

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

GISELLE JANONES BORGES

***KIRTANS DE KRISHNA DAS: ANÁLISE DOS KIRTANS SITA RAM E
SAMADHI SITA RAM DO ÁLBUM LIVE ON EARTH FOR A LIMITED TIME ONLY PARA
A CRIAÇÃO DO KIRTAN JAYA SITA RAM***

Uberlândia
2025

GISELLE JANONES BORGES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música – Mestrado Acadêmico - do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Música.

Linha de pesquisa 1: Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música.

Temática: Composição, arte sonora, música experimental e/ ou improvisação livre.

Orientador: Prof. Dr. Celso Luiz de Araujo Cintra.

Uberlândia

2025

Dedico esta pesquisa a meus Mestres

Agradecimentos

A Deus.

A Vijay.

Aos meus filhos de quatro patas.

Aos familiares Mãe, Pai, irmã e sobrinho.

A Celso, Daniel, Sandrinha e Gurusevananda Dasa.

A Kellen Stone e Cristina Torres.

A Laísa.

Aos amigos do grupo Sai Baba Uberlândia.

A Tiago Piccini, Fransérgio Mota, Cauê Piccini e Mouses Marlon.

A Carlin, Lu Alves e Hugo.

A Patrícia, Victor, Ilze e Heverton.

Aos amigos do PPGMU, BCMON e DIAFA.

Agradeço a todos que me ajudaram

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

B732 Borges, Giselle Janones, 1972-
2025 Kirtans de Krishna Das [recurso eletrônico] : Análise dos kirtans Sita Ram e Samadhi Sita Ram do álbum live on Earth for a limited time only para a criação do kirtan Jaya Sita Ram / Giselle Janones Borges. - 2025.

Orientadora: Celso Luiz de Araujo Cintra .
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Música.
Modo de acesso: Internet.
DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2026.29>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Música. I. , Celso Luiz de Araujo Cintra ,1969-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Música. III.
Título.

CDU: 78

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Música
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V, Sala 5 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG,
 CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4522 - www.ppgmu.iarte.ufu.br - ppgmus@ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Música				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico/PPGMU				
Data:	19 de dezembro de 2025	Hora de início:	09:05	Hora de encerramento:	12:05
Matrícula do Discente:	12322MUS007				
Nome do Discente:	Giselle Janones Borges				
Título do Trabalho:	Kirtans de Krishna Das: Análise dos kirtans Sita Ram e Samadhi Sita Ram do álbum Live on Earth for a limited time only para a criação do kirtan Jaya Sita Ram				
Área de concentração:	Música				
Linha de pesquisa:	Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	A musicologia comparada de Alain Daniélou: contribuições para um diálogo musical				

Reuniu-se via web conferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Música, assim composta pelos Professores Doutores: Daniel Luís Barreiro - IARTE/Música/UFU; Gustavo Henrique Passos Moura - Pesquisador Independente/Yoga Culture Brasil; Celso Luiz de Araujo Cintra - IARTE/Música/UFU orientador da candidata.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Celso Luiz de Araujo Cintra, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de **Mestre**.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Celso Luiz de Araujo Cintra, Professor(a) do Magistério Superior**, em 09/02/2026, às 18:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Luis Barreiro, Professor(a) do Magistério Superior**, em 09/02/2026, às 20:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gustavo Henrique Passos Moura, Usuário Externo**, em 11/02/2026, às 09:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6938366** e o código CRC **044BA292**.

Referência: Processo nº 23117.088564/2025-11

SEI nº 6938366

Se temos esperança de melhorar o projeto acústico mundial, isso só ocorrerá após a redescoberta do silêncio como um estado positivo em nossa vida. Silenciar o barulho da mente: tal é a primeira tarefa - depois, tudo o mais virá a seu tempo.

(Schafer, 2011, p. 358)

[...] Por que o pensador pensa seus pensamentos, a partir dos quais fluem todas as suas ações? Esse é o muro de pedra contra o qual você tem batido a sua cabeça, não é? Se o pensador pudesse transcender a si mesmo, todo conflito cessaria – e para transcender ele precisa se conhecer. [...]

(Krishnamurti, 2016, p. 290)

[...] Se você realmente compreende esta vida, então sempre há um processo meditativo, um processo de contemplação – mas não sobre algo. Estar consciente de todo esse processo da existência, observá-lo, penetrar nele desapaixonadamente, e se libertar dele, é meditação.

(Krishnamurti, 2016, p. 408)

RESUMO

Esta pesquisa apresenta as análises dos *kirtans* *Sita Ram* e *Samadhi Sita Ram*, do álbum de Krishna Das intitulado *Live on Earth: for a limited time Only* para a criação do *kirtan* *Jaya Sita Ram*. Para isso, foi utilizada a metodologia da modelagem sistêmica que possibilitou por um lado, análises rigorosas da amostra e por outro, a inclusão do elemento criatividade do compositor para responder à pergunta: como criar um *kirtan* novo com base em dois *kirtans* preexistentes? Essa metodologia permitiu extrair os sistemas composicionais hipotéticos de cada *kirtan* da amostra e criar um modelo sistêmico elaborado com base na seleção e abstração de parâmetros específicos. Tal modelo foi utilizado como ponto de partida para a criação musical. Como resultado, foi criado um *kirtan* diferente na microestrutura e semelhante à amostra apenas na macroestrutura. Esta pesquisa oferece uma ótica sobre a criação musical de *kirtans* inspirada nos *kirtans* de Krishna Das, o que pode ser extensível tanto a sua vasta obra, quanto a de outros cantores ocidentais de *kirtans*.

PALAVRAS-CHAVE: composição musical, análise musical, *kirtan*, Krishna Das, modelagem sistêmica.

ABSTRACT

This research presents the analyses of the *kirtans* *Sita Ram* and *Samadhi Sita Ram*, from Krishna Das' album *Live on Earth: For a Limited Time Only*, for the creation of the *kirtan* *Jaya Sita Ram*. For this purpose, the systemic modeling methodology was used, which enabled, on one hand, rigorous analyses of the sample and, on the other, the inclusion of the composer's creative element to address the question: how to create a new song based on two preexisting ones? This methodology made it possible to extract the hypothetical compositional systems of each sample *kirtan* and to create a systemic model developed from the selection and abstraction of specific parameters. This model was then used as a starting point for musical creation. As a result, a *kirtan* was produced that differs in microstructure but resembles the sample only in macrostructure. This research offers one perspective on musical creation inspired by Krishna Das's songs, which may be extended both to her extensive body of work and to that of other Western *kirtan*iyas.

KEYWORDS: musical composition, musical analysis, *kirtan*, Krishna Das, systemic modeling.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Neem Karoli Baba.....	29
Figura 2 – Krishna Das em Mumbai, Índia, em 2016	32
Figura 3 – Krishna Das.....	33
Figura 4 – Krishna Das em performance.....	35
Figura 5 – Krishna Das.....	35
Figura 6 – Performance de Krishna Das no Grammy de 2014	36
Figura 7 – Genealogia da modelagem sistêmica	43
Figura 8 – Subseção a – <i>kirtan</i> 1	56
Figura 9 – Subseção b – <i>kirtan</i> 1	56
Figura 10 – Subseções do <i>kirtan</i> 1	57
Figura 11 – <i>kirtan</i> 1 compassos 1 – 46.....	58
Figura 12 – <i>kirtan</i> 1 (compassos 53 – 108).....	58
Figura 13 – <i>kirtan</i> 1 (compassos 109 – 140).....	59
Figura 14 – <i>kirtan</i> 1 (compassos 141 – 196).....	59
Figura 15 – <i>kirtan</i> 1 (compassos 197 – 208).....	60
Figura 16 – Visão macro – <i>kirtan</i> 1.....	60
Figura 17 – Modelo sistêmico do <i>kirtan</i> 1 – segmentação melódica	63
Figura 18 – Visão macro – <i>kirtan</i> 2.....	65
Figura 19 – Subseção a – <i>kirtan</i> 2	65
Figura 20 – Subseção a1 – <i>kirtan</i> 2	66
Figura 21 – Subseção a2 – <i>kirtan</i> 2	67
Figura 22 – Subseção b – <i>kirtan</i> 2.....	67
Figura 23 – Subseção b1 – <i>kirtan</i> 2.....	68
Figura 24 – Subseção b2 – <i>kirtan</i> 2.....	69
Figura 25 – Subseção b3 – <i>kirtan</i> 2.....	70
Figura 26 – Subseção b4 – <i>kirtan</i> 2.....	70
Figura 27 – Subseção b5 – <i>kirtan</i> 2.....	71
Figura 28 – Subseção b6 – <i>kirtan</i> 2.....	72
Figura 29 – Subseção b7 – <i>kirtan</i> 2.....	72
Figura 30 – Subseção c – <i>kirtan</i> 2	73
Figura 31 – Subseção c1 – <i>kirtan</i> 2	73
Figura 32 – Subseção c2 – <i>kirtan</i> 2	74

Figura 33 – Subseção c3 – <i>kirtan</i> 2	74
Figura 34 – Subseção c4 – <i>kirtan</i> 2	75
Figura 35 – Subseção c5 – <i>kirtan</i> 2	75
Figura 36 – Subseção c6 – <i>kirtan</i> 2	76
Figura 37 – Visão macro – partes do <i>kirtan</i> 2	78
Figura 38 – 1a parte do <i>kirtan</i> 2 [AB – CB].....	78
Figura 39 – 2a parte do <i>kirtan</i> 2 – AB.....	79
Figura 40 – 3a parte do <i>kirtan</i> 2 – CB etapa a.....	79
Figura 41 – 3a parte do <i>kirtan</i> 2 – CB etapa b	80
Figura 42 – 3a parte do <i>kirtan</i> 2 – CB etapa c.....	80
Figura 43 – 3a parte do <i>kirtan</i> 2 – CB etapa d.	81
Figura 44 – Modelo sistêmico do <i>kirtan</i> 2 – segmentação melódica	82
Figura 45 – Modos	83
Figura 46 – Partitura do <i>kirtan</i> 1	85
Figura 47 – Progressão harmônica – <i>kirtan</i> 1.....	86
Figura 48 – Partitura <i>kirtan</i> 2 – parte 1	87
Figura 49 – Partitura <i>kirtan</i> 2 – parte 2	88
Figura 50 – Partitura <i>kirtan</i> 2 – parte 3	89
Figura 51 – Forma de onda – <i>kirtan</i> 1	91
Figura 52 – Forma de onda – <i>kirtan</i> 2	92
Figura 53 – Seleção das partes do <i>kirtan</i> 1 para análise de andamento	93
Figura 54 – Seleção das partes do <i>kirtan</i> 2 para análise de variação de andamento ..	96
Figura 55 – Modelo sistêmico do <i>kirtan</i> 1 com variação de andamento.....	104
Figura 56 – Modelo sistêmico do <i>kirtan</i> 2 com variação de andamento.....	105
Figura 57 – Fluxograma das etapas da metodologia – <i>kirtans</i> 1, 2 e 3	108
Figura 58 – Modelo sistêmico de macroestrutura do <i>kirtan</i> 3.....	111
Figura 59 – Modelo sistêmico do <i>kirtan</i> 3 – com complementação paramétrica.....	113
Figura 60 – Violão.....	114
Figura 61 – Bongô.....	115
Figura 62 – Teclados	115
Figura 63 – Sitar indiano	116
Figura 64 – Forma de onda do <i>kirtan</i> 3	119
Figura 65 – Modelo sistêmico do <i>kirtan</i> 3 – partes selecionadas para análise de variação de andamento	120

Figura 66 – Legenda do <i>kirtan</i> 3	124
Figura 67 – 1ª parte – <i>kirtan</i> 3	124
Figura 68 – Subseção a– <i>kirtan</i> 3	125
Figura 69 – Subseção a1– <i>kirtan</i> 3	125
Figura 70 – Subseção b – <i>kirtan</i> 3	125
Figura 71 – Subseção b1 – <i>kirtan</i> 3	126
Figura 72 – Subseção b2 – <i>kirtan</i> 3	126
Figura 73 – 2ª parte – <i>kirtan</i> 3	127
Figura 74 – Subseção a2 – <i>kirtan</i> 3	127
Figura 75 – Subseção a3 – <i>kirtan</i> 3	127
Figura 76 – Subseção b3– <i>kirtan</i> 3	128
Figura 77 – Subseção b4– <i>kirtan</i> 37	128
Figura 78 – Subseção b5 – <i>kirtan</i> 3	128
Figura 79 – 3ª parte – <i>kirtan</i> 3	129
Figura 80 – Subseção a4– <i>kirtan</i> 3	129
Figura 81 – Subseção a5– <i>kirtan</i> 3	129
Figura 82 – Subseção b6 – <i>kirtan</i> 3	130
Figura 83 – Subseção b7 – <i>kirtan</i> 3	130
Figura 84 – Subseção b8 – <i>kirtan</i> 3	130
Figura 85 – 4ª parte – <i>kirtan</i> 3	131
Figura 86 – Subseção a6 – <i>kirtan</i> 3	131
Figura 87 – Subseção a7 – <i>kirtan</i> 3	131
Figura 88 – Subseção a8 – <i>kirtan</i> 3	132
Figura 89 – Subseção a9– <i>kirtan</i> 3	132
Figura 90 – Subseção b6 – <i>kirtan</i> 3	132
Figura 91 – Subseção b7– <i>kirtan</i> 3	132
Figura 92 – Subseção b8 – <i>kirtan</i> 3	133
Figura 93 – 5ª parte – <i>kirtan</i> 3	133
Figura 94 – Subseção a6 – <i>kirtan</i> 3	134
Figura 95 – Subseção a6 – <i>kirtan</i> 3	134
Figura 96 – Subseção a10 – <i>kirtan</i> 3	134
Figura 97 – Subseção b6 – <i>kirtan</i> 3	134
Figura 98 – Subseção b7 – <i>kirtan</i> 3	135
Figura 99 – Subseção b8 – <i>kirtan</i> 3	135

