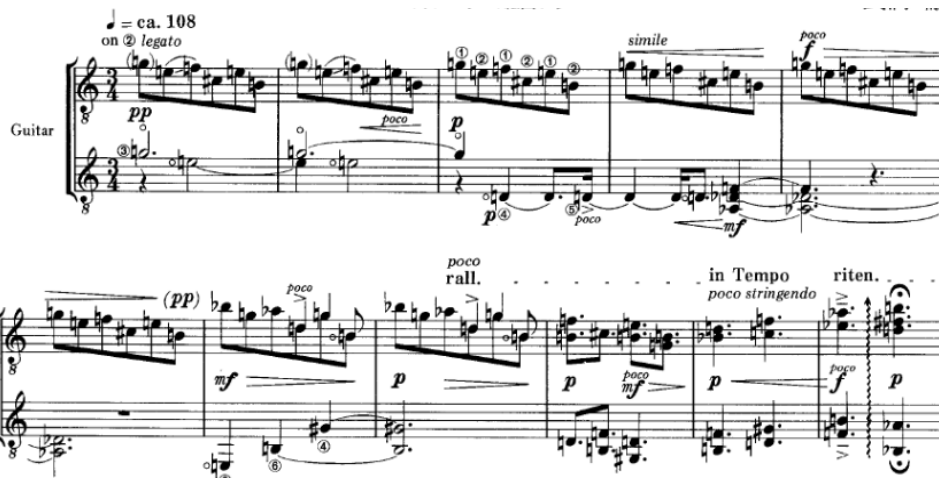
japonês para representar musicalmente a ideia de elementos que apresentam diferentes ciclos temporais (BURT, 2001, p. 103).

Outra questão muito presente em Takemitsu é sua relação com o Silêncio. Essa relação está conectada ao culto ao vazio, algo muito presente na cultura japonesa. Takemitsu explorou o vazio inserindo-o na música contemporânea através do silêncio. (TAKAHASHI, Jo, 2015, p. 2)

É da metáfora do jardim japonês e da relação do vazio com o silêncio que surgiram os principais elementos que estruturaram a peça e se uniram à cinestesia na construção de uma série de materiais que compõem a obra.

Para a estruturação das alturas, foi utilizada a coleção ocatônica (Segundo *Modo de Transposição Limitada* de Olivier Messiaen). Essa coleção de notas foi amplamente usada por Takemitsu em diversas obras, como nas peças para piano (BURT, 2001, p. 28) e também em peças para violão como *In The Woods* (Figura 3).

Figura 3 – Uso da octatônica: *In The Woods - 1. Wainscot Pond* de Toru Takemitsu.

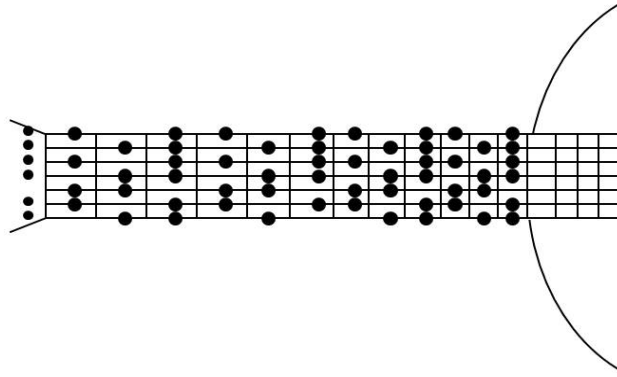


Fonte: TAKEMITSU (2005-b, p. 3).

A coleção octatônica possui três possibilidades de transposição. Em *O Jardim de Takemitsu* optei por usar apenas uma transposição, que foi escolhida a partir da afinação do violão de sete cordas com a sétima em Si (nota mais grave), privilegiando as cordas soltas como notas da coleção. Dessa forma, a coleção de notas ficou: “Si – Dó# – Ré – Mi – Fá – Sol – Sol# – Lá#”.

Uma vez escolhido o sistema estruturante das alturas, foi feito o mapeamento da coleção octatônica no braço do violão (Figura 4).

Figura 4 – Mapeamento da Coleção Octatônica no braço do violão sete cordas.