Figura 100 – Subseção a6 – <i>kirtan</i> 3	135
Figura 101 – Subseção a11 – <i>kirtan</i> 3	136
Figura 102 – Subseção a6 – <i>kirtan</i> 3	136
Figura 103 – Subseção b6 – <i>kirtan</i> 3	137
Figura 104 – Subseção b7 – <i>kirtan</i> 3	137
Figura 105 – Subseção b8 – <i>kirtan</i> 3	138
Figura 106 – Partitura <i>kirtan</i> 3 – 1ª parte	140
Figura 107 – Partitura <i>kirtan</i> 3 – 2ª parte	141
Figura 108 – Partitura <i>kirtan</i> 3 – 3ª parte	142
Figura 109 – Partitura <i>kirtan</i> 3 – 4ª parte	143
Figura 110 – Partitura guia do <i>kirtan</i> 3	157
Figura 112 – Krishna Das – Peace of my heart – South America Tour 2025	165
Figura 113 – Evento Krishna Das: peace of my heart 2025.....	166
Gráfico 1 – Curva de variação de andamento – <i>kirtan</i> 1	95
Gráfico 2 – Curva de variação de andamento – <i>kirtan</i> 2.....	99
Gráfico 3 – Curva de variação de andamento em três partes – <i>kirtan</i> 1.....	99
Gráfico 4 – Curva de variação de andamento em três partes – <i>kirtan</i> 2.....	100
Gráfico 5 – Curva de variação de andamento – <i>kirtans</i> 1 e 2	101
Gráfico 6 – Fórmula de <i>kirtan</i> – intensidade x tempo.....	102
Gráfico 7 – Curva de variação de andamento do modelo composicional – <i>kirtan</i> 3 111	
Gráfico 8 – Curva de variação de andamento em cinco partes – <i>kirtan</i> 3.....	122
Gráfico 9 – Curva de variação de andamento em 3 partes – <i>kirtan</i> 3	123
Gráfico 10 – Comparativo da curva de variação de andamento em cinco partes – <i>kirtans</i> 1, 2 e 3	154
Quadro 1 – Modelagem sistêmica no <i>kirtan</i>	44
Quadro 2 – Mantras dos intertextos	47
Quadro 3 – Mantras do <i>kirtan</i> 1	55
Quadro 4 – Canto responsorial.....	57
Quadro 5 – Símbolos de variação de aceleração	57
Quadro 6 – Seção A por compasso – <i>kirtan</i> 1	61
Quadro 7 – Seção B por compasso – <i>kirtan</i> 1	61
Quadro 8 – Seção C por compasso – <i>kirtan</i> 1	61

Quadro 9 – Seção D por compasso – <i>kirtan</i> 1	62
Quadro 10 – Sistema <i>kirtan</i> 1	64
Quadro 11 – Mantras do <i>kirtan</i> 2	64
Quadro 12 – Subseção a por compasso – <i>kirtan</i> 2	66
Quadro 13 – Subseção a1 por compasso – <i>kirtan</i> 2	66
Quadro 14 – Subseção a2 por compasso – <i>kirtan</i> 2	67
Quadro 15 – Subseção b por compasso – <i>kirtan</i> 2	68
Quadro 16 – Subseção b1 por compasso – <i>kirtan</i> 2	68
Quadro 17 – Subseção b2 por compasso – <i>kirtan</i> 2	69
Quadro 18 – Subseção b3 por compasso – <i>kirtan</i> 2	70
Quadro 19 – Subseção b4 por compasso – <i>kirtan</i> 2	71
Quadro 20 – Subseção b5 por compasso – <i>kirtan</i> 2	71
Quadro 21 – Subseção b6 por compasso – <i>kirtan</i> 2	72
Quadro 22 – Subseção b7 por compasso – <i>kirtan</i> 2	73
Quadro 23 – Subseção c por compasso – <i>kirtan</i> 2	73
Quadro 24 – Subseção c1 por compasso – <i>kirtan</i> 2	74
Quadro 25 – Subseção c2 por compasso – <i>kirtan</i> 2	74
Quadro 26 – Subseção c3 por compasso – <i>kirtan</i> 2	75
Quadro 27 – Subseção c4 por compasso – <i>kirtan</i> 2	75
Quadro 28 – Subseção c5 por compasso – <i>kirtan</i> 2	76
Quadro 29 – Subseção c6 por compasso – <i>kirtan</i> 2	76
Quadro 30 – Legenda das análises do <i>kirtan</i> 2.....	77
Quadro 31 – Sistema do <i>kirtan</i> 2 – segmentação melódica	83
Quadro 32 – Os acordes da escala de Fá lídio.....	86
Quadro 33 – Progressão harmônica – <i>kirtan</i> 1	86
Quadro 34 – Sistema do <i>kirtan</i> 1 – progressão harmônica.....	86
Quadro 35 – Acordes de C Eólio.....	90
Quadro 36 – Progressão harmônica – <i>kirtan</i> 2	90
Quadro 37 – Sistema do <i>kirtan</i> 2 – progressão harmônica.....	90
Quadro 38 – Partes selecionadas para análise de variação de andamento do <i>kirtan</i> 1	93
Quadro 39 – Partes selecionadas para análise de andamento do <i>kirtan</i> 2	97
Quadro 40 – Sistema do <i>kirtan</i> 1	106
Quadro 41 – Sistema do <i>kirtan</i> 2.....	106

Quadro 42– Modelo sistêmico generalizado – <i>kirtans</i> 1 e 2	107
Quadro 43 – Sistema composicional <i>kirtan</i> 3 – com particularização paramétrica .	110
Quadro 44 – Mantras por subseção – <i>kirtan</i> 3.....	110
Quadro 45 – Aplicação em contexto – <i>kirtan</i> 3.....	112
Quadro 46 – Complementação paramétrica – <i>kirtan</i> 3.....	112
Quadro 47 – Etapas da gravação em estúdio.....	114
Quadro 48 – <i>kirtan</i> 3	118
Quadro 49 – Seleção dos trechos para análise de andamento do <i>kirtan</i> 1.....	120
Quadro 50 – Subseção a6 por compasso – <i>kirtan</i> 3	136
Quadro 51 – Subseção b6 por compasso – <i>kirtan</i> 3	137
Quadro 52 – Subseção b7 por compasso – <i>kirtan</i> 3	137
Quadro 53 – Subseção b8 por compasso – <i>kirtan</i> 3	138
Quadro 54 – modelo sistêmico – <i>kirtan</i> 1 – padrões de segmentação melódica.....	144
Quadro 55 – Modelo sistêmico – <i>kirtan</i> 2 – padrões de segmentação melódica	145
Quadro 56 – Modelo sistêmico – <i>kirtan</i> 3 – padrões de segmentação melódica	147
Quadro 57 – Comparativo dos modelos sistêmicos dos <i>kirtans</i> 1, 2 e 3 por segmentação melódica	149
Quadro 58 – Os modelos sistêmicos dos <i>kirtans</i> 1,2 e 3 na perspectiva dos textos.	150
Quadro 59 – Comparativo de aspectos harmônicos nos <i>kirtans</i> 1, 2 e 3.....	151
Quadro 60 – As formas de onda dos <i>kirtans</i> 1,2 e 3 – quantidade de eventos sonoros	151
Quadro 61 – Aspectos temporais: comparativo entre variações de andamento nos <i>kirtans</i> 1, 2 e 3	153
Quadro 62 – Comparativo entre curvas de variação de andamento em cinco pontos nos <i>kirtans</i> 1, 2 e 3	153
Quadro 63 – Comparativo da curva de variação de andamento em três partes – <i>kirtans</i> 1, 2 e 3	155
Quadro 64 – Letra e cifra – <i>kirtan</i> 3.....	158

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Quantidade de repetições de subseções no <i>kirtan</i> 2	77
Tabela 2 – <i>kirtan</i> 1 – Parte I – c. 1 – 28	94
Tabela 3 – <i>kirtan</i> 1 – Parte II – c.53 – 76.....	94
Tabela 4 – <i>kirtan</i> 1 – Parte III – c.109 – 140.....	94
Tabela 5 – <i>kirtan</i> 1 – Parte IV – c.141 – 196	94
Tabela 6 – <i>kirtan</i> 1 – Parte V – c. 197 – 208.....	94
Tabela 7 – Média em BPM – <i>kirtan</i> 1	95
Tabela 8 – <i>kirtan</i> 2 – Parte I – c.1 – 31	97
Tabela 9 – <i>kirtan</i> 2 – Parte II – c.144 – 175	97
Tabela 10 – <i>kirtan</i> 2 – Parte III – c.192 – 215.....	97
Tabela 11 – <i>kirtan</i> 2 – Parte IV – c.280 – 295	98
Tabela 12 – <i>kirtan</i> 2 – Parte V – c.296 – 310.....	98
Tabela 13 – Média em BPM – <i>kirtan</i> 2	98
Tabela 14 – Sistema do <i>kirtan</i> 1 – Variação de andamento em BPM.....	100
Tabela 15 – Sistema do <i>kirtan</i> 2 – Variação de andamento em BPM.....	101
Tabela 16 – Flutuação por faixa de amostragem – <i>kirtan</i> 1 e 2	102
Tabela 17 – <i>kirtan</i> 3 – Parte I – c. 1 – 12	120
Tabela 18 – <i>kirtan</i> 3 – Parte II – c.54 – 65	121
Tabela 19 – <i>kirtan</i> 3 – Parte III – c.82 – 93.....	121
Tabela 20 – <i>kirtan</i> 3 – Parte IV – c.106 – 117	121
Tabela 21 – <i>kirtan</i> 3 – Parte V – c.118 – 125.....	121
Tabela 22 – Média em BPM – <i>kirtan</i> 3	122
Tabela 23 – Quantidade de repetições de subseções no <i>kirtan</i> 3	138
Tabela 24 – Valores em BPM em três partes dos <i>kirtans</i> 1, 2 e 3.....	154

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	19
2	BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DOS <i>KIRTANS</i> DE KRISHNA DAS	23
2.1	Definições de <i>kirtan</i>	23
2.2	O <i>kirtan</i> chega ao Ocidente	26
2.3	Krishna Das... ..	32
3	MODELAGEM SISTÊMICA APLICADA AOS <i>KIRTANS</i> 1 E 2.....	38
3.1	A escolha dos intertextos	46
3.2	Os parâmetros de análise	50
3.3	As análises dos <i>kirtans</i> 1 e 2.....	52
3.3.1	Aspectos melódicos – análise de segmentação melódica.....	53
3.3.2	Aspectos harmônicos – progressão harmônica.....	83
3.3.3	Aspectos temporais – análise de variação de andamento	90
4	CRIAÇÃO DO <i>KIRTAN</i> 3 E ANÁLISES	108
4.1	Do sistema ao planejamento composicional do <i>kirtan</i> 3	110
4.2	Da criação do <i>kirtan</i> 3 à gravação em estúdio.....	112
4.3	Do áudio do <i>kirtan</i> 3 às análises	114
4.3.1	Descrição do Processo de Gravação.....	116
4.3.2	As análises do <i>kirtan</i> 3	119
5	COMPARATIVO ENTRE OS <i>KIRTANS</i> 1, 2 E 3.....	144
5.1	Modelos sistêmicos – <i>kirtans</i> 1, 2 e 3.....	144
5.1.1	Aspectos melódicos: segmentação melódica.....	144
5.1.2	Aspectos harmônicos: o modo e a progressão harmônica modal	151
5.1.3	Aspectos temporais: as formas de onda e os gráficos de variação de andamento..	151
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
	REFERÊNCIAS	162
	ANEXO A – Krishna das – Peace of my heart – South America Tour 2025.....	165

1 INTRODUÇÃO

O que me motivou a escolher o tema desta pesquisa foi a minha busca pessoal. A busca por paz interior e sentido por meio da experiência musical conduziu-me, inicialmente, aos palcos ocidentais, transitando entre o canto popular e o erudito. Nesse contexto, os aplausos pareciam oferecer-me algum conforto emocional. Paralelamente, a sonoridade oriental — especialmente a indiana — sempre exerceu sobre mim uma atração particular, que se intensificou durante minhas experiências com o repertório de canções de Debussy e, sobretudo, com *Air des Clochettes*, da ópera Lakmé de Léo Delibes, cujas melodias remetem aos sons do Oriente.