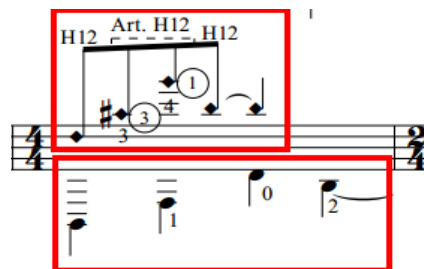


Fonte: Elaborada pelo autor.

A principal estrutura prévia utilizada em *O Jardim de Takemitsu* é a combinação entre harmônicos e notas pulsadas, algo muito usado por Takemitsu em suas obras para violão. A ideia foi explorar a estrutura prévia para auxiliar na representação da metáfora do jardim.

A peça está dividida em 3 partes. Na primeira parte, a combinação entre harmônicos artificiais e notas pulsadas tem como intenção construir duas camadas separadas, sendo uma camada somente com harmônicos e outra somente com notas pulsadas, representando dois elementos distintos do jardim (Figura 5). Para reforçar essa simbologia, cada uma dessas camadas segue seu próprio fluxo temporal com característica não linear, ocasionando momentos em que estão sozinhas e momentos em que se sobrepõem, como se fossem dois elementos do jardim que apresentam dinâmicas de crescimento diferentes.

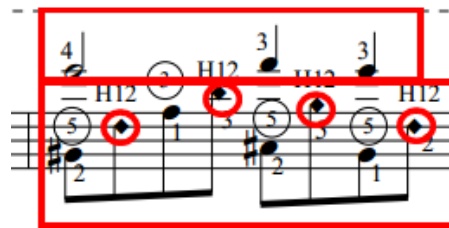
Figura 5 – Camada de harmônicos separada da camada das notas pulsadas.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Na segunda parte a estrutura prévia combinando harmônicos com notas pulsadas permanece, porém, com um uso intencionalmente diferente. Ao invés de compor uma camada contrastante, os harmônicos e o toque pulsado estão integrados à camada de baixo (Figura 6).

Figura 6 – Harmônicos integrados à camada com notas pulsadas.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Ainda existem duas camadas, porém elas não estão separadas pelo timbre e acontecem simultaneamente. A camada de cima é construída apenas com notas pulsadas e a camada de baixo combina notas pulsadas com harmônicos naturais.

As duas camadas estão inseridas em um único tempo musical linear, de métrica regular e compasso quaternário. Esse tempo linear é quebrado com uma nova textura, formada por acordes com notas longas que dissolvem a métrica regular anterior, levando momentaneamente a um tempo não linear. Essas duas temporalidades representam outros dois elementos do jardim, porém eles não se sobrepõem, estão separados pelo vazio, representado pelas notas longas e *fermatas* (Figura 7), que pela pouca sustentação e rápido decaimento, características intrínsecas ao violão, vai gradativamente levando ao silêncio.

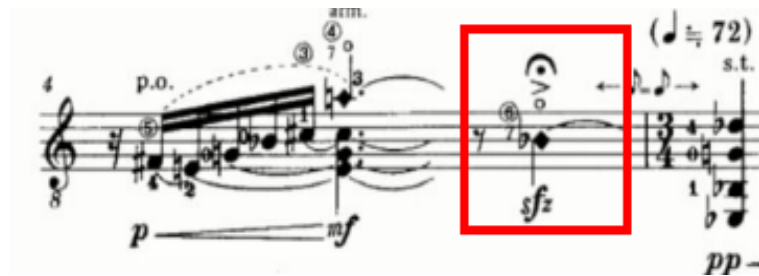
Figura 7 – Representação do vazio com notas longas e *fermatas* em *O Jardim de Takemitsu*.



Fonte: Elaborada pelo autor.

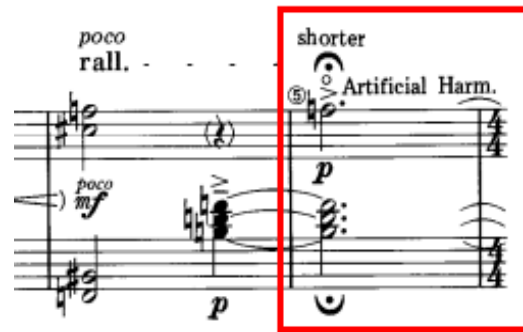
Esse efeito de representação do vazio pode ser observado em obras para violão de Takemitsu, como em *Equinox* (Figura 8) e *In The Woods - 1. Wainscot Pond* (Figura 9).