Foi, entretanto, por meio do canto de bhajans que alcancei um estado de serenidade mais profundo. Essa prática evoluiu gradualmente: inicialmente, cantei para os outros, em busca de validação social; depois, para mim mesma, como forma de autoconhecimento; e, por fim, para uma conexão interior com o Ser, aquilo que Maharaj (2016) denomina O Absoluto, também presente na tradição Advaita Vedanta¹, como Brahman. Ao cantar sem esperar nada, vivenciei um estado interno difícil de expressar em palavras: um estado meditativo, um silêncio interior que se manifestava enquanto a música fluía por meio do canto. Era como se a música cantasse a si mesma enquanto eu permanecia ali quieta, em paz. Esse estado marcou o ponto de partida desta pesquisa.

Meus primeiros contatos com a música clássica indiana ocorreram em Uberaba, Minas Gerais, por meio da escuta do sitar de Krucis Khan² e dos mantras entoados por Meeta Ravindra³, ambos inseridos em ações de divulgação do yoga e da espiritualidade indiana no Ocidente. À época, através do professor e compositor de música erudita, além de yogue, Luc.A.⁴,

¹ Filosofia hindu da não dualidade, a unidade entre o *Atman* (alma individual) e *Brahman* (O Absoluto). Maharaj (2016).

² Krucis Khan – sitarista, discípulo de Ustad Aashish Khan, de Kolkata, Índia. Há aproximadamente duas décadas, vem desenvolvendo sua prática artística sob inspiração da tradição sufi, aprofundando-se no estudo do sitar e no canto harmônico em contextos formativos na Turquia, na Índia e no Brasil. Realiza concertos de música clássica indiana Para mais informações acesse: <https://soundcloud.com/krucis-khan>.

³ Meeta Ravindra – cantora e instrumentista indiana. Radicada no Brasil, difundiu amplamente a música clássica indiana por meio de apresentações e atividades educativas. Fundadora da Associação Cultural Índia-Brasil. Para mais informações acesse: <https://www.last.fm/pt/music/Meeta+Ravindra/+wiki>. www.culturaindiana.com.br. <https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5CfqVJkmZokzDhqPqBV1RX>.

⁴ Luc.A – Luís César Aguiar. Para mais informações acesse: <http://bit.ly/4nUct6f>.

tomei conhecimento do professor de yoga Hermógenes⁵ e sua viagem⁶ até o *Ashran* de Sathya Sai Baba⁷⁸ em Puttaparthi, Índia.

Anos mais tarde, passei a cantar na Casa da Fraternidade São Francisco de Assis em Uberlândia, Minas Gerais, com o cantor, compositor e músico Fransérgio Mota. A seu convite, passei a cantar no Grupo Sai Baba Uberlândia e tomei conhecimento dos *kirtans* de Krishna Das na interpretação de Fransérgio. Até o início desta pesquisa, meu conhecimento sobre a estrutura musical das composições de Krishna Das era superficial. Tomei conhecimento também de outros intérpretes de *kirtans* ocidentais como Jai Uttal⁹, Deva Premal¹⁰ e C.C. White¹¹. A escolha por Krishna Das deu-se pelas sonoridades marcantes e distintas daquelas com que eu estava habituada, motivando-me a investigar mais a fundo a estrutura de seus *kirtans* como base para uma experiência de criação musical.

Através dos *kirtans* de Krishna Das pesquisei a função dos cânticos devocionais que tanto no Oriente quanto no Ocidente, possuem um significado profundo. Esses cânticos não têm

⁵ José Hermógenes de Andrade Filho, nascido em Natal (RN) em 9 de março de 1921, é reconhecido como um dos mais importantes escritores brasileiros e pioneiro na divulgação da Hatha Yoga no país, com mais de trinta obras publicadas. Recebeu a “Medalha de Integração Nacional de Ciências da Saúde” e o “Diploma d’Onore” no IX Congresso Internacional de Parapsicologia, Psicotrônica e Psiquiatria, realizado em Milão, em 1977. Em 1988, recebeu o título de “Cidadão da Paz do Rio de Janeiro”, e, em 2000, a Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro lhe concedeu a “Medalha Tiradentes” em reconhecimento aos benefícios que suas obras proporcionaram à saúde. Fundador da Academia Hermógenes de Yoga, foi também um dos primeiros divulgadores no Brasil dos ensinamentos de Sathya Sai Baba, tendo traduzido importantes obras do mestre indiano. Para mais informações acesse: <https://bodigaya.com.br/produto/hermogenes-vida-yoga-fe-e-amor-irmao-vitor-caruso-junior/>

⁶ Vídeo intitulado Professor Hermógenes TV Corcovado fala de SAI BABA. <https://www.youtube.com/watch?v=4UGPXdFNS6Q>.

⁷ Para mais informações acesse: <https://www.sathyasai.org.br/historia-no-brasil>.

⁸ Sri Sathya Sai Baba nasceu em 23 de novembro de 1926, na pequena vila de Puttaparthi, situada no estado de Andhra Pradesh, sul da Índia. Ali viveu até 24 de abril de 2011, recebendo, ao longo de mais de oito décadas, milhares de visitantes de todas as partes do mundo em seu *ashram*, Prashanti Nilayam – nome que significa “Morada da Paz Suprema” (*shanti* – paz; *pra* – suprema; *nilayam* – morada). Dentre seus feitos, ensinou *kirtans* e *bhajans* e inaugurou hospitais de super especialidades na Índia. Para mais informações acesse: <https://www.sathyasai.org.br/a-vida-de-sathya-sai>.

⁹ Jai Uttal é um compositor e músico indicado ao Grammy, cuja obra integra tradições musicais indianas com rock, jazz e reggae ocidentais. Após viagens pela Índia, onde conheceu santos e músicos, tornou-se um importante divulgador do *Bhakti Yoga* por meio do *kirtan*, prática que compartilha há mais de 50 anos. Criado em Manhattan e influenciado desde cedo pela música popular, estudou diversos instrumentos até descobrir, sob a orientação do maestro Ali Akbar Khan e de seu guru Neem Karoli Baba, sua verdadeira expressão vocal e espiritual. Com mais de 20 álbuns lançados, segue explorando fusões musicais. Para mais informações acesse: <https://www.jaiuttal.com/about>.

¹⁰ Deva Premal e Miten – Indicados ao Grammy, tornaram-se importantes difusores contemporâneos dos mantras sânscritos, acumulando milhões de ouvintes e álbuns vendidos. Há mais de três décadas, atuam como músicos, professores e líderes de canto, contribuindo para práticas de meditação, yoga e desenvolvimento pessoal. Desde 1990 tem viajado pelo mundo promovendo música e espiritualidade. Para mais informações acesse: <https://auriclecollective.com/auricle-collective-artists/64deva-premal/>, <https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5cqNzqbUQxi0o6OxQVOYGI>.

¹¹ C.C.White – C.C. White é uma cantora e compositora norte-americana conhecida como a “Queen of Soul kirtan”, celebrada por unir o *kirtan* a gêneros como soul, gospel, reggae e blues. Cantou com diversos artistas premiados e segue em turnê mundial difundindo uma mensagem espiritual por meio de sua música. Para mais informações acesse: <https://open.spotify.com/intl-pt/artist/2SmoiEa0KibETZpN0XRHG5>.

a finalidade de entretenimento, mas a função de prática espiritual na promoção da paz através da conexão interior.

Com base nas minhas vivências com o canto devocional, compreendi que o estilo de canto que eu praticava até então correspondia a um tipo de *kirtan* conhecido como *bhajan*, caracterizado por andamento lento e foco na introspecção meditativa. No entanto, o *kirtan* possui variados tipos, e especificamente o *kirtan* abordado nesta investigação, apresenta as seguintes características em performance: possui variação de andamento, é coletivo, responsorial (o cantor canta e a plateia responde no coro), podendo também se manifestar com movimentos corporais livres e palmas pela platéia.

Esta pesquisa insere-se no campo da criação musical, e, para isso, utilizou-se o aguçamento¹² da escuta para analisar dois fonogramas de *kirtans* do repertório de Krishna Das para extrair-lhes as macroestruturas e utilizá-las como referência na composição musical de um *kirtan*, sem, contudo, copiar os *kirtans* de Krishna Das. Ao estudar a amostra e coletar padrões, incluiu-se elementos musicais próprios da criatividade do pesquisador.

Assim, buscamos responder a seguinte pergunta de pesquisa: – como criar um *kirtan* com base no estudo de dois *kirtans* preexistentes? Com este estudo foi possível apreender novos elementos musicais das macroestruturas das amostras para criar um novo *kirtan*.

A escolha da utilização do termo *kirtan* nesta pesquisa se deve ao fato de este ser o termo utilizado por Krishna Das ao referir-se a sua música. E ser sua obra um resultado de influências musicais da Índia e da América do Norte. Esta pesquisa, portanto, toma como base os *kirtans* de Krishna Das, obra que nos inspirou a realizar este estudo.

Ao longo da seção 2, ora tratamos do *kirtan* oriental, para breve contextualização de sua origem indiana, ora tratamos do *kirtan* ocidental, com influências musicais indianas adaptadas no Canadá, Estados Unidos e Brasil, por estarmos tratando dos *kirtans* de Krishna Das. Optamos por um recorte no vasto universo de *kirtans* adaptados no Ocidente para sermos mais específicos.

O desenvolvimento desta pesquisa apresentou desafios significativos, principalmente em relação à disponibilidade de material bibliográfico que pudesse embasar o estudo musicológico dos *kirtans* ocidentais e especificamente os *kirtans* de Krishna Das. Observou-se uma escassez de estudos acadêmicos específicos sobre a prática dos *kirtans* em contexto Ocidental, sendo a maioria das fontes musicológicas disponíveis versando sobre *kirtans* do tipo

¹² Aguçamento da escuta – termo utilizado pelo pesquisador Renato Mendes Rosa (2015) em sua dissertação de Mestrado intitulada “Análise, escuta e interpretação musical: o uso da análise computacional de gravações no processo de construção interpretativa de Tetragrammaton XIII, de Roberto Victorio”.

kirtan kirya e especificamente os *kirtans* do sikhismo. A maior parte da bibliografia encontrada está disponível apenas em idiomas estrangeiros e com estudos centralizados na música clássica indiana. Dos materiais acadêmicos encontrados houve predominância de livros e artigos científicos sobre *kirtans* indianos que não são o tema desta pesquisa. Constatamos escassez de oferta de pesquisas em análises musicológicas aprofundadas sobre *kirtans* ocidentais e nenhum estudo acadêmico sobre análise musical dos *kirtans* de Krishna Das. Foi possível identificar alguns *sites*, livros e canais do YouTube sobre *kirtans* de Krishna Das e a recente tese de doutorado de Gustavo Moura (2023), intitulada *kirtan in the Americas: music and spirituality in a transcultural whirlpool* (*kirtan nas Américas: música e espiritualidade em um redemoinho transcultural*) realizada na área de estudo das ciências das religiões, que aborda os *kirtans* em contextos ocidentais, desde suas origens até sua adoção e adaptação no Ocidente.

Assim, concluímos a seção 1 com a introdução a esta pesquisa e as próximas seções foram assim distribuídas: na seção 2 traçamos breve contextualização sobre os *kirtans* de Krishna Das; na seção 3 apresentamos conceitos da metodologia de modelagem sistêmica e analisamos os *kirtans* 1 e 2, extraímos seus respectivos modelos sistêmicos e elaboramos um modelo sistêmico generalizado; na seção 4 – elaboramos um modelo sistêmico específico e criamos o *kirtan* 3, em seguida, analisamos o *kirtan* 3 para o compararmos com os *kirtans* 1 e 2 com base nos padrões encontrados em ambos. Por fim, apresentamos as considerações finais, referências e anexos.

2 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DOS *KIRTANS* DE KRISHNA DAS

2.1 Definições de *kirtan*

Em breve contextualização apresentamos abaixo alguns autores, conceitos, tipos de *kirtans*, alguns mestres e observações a respeito da trajetória dos *kirtans* desde sua origem até os *kirtans* de Krishna Das.

Richard Widdess (2001) no dicionário *Grove* da Oxford Music Online, define o verbete em sânscrito *kirtana*, como *kīrtan* nos idiomas bengali, hindi e outros, com significado de narrar, repetir, louvar; e *kīrtanam* no idioma tâmil, com o mesmo significado. Para o autor, o *kirtana* também é conhecido como *bhajan(a)* na música religiosa do sul da Ásia. Trata-se de uma canção de louvor ou devoção a uma divindade, estrófica, com alternância antifonal entre dois grupos ou um solista e um coro cantada em grupo. O *kīrtanam* é considerado um veículo importante para movimentos devocionais, conhecidos como *bhakti*, do hinduísmo popular por ser aberto a todos os participantes.

Comparando as diferenças entre o *kirtan* do Oriente e o do Ocidente, e entre *kirtan* e *bhajan* temos em Steven Rosen (2008, p. 4–5) alguns esclarecimentos. O autor e editor do *Journal of Vaishnava Studies*, menciona que é comum ver um grupo de pessoas percorrendo as ruas na Índia cantando *kirtan*, uma vez que no Ocidente isso ainda causa estranheza, embora o *kirtan* esteja se popularizando cada vez mais.

Rosen relaciona o termo *bhajan (bah-jon)* a um canto devocional mais introspectivo, meditativo, geralmente realizado em posição sentada. O autor esclarece que:

Bhajan significa literalmente ‘adoração’ e costuma ser entendido como uma prática mais solitária, embora também seja frequentemente realizada em grupo. Além disso, o *bhajan* tende a ser mais suave, enquanto o *kirtan* pode ser bastante intenso. Diversas seitas e regiões da Índia atribuem diferentes denominações às formas de canto devocional, por vezes considerando o *bhajan* uma subcategoria do *kirtan*, e vice-versa.¹³ Rosen (2008, p. 4–5).

Encontramos um estudo aprofundado sobre o *kirtan* em contexto ocidental na tese de Doutorado de Gustavo Moura (2023), Doutor em Filosofia e Estudos Religiosos pela

¹³ *Bhajan* literally means "worship" and is often conceived as a more solitary practice, though it is also generally performed in a group, like *kirtan*. In addition, *bhajan* is generally softer, whereas *kirtan* can become quite strident. Various sects and regions in India will attribute different labels to different forms of prayerful song, sometimes defining *bhajan* as a subcategory of *kirtan* and vice versa.

Universidade Wilfrid Laurier¹⁴, Canadá, intitulada *kirtan in the Americas: music and spirituality in a transcultural whirlpool* (*kirtan* nas Américas: música e espiritualidade em um redemoinho transcultural). Sua tese, que também publicada como livro sob o título *Sacred Sound and the Transcultural Practice of kirtan* (Som Sagrado e Prática Transcultural do *kirtan*), possui um recorte temporal e geográfico exato sobre os *kirtans* desta pesquisa.

Moura (2023), também conhecido como Guru Sevananda Dasa, brasileiro, ex-oficial do Exército do Brasil, praticante e pesquisador de *kirtans*, na Índia, no Canadá entre outras cidades das Américas do Norte e do Sul, reuniu em sua biografia, experiências que propiciaram esclarecer temas importantes para esta pesquisa. Seu domínio das línguas portuguesa, inglesa e sânscrito, permitiu-lhe extrair o conhecimento diretamente das fontes primárias dos textos sagrados indianos, e por contato com praticantes de *kirtans* do Oriente e no Ocidente para sua pesquisa. O autor estudou a evolução do *kirtan*, desde suas raízes nas escrituras sagradas à sua adaptação contemporânea.

Moura (2023), define o termo *kirtan*, como oriundo do idioma sânscrito descrito no IAST – *International Alphabet of Sanskrit Transliteration* (Alfabeto Internacional de Transliteração do Sânscrito) como *kīrtana*, engloba diversas *formas* de cântico devocional praticadas nas tradições do sul da Ásia. Essa prática, central nas religiões hindu e sikh, está se difundindo globalmente, ganhando popularidade entre pessoas de diversas origens étnicas.

Constatamos que existe uma convergência na definição do termo *kirtan* segundo Widdess (2001), Beck (2020), Edelmann (2009), Moura (2023) e Rosen (2008). Para ambos, o *kirtan* no contexto oriental é um canto congregacional de mantras, associados a tradição *bhakti* do hinduísmo e sikhismo, descrito nas escrituras da literatura antiga indiana *Bhagavad Gita*, *Bhagavata Purana* (ou *Srimad Bhagavatan*), e nas escrituras védicas com a finalidade de louvor e adoração através da repetição dos nomes divinos. A língua dos textos dos *kirtans* indianos é o sânscrito, língua das escrituras sagradas antigas.

No site de Krishna Das¹⁵ encontramos o seguinte significado de *kirtan*:

“Cantar *kirtan* é uma técnica de meditação que acalma a mente, abre o coração e nos reconecta com o nosso verdadeiro Eu.”¹⁶

¹⁴ Universidade Wilfrid Laurier (Wilfrid Laurier University) é uma universidade pública de artes liberais localizada em Waterloo, Ontário, Canadá.

¹⁵ Para mais informações acesse: <https://krishnadas.com/kirtan-wallah-foundation/>

¹⁶ *kirtan (chanting) is a meditation technique that quiets the mind, opens the heart and brings us back to our true Selves*. Tradução nossa.

Ranchor Prime (2023) em seu livro intitulado *The Birth of kirtan: The Life & Teachings of Chaitanya* (*O nascimento do kirtan: a vida e ensinamentos de Chaitanya*), descreve Chaitanya Mahaprabu como percussor do *kirtan*. Segundo Prime, Chaitanya, nunca escreveu nenhum livro, sua vida foi sua mensagem. Com poucos discípulos diretos, viveu até os 48 anos, totalmente desapegado do mundo material e seu único ensinamento público foi o *sankirtan*, cantar os nomes de Deus em comunidade. Neste livro, há um relato de que o movimento de *sankirtan* por Chaitanya inspirou Mahatma Gandhi no movimento de não-violência.

Jonathan B. Edelman (2009, p. 37) se refere ao *kirtan* como *kirtana*. De acordo com o autor, o *kirtana*, em sua origem indiana, é uma prática fundamental dentro das tradições *Vaishnavas* do hinduísmo, consistindo na recitação ou canto de nomes sagrados, textos, poesias e canções como forma de devoção. Sua importância está destacada no *Bhagavata Purana*, um dos textos sagrados mais influentes para os seguidores da divindade denominada Vishnu e seus avatares, como Krishna e Rama. Esse texto serve como base teológica do Caitanya Vaishnavismo ou Vaishnavismo Gaudiya (movimento devocional ensinado por Caitanya Mahaprabhu).

Moura (2023, p. 2) esclarece que o *kirtan* popularizou-se na Índia devido ao crescimento dos movimentos de *bhakti* desde o século VI d.C., principalmente após o século XII. Nessa época, os mestres espirituais indicavam a prática do *kirtan* indiano, como principal prática religiosa, devido aos sentimentos de devoção que despertam. O autor relata que na aparente simplicidade do *kirtan* encontra-se a compreensão sofisticada do som sagrado que remonta aos hinos das escrituras védicas e escolas de pensamento e movimento religiosos pan-indianos.

Segundo Widdess (2001), os tipos de *kirtan* variam conforme as regiões na Índia:

- *Nām-kīrtan* no norte da Índia – consiste na repetição do nome de divindades – um canto mais popular.
- *Tāl-gān kīrtan* na região de Bengala – envolve estruturas rítmicas complexas.
- *Kīrtanam* no sul da Índia – sobrepõe-se ao gênero *kṛiti* da música erudita, por conter poesia devocional e ser executada por solistas em estilo clássico.

Rosen (2008, p. 4–5) enfatiza a característica do êxtase vivenciado no *kirtan* e define o *Nam-kirtan*, o *Lila-kirtan*, o *Sankirtan* e o *Nagara-Sankirtan*, a seguir:

[...] Existem o *Nam-kirtan*, composto por canções com os nomes sagrados de Deus, e o *Lila-kirtan*, que celebra as atividades esotéricas do Divino. Há também o *Sankirtan*, em que os cantos são executados em grupo, e o *Nagara-Sankirtan*, quando o grupo realiza a prática nas ruas. Existem diversas variações desses termos e temas. Contudo,

o *kirtan*, sob qualquer forma, é uma experiência extática.¹⁷ (Rosen, 2008)

O *kirtan* desta pesquisa é o *Nām-kīrtan*, o cântico dos Nomes divinos.

Rosen (2008, p. 4–5) define que pessoas habilidosas no canto do *kirtan* no Oriente são chamadas de *kirtaniyas* ou *kirtan-wallahs* e que seus cantos e danças são geralmente acompanhados por instrumentos tradicionais e exóticos. Dentre esses instrumentos, está o *khol*, também conhecido como mridanga – um tambor de duas faces, oriundo do nordeste indiano, com corpo feito de fibra de vidro ou argila. Uma face é menor do lado direito, com cerca de 10 cm de diâmetro e uma maior do lado esquerdo com aproximadamente 25 cm de diâmetro. Outros instrumentos rítmicos exóticos essenciais no *kirtan* indiano são as kartalas de mão feitas de latão, com 5 a 13 cm de diâmetro, unidas por um cordão ou tecido.

No contexto Ocidental de *kirtans* os *kirtaniyas* cantam com vários instrumentistas com instrumentos ocidentais e indianos. Comumente, os *kirtaniyas* são vistos dividindo o palco com outros *kirtaniyas*.

2.2 O *kirtan* chega ao Ocidente

Segundo Moura (2023, p. 2), em 1960, o *kirtan* chega a América do Norte, principalmente nos Estados Unidos e no Canadá, através da contracultura, de novos movimentos religiosos por gurus indianos e da mudança na política de imigração dos EUA e Canadá. O *kirtan* recebe influência de várias culturas e se transforma em um *kirtan* com características orientais e ocidentais. Em sua investigação de como o *kirtan* é adotado e adaptado nas Américas, o autor, aborda que movimentos de yoga e *mindfulness* abriram caminho para o *kirtan* nas Américas como uma prática que envolve pessoas de diversas origens. Seu estudo centra-se em compreender os motivos de praticantes sem raízes étnicas na Índia se envolverem com a prática do *kirtan*. Sua pesquisa compreende a área geográfica dos Estados Unidos, Canadá e Brasil e o recorte temporal abrange os desenvolvimentos históricos da década de 1960. Krishna Das está inserido neste contexto.

No canal do YouTube Gurusevananda Das¹⁸, Moura disponibilizou o vídeo da defesa de sua tese de doutorado intitulado *kirtan in the Americas: Public Intelligibility Presentation at*

¹⁷ [...]There is Nam-kirtan, Which are songs composed of God's sacred names, and Lila-kirtan, or songs that celebrate the esoteric activities of the Divine. There is Sankirtan, when the songs of praise are performed in a group setting, and Nagara-Sankirtan, when the group is taken into the streets. And there are numerous variations on these terms and themes. But kirtan, in any form, is ecstatic.

¹⁸ Para mais informações acesse: https://www.youtube.com/channel/UCyHgcLsKQH64PRGigFX_HNw

WLU¹⁹, no qual esclarece a respeito da adoção e adaptação do *kirtan* indiano na América do Norte, mais especificamente nos Estados Unidos e Canadá, seu significado e prática entre pessoas de várias culturas, o que também ocorreu no Brasil, porém de forma distinta devido ao fator linguístico ter sido limitante para atrair os imigrantes indianos que falam a língua inglesa. Neste vídeo, Moura explica sobre as teorias indianas do som sagrado que compõem os mantras através da língua sagrada das antigas escrituras indianas: o sânscrito.

Segundo o autor, a transmissão do *kirtan* nas Américas ocorre através de indivíduos e grupos como facilitadores de trocas culturais que se combinam, se adaptam e se transformam em um novo contexto. Moura explica que, o *kirtan* chegou ao Ocidente através de movimentos da contracultura, através de pessoas que após viajarem para a Índia, trouxeram práticas de mantras e yoga, o que favoreceu a introdução ao *kirtan*, através de migrações e de movimentos religiosos. O público ocidental aceitou e adaptou o *kirtan* popularizando-o por meio de celebração e aprendizagem em festivais na América do Norte e do Sul, o que recebe o nome de transculturação devido ao fato de receber elementos da cultura de origem e da nova cultura, transformando-se em um novo elemento: o *kirtan* do Ocidente. Este fato fez o *kirtan* sobreviver a novos contextos, o que o tornou inclusivo, sem a rigidez de uma forma autêntica presa em uma tradição específica, o que limitaria sua propagação.