Figura 8 – Representação do vazio em *Equinox*.



Fonte: TAKEMITSU (2005-a, pag. 3).

Figura 9 – Representação do vazio em *In The Woods - 1. Wainscot Pond*.



Fonte: TAKEMITSU (2005-b, pag. 5).

Na terceira parte da peça entra em jogo uma segunda estrutura prévia, o ligado descendente entre uma nota com a corda presa sendo ligada a uma nota com a corda solta. Essa estrutura é explorada desde a ponte (Figura 10) que leva até a terceira parte e segue até o final da peça.

Figura 10 – Ponte para a terceira parte de *O Jardim de Takemitsu*.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Como as cordas soltas pertencem à coleção de notas usada na construção da peça (exceto a 5ª corda Lá), foi possível fazer diferentes combinações de alturas em diferentes regiões do braço do violão, sempre ligando com a corda solta (Figuras 11 e 12).

Figura 11 – Ligados de corda presa para corda solta usando 4ª, 3ª e 2ª corda.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 12 – Ligados de corda presa para corda solta usando 1ª, 2ª e 3ª corda.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Na terceira parte as camadas estão separadas, realizando um jogo de pergunta e resposta com poucos momentos de intersecção. Existe um forte contraste em termos de andamento, onde a semínima vai de 68 bpm, na primeira e segunda parte, para 160 bpm na terceira.

Considerações finais

Após analisar o referencial teórico, foi possível concluir que os processos criativos que envolvem uma composição musical são complexos e múltiplos, onde o uso de um instrumento musical tende a interferir no processo e deixar marcas na obra.

A exploração das propriedades sonoras do instrumento, através do movimento corporal necessário para produzir o fenômeno acústico, pode ser utilizada como uma ferramenta na busca por material para a obra. Sua utilização parte da experimentação em

combinação com a percepção artística e usa estruturas prévias idiomáticas do instrumento em combinação com outros elementos estruturantes da obra em um mapeamento na superfície ativa do instrumento.

O uso consciente da cinestesia na obra *O Jardim de Takemitsu*, através de um processo de experimentação que explorou determinadas estruturas prévias idiomáticas do violão, integrou o processo criativo – em combinação com os demais sistemas estruturantes da obra – e foi determinante para a criação dos elementos centrais que compõem a peça. Além disso, as estruturas prévias foram utilizadas para reforçar questões estéticas e conceituais inspiradas no pensamento de Takemitsu, como a representação da metáfora do jardim e do vazio.

Referências

BAILY, John. *Learning To Perform as a Research Technique in Ethnomusicology*. v. 10, p. 85-98, 2001.

BAILY, John. *Music Structure and Human Movement*. In: HOWELL, P.; CROSS, I.; WEST, R. (Eds.) *Musical Structure and Cognition*. London: Academic Press, 1985.

BATES, Eliot. *The Social Life of Musical Instruments*. *Ethnomusicology*, v. 56, p. 363-395, 2012.

BURT, Peter. *The Music of Toru Takemitsu*. Cambridge University Press: Cambridge, 2001.

MICHAELIS. *Dicionário Michaelis de Língua Portuguesa*. Editora Melhoramentos. São Paulo, 2016.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. Editora Martis Fontes. São Paulo, 2001.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. Editora FAPESP. São Paulo, 1998.

TAKAHASHI, Jo. *O Mago dos Silêncios*. Em: TEPERMAN, Ricardo (Editor). *Toru Takemitsu: Compositor Transversal*. Revista da OSESP – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. São Paulo, 2015.

TAKEMITSU, Toru. *A Conversation with Toru Takemitsu by Karsten Witt*. *Soundtrack Magazine* Vol.15/No.57/1996. Disponível em <https://cnmsarchive.wordpress.com/2015/06/23/toru-takemitsu/> acessado em 03/08/2023.

TAKEMITSU, Toru. *Confronting Silence*. Fallen Leaf Press, Berkeley, California, 1995.

TAKEMITSU, Toru. *Equinox: For guitar*. Japão: Schott Music, 2005-a. 6 páginas.

TAKEMITSU, Toru. *In the Woods: Three pieces for guitar*. Japão: Schott Music, 2005-b. 12 páginas.