Joshua M. Greene *apud* Moura (2023, p. 63–64) recolheu uma série de informações sobre vários músicos de renome que tiveram suas vidas e músicas influenciadas pelo contato com mestres indianos. Dentre eles, os Beatles, principalmente George Harrison, impactaram o mundo, com sua viagem à Índia em 1967, onde estiveram em retiro de dez dias, aprenderam sobre mantra e meditação, e em 1968 estiveram no *Ashram* do Yogi Maharishi Mahesh para praticar meditação transcendental. Em 1969, Harrison conheceu seu guru Swami Prabhupada e os devotos de Krishna em Londres. Junto com esses devotos, os Beatles gravaram o single, *Hare Krishna Mantra*, em sânscrito, pela Apple records e uma série de gravações surgiram após esta.

Em sua pesquisa, Moura (2023) entrevistou e participou de cursos online disponibilizados durante a pandemia com cantores de *kirtans* de renome internacional, entre eles Krishna Das e Jai Uttal²⁰. O autor relata que muitas pessoas se identificam como *bhakta*²¹ e formam comunidades que se reúnem nos festivais.

¹⁹ Para mais informações acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=bt2mop-CPtU&t=88s>

²⁰ Para mais informações: <https://www.jaiuttal.com/>

²¹ *Bhakta* (plural de *bhakti*) significa “devoção” ou “adoração”, termo derivado da raiz sânscrita *bhaj*, que expressa o ato de adorar. O *bhakti*, descrito na escritura sagrada Bhagavad Gita, é o yogue da devoção – aquele que busca a autorrealização através da devoção ao Ser Supremo.

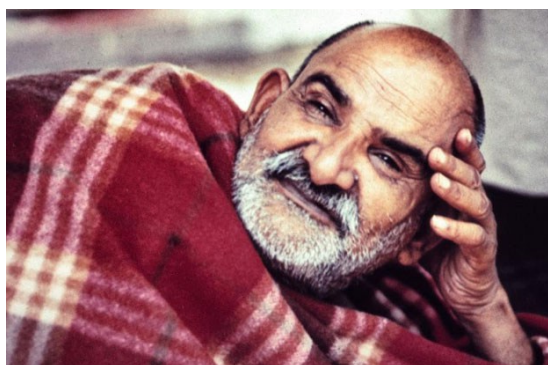
No vídeo de defesa de sua tese, Moura elucida que a aceitação do *kirtan* nas várias culturas, uniu línguas e instrumentos musicais das culturas locais e indianos, levando-o a festivais e celebrações de *kirtans*, onde o público se reúne periodicamente, independente de seguirem ou não algum segmento religioso específico. Moura enfatiza que há relatos de experiência de espiritualidade e cura entre os praticantes pela conexão direta com o divino através do *kirtan*, e que tais vivências, encorajam tais praticantes a levar o *kirtan* ao sistema prisional, hospitais de saúde mental e locais que possam mitigar o sofrimento das pessoas. Para Moura a prática do *kirtan* no Ocidente visa o autoconhecimento e cura emocional através da experiência direta. Ou seja, uma prática que possibilite vivência além dos conceitos teóricos. Moura relata que Krishna Das exemplifica como essa prática pode trazer cura e transformar as pessoas internamente. O autor relata que os benefícios do *kirtan* são reconhecidos amplamente, ajudando na cura de vícios e depressão, produzindo bem-estar mental. O autor relata que o *kirtan* promove um forte senso de comunidade ao reunir pessoas de vários grupos para uma experiência prática.

Moura esclarece que embora haja a barreira linguística, a música conecta pessoas, mesmo sem entender seus textos, a energia da música é universalmente, percebida, segundo Moura. Essa linguagem transcende barreiras e une culturas. A música é utilizada em contextos religiosos e sociais no mundo inteiro. Moura relata que a participação coletiva na música dos *kirtans* é mais importante do que a qualidade vocal, promovendo uma conexão emocional e espiritual entre todos que participam. A música e os mantras promovem a união e a aspiração por um mundo melhor. Segundo o autor, o canto coletivo nos *kirtans* é um convite para que todos se conectem através da canção e da intenção positiva. O *kirtan*, segundo o autor, pode ser definido como uma prática musical e espiritual que tem se espalhado pelas Américas, moldando identidades, comunidades e tradições. O *kirtan* no contexto Ocidental transcende barreiras culturais e sua prática favorece experiência direta de cura e conexão com o sagrado.

Um fato interessante de ser observado é que vários cantores de *kirtan* levam suas práticas a lugares variados. O que evidencia a motivação pelo compartilhar sua prática. Fato que observamos em Krishna Das, o vemos cantando em um grande teatro lotado, em seguida o vemos cantando para um pequeno grupo de devotos de um determinado local, em outro momento o vemos em sua casa, em uma *live*, cantando sozinho em transmissão online, em entrevistas variadas, sempre compartilhando as histórias vividas no *Ashram* de seu mestre Neem Karoli Baba, a quem expressa devoção. Em 2025, sua turnê, abrange o Ocidente e o Oriente, para grandes ou pequenos públicos.

Alguns Mestres indianos que ensinaram o *kirtan* são: Sivananda²², Ramakrishna²³, Vivekananda²⁴, C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada²⁵, Sathya Sai Baba²⁶, Neem Karoli Baba, Yogananda²⁷, e Swami Vishwananda²⁸ entre outros. Em 1970, Krishna Das viajou para a Índia, com seu amigo Ram Dass, para conhecer Neem Karoli Baba em Vrindavan.

Figura 1 – Neem Karoli Baba



Fonte: <https://www.maldorma.com/2017/02/26/neem-karoli-baba/>

No site de Neem Karoli Baba²⁹ (1900 -1973), encontram-se informações a seu respeito. Também conhecido como Neeb Karori Baba é uma figura espiritual amplamente reverenciada na tradição hindu contemporânea. Seus ensinamentos, de caráter simples e universal, enfatizavam valores éticos e espirituais como a unidade de toda a existência — expressa na máxima "*Sub Ek*" (*tudo é um*) — bem como a prática do amor incondicional, do serviço ao próximo, da lembrança constante do divino e retidão nas palavras e ações. Este Mestre mantinha uma estreita associação simbólica e devocional com Hanuman, a divindade hindu representada na forma de macaco, cuja mitologia está profundamente vinculada à lealdade, força e devoção absoluta. Seu modo de ensinar caracterizava-se por ser não convencional e altamente personalizado, alinhado à tradição *bhakti*, que prioriza a devoção e o cultivo de um relacionamento direto com o divino através do coração. Conhecido popularmente como o “Baba dos Milagres” no norte da Índia, Neem Karoli Baba é amplamente associado à manifestação de *siddhis* (faculdades espirituais ou poderes extraordinários), como a bi locação (capacidade de

²² Para mais informações, acesse: <https://sivananda.org.br/nossos-mestres/>

²³ Para mais informações, acesse: <https://vedanta.org.br/sri-ramakrishna>

²⁴ Para mais informações, acesse: <https://vedanta.org.br/swami-vivekananda>

²⁵ Para mais informações acesse: <https://iskconbrasil.com/index.php/nosso-fundador/>

²⁶ Para mais informações, acesse: <https://www.sathyasai.org.br/a-vida-de-sathya-sai>

²⁷ Para mais informações, acesse: <https://yogananda.org/pt/um-amado-mestre-mundial>

²⁸ Para mais informações, acesse: <https://bhaktimarga.org.br/paramahansa-vishwananda>

²⁹ Para mais informações, acesse: <https://nkbashram.org/about-sri-neem-karoli-baba>.

estar em dois lugares simultaneamente) e a indução de estados de *samādhi* (consciência divina – um estado além da meditação) em devotos, frequentemente por meio de gestos simples, como o toque de um dedo. Neem Karoli Baba deixou o corpo em 1973.

No site de Krishna Das³⁰, encontram-se informações sobre a *Kirtan Wallah Foundation* (Fundação *Kirtan Wallah*), fundação de Krishna Das, que busca difundir os ensinamentos de Neem Karoli Baba, também conhecido entre os devotos como Maharaj-ji. A síntese de seus ensinamentos expressa em: “Ame a todos, sirva a todos e lembre-se de Deus”, significava praticar a repetição dos Nomes Divinos através da antiga prática espiritual indiana: o *kirtan*. Desde que Neem Karoli Baba iniciou Krishna Das nos *kirtans*, como prática ancestral, há mais de 20 anos, Krishna Das viaja, por mais de 20 países, compartilhando-a com dezenas de milhares de pessoas em todo o mundo.

Questionado sobre o motivo da repetição constante dos nomes das divindades, ou nomes divinos, em seus *kirtans*, Krishna Das, em 22 de julho de 2025, durante o *Call and Response Podcast Ep. 79 — Why We Chant* (Chamada e Resposta Ep. 79– Por que cantamos), respondeu:

Esses Nomes são chamados de Nomes de Deus. Deus vive dentro de nós como quem e o que realmente somos. Assim, quando cantamos esses nomes, quando pensamos nesses nomes, quando repetimos esses nomes, estamos invocando aquele lugar dentro de nós que está bem, que está em paz, que é a realidade última que habita em nós. E os nomes têm um magnetismo. Têm *shakti*. Cada repetição de um desses Nomes é uma semente que plantamos em nosso próprio Ser e, com o tempo, essas sementes crescem de acordo com as condições que permitirem seu crescimento. Já contei muitas vezes esta história, mas vou contar de novo: no século XIX, houve um grande santo chamado Ramakrishna Paramahansa, que descreveu como funciona essa prática da repetição do Nome. Primeiro: cada repetição, cada única repetição de um desses nomes, é uma semente plantada em nós. Segundo: com o tempo, essas sementes crescem e, como ele dizia, são levadas pelo vento, por assim dizer, até pousarem no telhado de uma casa velha na selva, ficando presas entre as telhas. Com o passar das estações, do vento, da chuva e de tudo mais, essas telhas começam a se desgastar e a amolecer. Então, as sementes da repetição do Nome começam a brotar, as raízes se espalham, destruindo as telhas e o telhado, e depois as paredes da casa. Ramakrishna dizia que essa casa é quem pensamos que somos. Imagine se você não pensasse ser quem pensa que é. Uma vez, na Índia, tive uma experiência assim: olhei para o céu e vi algo girando lá no alto, e ri, dizendo: “Ha, esse é o estado de Ser ‘Krishna Das’.” Então percebi que eram pensamentos — e que, quando pensava “eu sou Krishna Das”, eu me sentia Krishna Das; mas quando esse pensamento não surgia, eu simplesmente estava ali, aberto, em paz. Quando pensava que era Krishna Das, agia como Krishna Das; mas quando esse pensamento não aparecia, eu estava apenas tranquilo, muito à vontade, sentindo-me maravilhosamente bem... até que, de repente, lá vinha de novo o pensamento. Notei que, mesmo quando penso que sou “eu” — o que acontece 122% do tempo — isso não afeta esse lugar de Ser, de abertura. Então percebi que está tudo bem ser tolo, porque isso não importa: são apenas pensamentos. Claro, importa para mim, porque penso todo tipo de coisa sobre mim mesmo — algumas doem, outras não — mas nada disso afeta essa presença, esse espaço no qual todos nós vivemos, que é

³⁰Para mais informações, acesse: <https://krishnadas.com/kirtan-wallah-foundation/>.

vivo, pleno e muito bonito. Mas você não pode parar os pensamentos. O que vai fazer? Pegar uma arma e atirar neles? Onde eles estão? Eu não sei. Tudo o que você pode fazer é acrescentar uma prática à sua vida que permita voltar, de novo e de novo, até que, com o tempo, essa sensação de estar de volta, presente, se aprofunde cada vez mais. No decorrer do dia, você é levado para esse estado com mais facilidade, vivendo nele com mais consciência e sem esforço. Existe um lugar dentro de nós onde esses mantras estão soando o tempo todo, por si mesmos. Quando nos lembramos deles, nos colocamos nesse lugar por um instante — até que, claro, nossos pensamentos nos puxem de volta para fora. Mas, na verdade, estamos sempre aqui, embora a maior parte do tempo não saibamos disso. É incrível. A maioria das pessoas nasce, se forma no colégio, bebe umas cervejas e morre — e nunca esteve realmente presente nem por um momento. Passam a vida no piloto automático: um acontecimento atrás do outro, uma reação atrás da outra, batendo de um lado para o outro... e então, acabou. Se nos interessamos por essas coisas, é porque já temos um anseio. Sabemos que queremos algo. Temos fome, temos sede espiritual — e isso já é suficiente, acredite. Sem isso, não temos senso de direção. Então, na verdade, se você quiser entrar no lado mais esotérico da coisa — o que tenho certeza de que ele quer — é o Nome nos repetindo. Pensamos que o fazemos porque achamos que somos quem pensamos que somos, mas não é nada disso. É o Nome que se repete e nos torna conscientes Dele. E isso é uma grande bênção. (Das, 2025, Tradução nossa)³¹.

³¹ *These Names are called the Names of God. God lives within us as who and what we really are. So, when we chant these names, when we think of these names, when we repeat these names, we're invoking that place within us that's just fine, that's ok, that is the ultimate reality that lives within us. And the Names have a magnetism. They do. They have shakti. And each repetition of a Name, one of these Names, is a seed that we plant in our own Being and as time goes on, those seeds grow according to whatever conditions allow them to grow and I've told this story many times but I'll tell it again, in the 1800s there was a very great saint called Ramakrishna Paramahansa and He described the way this practice of the repetition of the Name works, ok? So, the first thing is, every repetition, every single repetition of one of these names is a seed that gets planted in us. We plant that. Second, as time goes on, these seeds grow, and He said that these seeds grow, and they get caught by the wind, so to speak, and they land on the roof of an old house in the jungle and they get stuck between the tiles on the roof of that house, right? And over time and seasons and wind and rain and whatever, those tiles begin to break down and they start getting soft and then, the seeds of the repetition of the Name start to grow and the roots start to grow, and they destroy the tiles and they destroy the roof of the house. They keep growing and they destroy the walls of the house. Ramakrishna said that house is who we think we are. So, imagine if you didn't think you are who you think you are. Like, I had this experience once in India where I saw that, I looked up in the sky and I saw this whirling kind of, way up in the sky, and I laughed and I said, "Ha, that's Krishna Das-ness" and I saw it was thoughts and when I thought "I am Krishna Das" then I thought I was Krishna Das. But when I didn't, when that thought, "I am Krishna Das" didn't arise in me, I'm just here, open, at ease. And when I did think I was Krishna Das, I acted like Krishna Das. But when that thought didn't arise, I was just at peace, open, very at ease, wonderful, feeling wonderful and then whoop, again. So, I noticed that even when I think I'm me, which is 122 percent of the time. Even when I think I'm me, it doesn't affect this place of Being. Of openness. It doesn't affect that. So, I realized, it was ok to be stupid because it didn't matter. It was just me thinking. Of course, it mattered to me, because I think all kinds of things about myself and some of them hurt, some of them don't, but it didn't affect this presence, the space in which we all live, which is alive and full and very beautiful. But you can't stop your thoughts. Where are you going to, what are you going to do? Get a gun and shoot them? Where are they? I don't know. So, all you can do is add a practice to your life that allows you to come back again and again and again and eventually, that feeling of being back, of being present, gets deeper and deeper and as you go through your day, you're pulled into it more easily. You live in it more aware, without effort. So, for instance, there is a place within us that these mantras are going on all the time by themselves and when we remember them, we actually move ourselves into that place for a second and then, of course, our thoughts pull us right out. But we're actually here all the time. Even though, most of the time, we don't know it. It's amazing. We go, you know, most people get born, graduate high school, drink some beer and die and that's it. They were never here for a moment. Not for one moment were they really present and alive. They were on automatic their whole lives. One thing after the other. One reaction after the other. Bouncing off of this one, bouncing off of that one and then, gone. So, if we're interested in this stuff at all, it means that we have a longing already. We know we want something. We have a hunger, a longing and that's enough. Believe it or not. Without that, we have no sense of direction. So, it's really, if you want to get esoteric about it, which I'm sure he does, is the Name repeating us. You think you're doing it because you think you are who you think you are, but it's not that at all. The Name is repeating itself and making you aware of it.*

Para Krishna Das, os nomes das divindades têm um poder especial porque despertam, dentro de nós, uma dimensão de presença e plenitude que já existe, mas costuma permanecer encoberta por pensamentos e reações automáticas. Cada repetição é como uma semente plantada no ser; com o tempo, essas sementes crescem e “derrubam” a estrutura do ego, ou seja, a identidade limitada que pensamos ser. Segundo Krishna Das, não importa tanto compreender racionalmente por que somos atraídos por um *mantra*. O essencial é vivê-lo, permitindo que o som e a repetição presentes no *kirtan*, conduzam à presença interior e à diminuição da reatividade diante da vida. A força invocada, segundo ele, já está dentro de nós; a prática apenas abre o caminho para senti-la.

2.3 Krishna Das

Figura 2 – Krishna Das em Mumbai, Índia, em 2016



Fonte: <https://krishnadas.com/about/chanting/>

Figura 3 – Krishna Das



Fonte: https://krishnadas.com/wp-content/uploads/KrishnaDasHeadshot3_-Lucia-Mancuso-scaled.jpg

Krishna Das, cantor norte-americano de grande sucesso no Ocidente e no Oriente, iniciado em *kirtans* pelo Mestre Neem Karoli Baba, não se vincula a nenhum segmento religioso. Seu nome era Jeffrey Kagel, nasceu em 1947, em Nova York. No início da década de 1970, Jeffrey deixou para trás o sonho de tornar-se astro do rock justamente quando recebeu um convite para tornar-se vocalista de uma banda³², com gravação em estúdio e turnê marcada. Após conhecer Ram Dass, professor em *Harvard*, que o apresentou ao mestre espiritual Neem Karoli Baba, conhecido por seus devotos como Maharaj-ji, sua vida tomou novo rumo. Ao invés da banda, optou por viajar com Ram Das e passar cerca de três anos na Índia, onde recebeu o nome de Krishna Das – que significa “devoto de Krishna”. Durante esse período, mergulhou no *Bhakti Yoga*, o caminho da devoção descrito no texto sagrado indiano *Bhagavad Gita*, e teve contato profundo com o *kirtan*, prática de canto devocional que viria a tornar sua missão de vida. Das (2011, p.39) narra em seu livro que Maharaj-ji teria o permitido realizar seu sonho de se tornar-se popstar dos *kirtans*, sem perder-se nos perigos que o poder e a fama oferecem.

Após o falecimento de Maharaj-ji, Krishna Das enfrentou períodos de depressão e dependência química, encontrando no *kirtan* um caminho de reconexão espiritual e cura interior. Em 1994, passou a conduzir sessões de *kirtan* no *Jivamukti Yoga Center*, em Nova York, expandindo essa prática para além dos templos e centros de yoga, e levando-a a auditórios e festivais em diversas partes do mundo. Sua abordagem incorpora melodias acessíveis e uma

³² Em seu livro com título “Cantar para viver”, Krishna Das (2011, p. 38-39) não especifica o nome desta banda.

variedade de instrumentos musicais ao canto de mantras em sânscrito, mantendo a repetição dos nomes divinos como forma de promover a conexão interior.

Sua obra combina elementos musicais indianos ao rock, blues, soul e folk. Em um vídeo do canal Estadão no YouTube, intitulado ‘Krishna Das: A religião tem sido utilizada para machucar as pessoas’³³, Krishna Das afirma que a humanidade deve temer a si mesma mais do que a qualquer coisa, pois está se destruindo a si mesma e ao planeta. Para ele, é essencial cuidar de si e dos outros, através da busca pela paz e do amor. Ele esclarece que suas práticas de *kirtans* têm a ver com o cuidar de si no intuito de estar bem. Para Krishna Das o verdadeiro sentido da palavra Deus é o sentimento do amor. Suas apresentações e workshops de *kirtans* acontecem em turnê pelo Ocidente e pelo Oriente, tanto para grandes auditórios, quanto para pequenos grupos, em festivais de *kirtans*, eventos de yoga, em hospitais de saúde mental, e em teatros, estádios, salas de concerto, como no vídeo do canal *Bodhgaya Films*³⁴ no YouTube, intitulada *Krishna Das in Rio*³⁵, reunindo públicos com ou sem afiliação religiosa no Ocidente e no Oriente. Nesse vídeo, Krishna Das refere-se aos *kirtans* como uma experiência espiritual e encoraja a plateia a vivenciá-los com o coração, nas repetições das frases que ele canta.

Em seu repertório, Krishna Das mistura textos sagrados védicos, composições em língua inglesa e, por vezes, na língua do país que visita. Suas músicas são executadas ao lado de vários instrumentistas que o acompanham como demonstrado na performance registrada no vídeo *Krishna Das – Live in London*, realizada na Inglaterra em 2022³⁶.

³³ Disponível em: <https://www.youtube.com/shorts/PF6CbUSjtjhg>

³⁴ Disponível em: <https://www.bodhgayafilms.com/>

³⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pX5sK_7_Piw

³⁶ Nesse trailer, Krishna Das apresenta-se em uma performance realizada em Londres, em contexto de teatro muito semelhante à performance que realizou em São Paulo no dia 5 de julho de 2025. <https://vimeo.com/ondemand/liveinlondon2022>.

Figura 4 – Krishna Das em performance



Fonte: https://krishnadas.com/wp-content/uploads/Krishna-Das_Matt-Thomas-11-scaled.jpg

O *kirtan* de Krishna Das recebe elementos musicais e étnicos do Oriente e do Ocidente e mistura elementos do *kirtan* e do *bhajan* em sua performance.

Figura 5 – Krishna Das



Fonte: <https://krishnadas.com/about/press-kit/#photos>

Em 2014, Krishna Das recebeu o título de “Rockstar do yoga”³⁷, em Los Angeles, onde recebeu o Grammy, pelo álbum *Live Ananda*, na categoria de música “new age”. Krishna Das apresentou-se com o *kirtan Narayana*³⁸ ao lado de instrumentistas, sentados ao chão, no mesmo formato de seus shows, ou quando canta debaixo de uma árvore, em conexão profunda,

³⁷ Para mais informações, acesse: <https://www.grammy.com/news/krishna-das-the-yoga-rock-star>

³⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0NNtFEHRDM0>

como pode ser visto no vídeo³⁹ intitulado *Hanuman Chalisa, Kakrighat, India September 2009* – Krishna Das do canal do YouTube Krishna Das Music⁴⁰.

Figura 6 – Performance de Krishna Das no Grammy de 2014



Fonte: <https://krishnadas.com/wp-content/uploads/Grammys-stage.jpg>

Com uma carreira fonográfica que ultrapassa duas décadas, Krishna Das⁴¹ lançou 18 álbuns, Das (2011) escreveu sua autobiografia intitulada *Cantar para viver – em busca de um coração de ouro*, o documentário sobre sua vida *One Track heart – the story of Krishna Das*⁴² e participou do documentário intitulado *Mantra: Sound into Silence*.⁴³ Fundou ainda a *kirtan Wallah Foundation*, dedicada à difusão dos ensinamentos de Neem Karoli Baba e à promoção do *kirtan*. Além da música, atua como divulgador do *Bhakti Yoga* por meio de workshops e palestras ao redor do mundo.

Como plateia, no dia 5 de julho de 2025, no Teatro Vibra, em São Paulo, pude presenciar Krishna Das ao vivo; na turnê de 2025 da América do Sul intitulada *Peace of my heart – South America tour 2025*, – na qual Krishna Das, sentado no chão do palco, diante do público, cantou e tocou o harmônio por mais de duas horas ininterruptas, em concentração profunda, na maior parte do tempo de olhos fechados, acompanhado por músicos posicionados ao seu lado. A plateia, atenta, ora em silêncio profundo em alguns *kirtans*, ora, em respostas no

³⁹ Para mais informações, acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=VvLPrWqBj18>

⁴⁰ Para mais informações, acesse: <https://www.youtube.com/channel/UCtzvMbKEud7MqkIVdFjfHXQ>

⁴¹ Para mais informações, acesse: <https://www.youtube.com/@KrishnaDasMusic>

Para mais informações, acesse: <https://www.youtube.com/@KrishnaDas-India>

⁴² Para mais informações, acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=IAjm-qWGd9Y>

⁴³ Para mais informações, acesse: <https://www.mantramovie.com/>

coro, alternava-se entre momentos meditativos e de catarse coletiva, com expressão espontânea de palmas e dança com movimentos corporais livres cantando os nomes das divindades.

Dentre os concertos de Krishna Das em 2025, estão os realizados em várias cidades da América do Sul e em Délhi, Mumbai e Bengaluru, com dois concertos beneficentes em Rishikesh, para cuidados paliativos dos pacientes com câncer terminal do Ganga Prem Hospice, na Índia.

Embora, haja muitas informações em mídias audiovisuais disponíveis no YouTube, em sites, no *Instagram*, *Facebook* e *Spotify* sobre Krishna Das e sua obra, no meio acadêmico, a literatura específica sobre os *kirtans* de Krishna Das é escassa.

3 MODELAGEM SISTÊMICA APLICADA AOS *KIRTANS* 1 E 2

Enquanto na pesquisa musical acadêmica os livros e artigos publicados em periódicos com revisão por pares são considerados a principal fonte de autoridade para a divulgação do conhecimento e base para novas investigações, na pesquisa artística o uso de registros em áudio e vídeo é bastante comum e possui o mesmo grau de autoridade e validade (López Cano, 2015, p. 92).⁴⁴

Diferente do Oriente, onde indianos aprendem *kirtans* sob rigorosa tradição oral pautada nos ensinamentos de textos sagrados desde a infância, o *kirtan* no Ocidente passa por um processo de transculturação como relata Moura, no qual músicos mesclam o aprendizado à sua própria cultura. Sendo assim, o *kirtan* indiano é estruturado e sem improvisos, com a finalidade de adentrar a experiência sonora descrita nas escrituras e transmitidas oralmente por gerações. Por outro lado, o *kirtan* ocidental incorpora a liberdade criativa, facilitando o acesso para ouvintes que, conforme nota Rosen, podem sentir estranhamento inicial diante da sonoridade indiana clássica. Com a finalidade de dissecar os elementos musicais dos *kirtans* ocidentais de Krishna Das foi utilizada a metodologia da Modelagem Sistêmica proposta por Liduíno Pitombeira no artigo intitulado *Fundamentos teóricos e estéticos da modelagem sistêmica no âmbito da composição musical*:

A modelagem sistêmica, aplicada à composição musical, é uma modalidade de intertextualidade abstrata, na qual se busca identificar o sistema composicional de uma determinada obra com a finalidade de planejar uma nova obra, aparentada com a original somente em alguns aspectos profundos. Por isso, a modelagem sistêmica é parcial, uma vez que uma modelagem que tendesse à exaustão produziria como resultado a própria obra original que está sendo modelada. A modelagem sistêmica forma, juntamente com o planejamento composicional, um ciclo completo de produção pré-composicional de uma obra, sob uma perspectiva intertextual. (Pitombeira, 2015, p. 110).

No artigo sob o título *Modelagem Sistêmica como metodologia pré-composicional*, Pitombeira (2017, p.1) esclarece que a metodologia da modelagem sistêmica tem passado por diversas reformulações de natureza conceitual e metodológica graças a pesquisadores que a têm utilizado. Essa metodologia tem-se revelado um valioso recurso pedagógico no campo da composição enriquecendo-se constantemente pelas pesquisas acadêmicas em composição, iniciação científica, mestrado e doutorado.

⁴⁴ Portanto, esse termo se refere ao uso criativo e investigativo de referências intertextuais como ferramenta para gerar novas obras. Em vez de copiar ou apenas se inspirar, o criador analisa, interpreta e transforma elementos de obras anteriores com o objetivo de construir algo original — explorando relações profundas, muitas vezes abstratas ou estruturais, entre os textos (ou músicas) de origem.

O *kirtan* possui características musicais próprias. Para compreendê-las, optamos por uma metodologia que nos permitisse dissecar suas partes. Partindo das subseções e de suas inter-relações, para identificar as seções e entender como estas se conectam. Com isso, buscamos compreender o funcionamento da macroestrutura dos intertextos a partir da análise microestrutural de suas subseções.

Conforme Pitombeira (2017, p.1) lida-se preferencialmente com um tipo de intertextualidade abstrata, na qual o intertexto é dificilmente detectável nos níveis mais imediatos.

Conforme esta afirmação de Pitombeira, percebemos que o *kirtan* mostra-se como uma música aparentemente simples, no entanto observamos muitos detalhes que em uma escuta inicial não seria capaz de revelar. Para isso, utilizamos diagramas para representação gráfica da estrutura melódica e o *software Sonic Visualiser*⁴⁵ como ferramenta para unir representações visuais do som à experiência auditiva.

De acordo com Chris Cannam, Christian Landone, Mark Sandler (2010 p.1), o *Sonic Visualiser* é um *software* de *desktop* projetado para ser acessível e versátil, voltado à análise, visualização e anotação de arquivos de áudio. Esse *software* é bastante utilizado quando se deseja estudar uma gravação musical por meio de uma ferramenta digital, em vez de apenas ouvi-la. Para cumprir esse propósito, o *software* oferece uma interface semelhante à de editores de áudio tradicionais, além de compatibilidade com plugins que possibilitam métodos adicionais de análise automatizada.

A utilização do *Sonic Visualiser* possibilitou a identificação de padrões de repetição e variação melódica, variação de andamento em BPM e forma de onda, o que nos permitiu formular modelos sistêmicos com base nos intertextos, visando a criação de um novo *kirtan*. Também facilitou a escrita das partituras por permitir desacelerar os áudios sem alterar a tonalidade das músicas.

Com base em Pitombeira, a modelagem sistêmica é uma metodologia em desenvolvimento, com alguns conceitos fundamentais para sua compreensão e criação de obras pré-existentis:

A modelagem sistêmica (MORAES, PITOMBEIRA, LIMA, CASTRO-LIMA, MESQUITA, OLIVEIRA, SILVA, USAI e KÜHN, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016 e 2017) é uma metodologia pré-composicional que tem como objetivo a proposição de um sistema composicional hipotético, ou modelo sistêmico, que descreva o funcionamento estrutural de uma determinada obra musical. Um sistema composicional hipotético pode ser entendido como um conjunto de relações e funções

⁴⁵ *Software* gratuito. Para mais informações acesse: <https://www.sonicvisualiser.org/documentation.html>

entre estruturas musicais de uma obra pré-existente, sob a perspectiva de parâmetros musicais específicos. Tal sistema é hipotético porque, em se tratando do modelo de uma obra original, surge como uma hipótese para o funcionamento dessa obra, independentemente das intenções do autor. É importante enfatizar que o sistema composicional hipotético, proposto para uma determinada obra, não é exaustivo, no sentido de que não se tem a intenção de reconstruir a obra original, e muito menos tem a pretensão de explicar toda a produção de um compositor. Em outras palavras, é um recorte local e limitado a uma leitura parcial de uma obra específica. (Pitombeira, 2017, p. 2)

Nessa perspectiva, compreendemos que o sistema composicional é um conjunto de etapas no qual estão contidos os modelos sistêmicos extraídos dos intertextos. Os modelos sistêmicos extraídos das análises dos intertextos compõem o sistema composicional da nova obra, processo que também pode ser denominado de planejamento composicional na metodologia de Pitombeira.

Com base no exposto, conforme Pitombeira (2017, p.2), os dois termos abaixo são equivalentes:

- Sistema composicional hipotético ou modelo sistêmico.

No entanto, optamos por utilizar o termo modelo sistêmico nesta pesquisa, pois, de acordo com Pitombeira, todo modelo sistêmico é um sistema composicional, mas nem todo sistema composicional é um modelo sistêmico:

Um sistema composicional nem sempre é um modelo sistêmico, mas todo modelo sistêmico é um sistema composicional. Flávio Lima (2011, p.65) define sistema composicional como “um conjunto de diretrizes, formando um todo coerente, que coordenam a utilização e interconexão de parâmetros musicais, com o propósito de produzir obras musicais”. Posteriormente (PITOMBEIRA, 2015c) atualizamos essa definição ao incluir também materiais, além dos parâmetros. Essa inclusão é útil no caso dos sistemas abertos, nos quais um intertexto pode ser integralmente inserido no sistema para ser submetido a modificações estruturais e superficiais (Pitombeira, 2017, p. 2–3).

Segundo, Pitombeira (2017, p. 1) um modelo sistêmico descreve o funcionamento estrutural de uma determinada obra musical, ou seja, a relação entre suas partes.

Em reflexões sobre as análises que foram realizadas nos *kirtans*, encontramos no artigo *O processo de elaboração de uma concepção interpretativa da obra para violão solo Tetragrammaton XIII* (2009), de Roberto Victorio, de Renato Mendes Rosa; Daniel Barreiro (2019) no qual relatam que o aguçamento da escuta na análise de gravações, uso de software computacional e a escrita musical em partitura foram utilizados como ferramentas para a elaboração de um mapa interpretativo da obra:

Pudemos experienciar em diferentes etapas da prática interpretativa a interação entre a escrita musical, a análise de gravações (por meio das ferramentas computacionais) e o aguçamento de nossa própria escuta sobre nuances de interpretação da obra. Nas etapas finais do processo, foi elaborado um mapa interpretativo, constituído de anotações na partitura, e foi realizada uma terceira gravação da obra. O mapa e a terceira gravação não devem ser encarados, entretanto, como resultados finais, uma vez que a interpretação musical é sempre um processo dinâmico e aberto a novos desdobramentos (inclusive para um mesmo intérprete). Assim, as análises, o mapa interpretativo e as gravações não são aqui vistos como fins, mas como instâncias de um processo de aguçamento da escuta e de amadurecimento analítico e interpretativo. O foco principal deste trabalho encontra-se, assim, no processo vivenciado – e não em cada uma de suas instâncias tomadas isoladamente (Rosa; Barreiro, 2019, p. 3).

De acordo com essas considerações, observamos que tais ferramentas seriam utilizadas nas análises dos *kirtans* desta pesquisa, porém com outra finalidade: a de extração de modelos sistêmicos sobre os intertextos para elaboração de um modelo sistêmico aplicável a criação do novo *kirtan*.

Para aprofundar a análise, o aguçamento da escuta possibilitou acessar os áudios por camadas de adensamento sonoro e extrair padrões relevantes em BPM, em seções, subseções dentre outros.

Para Pitombeira (2017, p3) um modelo sistêmico não tem como finalidade reconstruir a obra original, mas apenas servir como ponto de partida para sua recriação arquetípica exclusivamente em nível profundo. Ou seja, a utilização do modelo sistêmico de Pitombeira (2017) permitiu a escolha de alguns parâmetros de análise e a não escolha de outros, a partir do esvaziamento estético de superfície da obra, para sobrar-lhe as relações abstratas entre suas partes como um planejamento para a criação musical:

Um modelo sistêmico, ou seja, o modelo de funcionamento de uma determinada obra, é definido por um conjunto de relações (incluídas aqui as funções) entre estruturas dessa obra, em uma perspectiva parcial, onde apenas certos parâmetros são examinados. Essa perspectiva é parcial por uma característica inerente a toda modelagem, o que se sintoniza com nosso propósito em produzir um modelo que não tenha como finalidade reconstruir a obra original, mas que apenas sirva como ponto de partida para sua recriação arquetípica exclusivamente em nível profundo. Isso significa que características estéticas de superfície da obra original são esvaziadas, permanecendo somente relações abstratas que servem como fundamento para o planejamento composicional de uma nova obra. (Pitombeira, 2017, p. 3).

Com base em Pitombeira, observa-se que existem três tipos de sistema — aberto, semiaberto ou retroalimentado — apresentados em sua tipologia teórica. O sistema semiaberto gera somente a saída, ou seja, um produto sem utilizar intertextos. O sistema retroalimentado, se alimenta do produto. Logo, nessa pesquisa, o funcionamento da modelagem sistêmica corresponde a um sistema aberto, uma vez que o processo descrito depende diretamente da

entrada de intertextos, que são analisados e suas análises são parcialmente utilizadas na criação da nova obra, sem modificar ou transformar os intertextos. As obras pré-existentes permanecem intactas. Mas o produto depende dos intertextos em nível profundo.

Sendo assim, Pitombeira destaca:

Quatro aspectos importantes inerentes à metodologia da modelagem sistêmica: (1) [...] o sistema composicional derivado da modelagem não tem a intenção de revelar a linguagem de toda a produção de um compositor; (2) a modelagem sistêmica com fins composicionais é intencionalmente parcial, porque não tem a intenção de reconstruir a obra original; (3) o sistema composicional resultante tanto pode consistir em um conjunto de definições declaradas textualmente como em um algoritmo computacional; e (4) A modelagem sistêmica provoca, em diversas gradações, um esvaziamento estético do intertexto (Pitombeira, 2015, p. 113).

Com base no exposto acima, Pitombeira (2017, p. 3) esclarece que o sistema composicional consiste no conjunto de definições declaradas textualmente, apresentadas em quadros, nessa pesquisa e que também foi apresentada em diagramas, tabelas e gráficos elaborados a partir de dados extraídos do *software* Sonic Visualiser.

Segundo Pitombeira (2015, p. 111) a modelagem sistêmica é composta por três etapas:

- a) A escolha de parâmetros
- b) Análise
- c) Generalização

Sobre as etapas do processo de modelagem sistêmica, Pitombeira esclarece que:

Três etapas compõem a modelagem sistêmica. Na primeira etapa, escolhe-se o parâmetro (ou os parâmetros) que será focalizado na análise. [...] A segunda etapa consiste na análise propriamente dita. [...] A próxima etapa, denominada generalização, consiste em desprezar os valores particulares dos objetos e concentrar-se somente nas relações. O resultado dessa metodologia é um sistema composicional [...] (Pitombeira, 2015, p. 111).

E o planejamento composicional, compreendido pelo ciclo reverso, segundo Pitombeira (2015, p. 112) é também composto de três etapas:

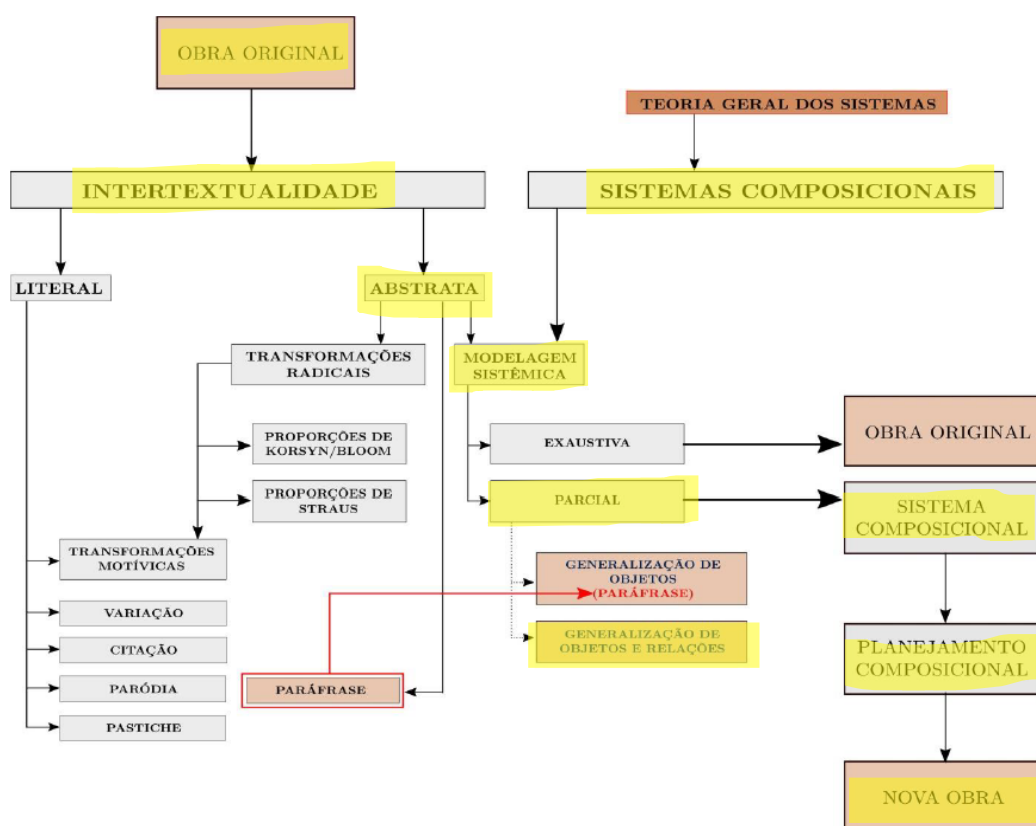
- a) Particularização
- b) Aplicação
- c) Complementação

De acordo com Pitombeira, de posse do sistema composicional ou modelo sistêmico generalizado, o ciclo torna-se reverso:

[...] pode efetivar o ciclo reverso, que denominamos planejamento composicional. Esse ciclo consiste também de três etapas. Na primeira etapa, particularizam-se os valores dos parâmetros. [...] (correspondente à generalização, última etapa da modelagem sistêmica), procuramos determinar valores para o parâmetro [...] que satisfaçam às condições declaradas no sistema composicional. Determinados esses valores, passa-se à segunda etapa que é a aplicação desses valores no contexto musical [...]. A última etapa consiste na complementação paramétrica, ou seja, parâmetros não especificados no sistema composicional são livremente escolhidos pelo compositor. A partir desses repositórios, o compositor passa então a refinar o trabalho em termos de elementos adicionais, agógica, ajustes idiomáticos etc. (Pitombeira, 2015, p. 112)

A seguir, (figura 7) o fluxograma da “Genealogia da modelagem sistêmica” *conforme* Pitombeira, os grifos na cor amarelo demonstram os percursos da metodologia aplicada a esta pesquisa: ou seja, a obras originais, são tomadas como intertextualidade abstrata, que por meio da modelagem sistêmica parcial passam por etapas de análises sobre as generalizações de objetos e relações, para extração de sistemas composicionais (modelos sistêmicos) que irão compor o planejamento composicional da nova obra.

Figura 7 – Genealogia da modelagem sistêmica



Conforme a figura 7, Pitombeira esclarece os conceitos de via literal, com transformações suaves e via abstrata, com transformações radicais:

A via literal se efetiva tanto através de transformações motivicas que produzem alterações suaves na superfície do intertexto (transposição, inversão, expansão e contração temporal, expansão e contração intervalar, deslocamento pontual de oitava e conversão), como através de Variação, Citação, Paródia e Pastiche. A via abstrata se efetiva através de transformações motivicas que causam modificações radicais no intertexto (retrogradação, simplificação e complexificação, fixação paramétrica, filtragem, permutação e fragmentação) ou se apropria do intertexto somente em seus aspectos estruturais e profundos (ferramentas de Bloom/Korsyn e Straus) (Pitombeira, 2015, p. 114).

O quadro 1 descreve a modelagem sistêmica de Pitombeira aplicada aos *kirtans*.

Quadro 1 – Modelagem sistêmica no *kirtan*

Sistema	
A obra original (intertextualidade)	Amostra de <i>kirtans</i> de Krishna Das <i>kirtan</i> 1 – <i>Sita Ram</i>⁴⁶ e <i>kirtan</i> 2 <i>Samadhi Sita Ram</i>⁴⁷
Seleção paramétrica:	- Aspectos melódicos: Segmentação melódica (Seções e subseções) - Aspectos harmônicos: Progressão harmônica - Aspectos temporais: Variação de andamento
Modelagem sistêmica parcial dos intertextos (k1 e k2) (Via abstrata parcial)	Sistema composicional dos intertextos Modelos sistêmicos de cada intertexto Modelo sistêmico generalizado dos intertextos k1 e k2
Planejamento composicional de k3	Modelo sistêmico particularizado k3 Complementação paramétrica: 1) Transformações radicais: com variações melódicas em subseções 2) Gravação em estúdio Nova obra – <i>kirtan</i> 3 (áudio WAV e partitura guia)

Fonte: elaborado pela autora.

⁴⁶ Para ouvir Sita Ram de Krishna Das completo acesse: <https://youtu.be/c3K1BWeIZyo>

⁴⁷ Para ouvir Samadhi Sita Ram de Krishna Das completo acesse: <https://youtu.be/sHphL3tsVFQ>

O quadro 1 demonstra que a modelagem sistêmica parcial foi aplicada sobre os intertextos *kirtan* 1 e *kirtan* 2 a partir da via de intertextualidade abstrata para a partir de modelos sistêmicos dos intertextos, obter um modelo sistêmico particularizado como planejamento composicional da nova obra.

Conforme Pitombeira, a modelagem sistêmica aplicada aos intertextos para a extração dos modelos sistêmicos deu-se a partir de três etapas:

- Seleção paramétrica:
 - a) Aspectos melódicos: Segmentação melódica (seções e subseções)
 - b) Aspectos harmônicos: Progressão harmônica
 - c) Aspectos temporais: Variação de andamento
- As análises dos intertextos propriamente dita; e
- Generalização: elaboração de um modelo sistêmico generalizado, a partir de padrões encontrados nos intertextos.

E segundo Pitombeira, as etapas do planejamento composicional da nova obra ocorrem pelo ciclo inverso, a seguir:

- Particularização do modelo sistêmico generalizado; realizado a partir de definições ou especificações de parâmetros para o modelo sistêmico do *kirtan* 3.
- Aplicação deste modelo sistêmico no contexto da criação do *kirtan* 3; e
- Complementação paramétrica: com variações melódicas (em subseções), com gravação em estúdio, e inclusão de instrumentos e coro, cujo resultado foi apresentado em:
 - a) Áudio WAV e
 - b) Partitura guia (pois neste tipo de *kirtan*, não é necessário incluir todos os elementos musicais em uma partitura para não tornar a performance rígida).

3.1 A escolha dos intertextos

Pitombeira (2015) entende por intertextualidade o conjunto de obras preexistentes que foram examinadas com o propósito de extrair seus respectivos sistemas composicionais hipotéticos ou modelos sistêmicos de macroestrutura. Do confronto entre esses sistemas, foi elaborado um modelo sistêmico, complementado por parâmetros abstratos, que serviu como ponto de partida para a criação musical.

Sobre intertextualidade, Pitombeira:

Kristeva parte do princípio de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Assim sendo, um texto é, de certa maneira, ele próprio e um outro – ou outros – que o precede(m)” (KRISTEVA, 2005:68). Por sua vez, para Bloom, intertextualidade “é um espaço crítico fora dos limites do texto, em que o crítico compara dois ou mais trabalhos literários” (KLEIN, 2005). O texto de Klein (2005) é uma das referências mais completas sobre o estudo da intertextualidade no campo musical. A partir dele pode-se ramificar para outros trabalhos de importância fundamental para essa linha de pesquisa. (Pitombeira, 2015, p. 107).

A intertextualidade, segundo Julia Kristeva *apud* Pitombeira (2015, p. 107), é um princípio fundamental que rege toda produção textual, pois todo texto se constrói a partir de fragmentos de outros textos, funcionando como um mosaico de citações. Para a autora, nenhum texto é totalmente original, já que sempre carrega marcas, influências e transformações de discursos anteriores, sendo ao mesmo tempo ele próprio e o(s) outro(s) que o precederam. Já Bloom propõe uma visão crítica da intertextualidade, entendendo-a como um processo que ocorre fora do texto, no qual o leitor ou crítico estabelece comparações entre diferentes obras, revelando as influências literárias que atravessam os autores. Essa perspectiva, embora distinta da de Kristeva, complementa o entendimento da intertextualidade como um fenômeno de diálogo entre obras. No campo da música, o estudo dessas relações ganha relevância a partir do trabalho de Klein, que oferece uma das análises mais completas sobre intertextualidade musical, servindo como ponto de partida para pesquisas que investigam como composições se conectam a tradições e criações anteriores.

Ao escutarmos a obra de Krishna Das, percebemos que a maioria de suas canções contém os mantras *Sita Ram* e *Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram*. E notoriamente observamos em um vídeo do Youtube o Mestre espiritual Neem Karoli Baba cantando a palavra *Ram*, nome relacionado a uma divindade da religião do hinduísmo denominada Rama, figura central dos ensinamentos deste Mestre. Houve então, a percepção de que se tratava de mantras que se

repetiam nas obras de Krishna Das o que determinou a seleção de dois *kirtans* com estes textos sagrados. As palavras em sânscrito, *Sita Ram* significa saudação aos deuses *Sita* e *Rama* e *Sri* é utilizada como um título honorífico a uma deidade.

Além dos mantras acima descritos, os parâmetros abaixo serviram como ponto de partida para a seleção dos intertextos:

- *Kirtans* com chamadas e respostas, e
- Com variações de andamento.

Pela escuta de diversos *kirtans* dentro dos 18 álbuns de Krishna Das disponíveis nos dois canais oficiais do cantor, sendo um relacionado à Índia e outro ao Brasil, foram selecionadas 14 obras em que Krishna Das canta os mantras *Sita Ram* e *Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram* e dentre elas, optamos por dois fonogramas (em formato WAV) extraídos do disco 1 do álbum de Krishna Das (2002)⁴⁸ intitulado *Live on Earth: for a limited time Only*, a seguir:

- *Kirtan 1* – Faixa 7: *Sita Ram* (7:25); e
- *Kirtan 2* – Faixa 2: *Samadhi Sita Ram* (11:32).

O quadro 2 apresenta os mantras dos intertextos.

Quadro 2 – Mantras dos intertextos

<i>kirtan</i>	Nome	Mantra (por subseção a, b, c)
1	<i>Sita Ram</i>	a = <i>Sita Ram</i> b = <i>Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram</i>
2	<i>Samadhi Sita Ram</i>	a = <i>Hare Rama Rama Ram</i> <i>Sita Rama Rama Ram</i> b = <i>(Bolo) Sri Ram Jai</i> <i>Ram Jai Jai Ram</i> c = <i>Ram Ram Sita Ram</i> <i>Ram Ram Sita Ram</i> <i>Sita Ram Sita Ram</i> <i>Ram Ram Sita Ram</i>

Fonte: elaborado pela autora

⁴⁸ Dados extraídos do site de Krishna Das <https://krishnadasmusic.com/products/live-on-earth-for-a-limited-time-only>. Acesso em: 10 jun. 2024.

Os *kirtans* acima estão no idioma sânscrito⁴⁹. A palavra *Samadhi*, significa transe, absorção em consciência de Deus⁵⁰, a palavra *bolo* significa cante(m), a palavra *Jai* ou *Jaya* significa vitória ou triunfo, e a palavra *Hare* significa Aquele que extingue as causas do sofrimento, a ilusão.

No capítulo denominando *Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue*, Kevin Korsyn (2001, p. 55) explica sobre as questões de análise considerando-se os textos e contextos:

Um ponto de partida para repensar a música encontra-se na fronteira entre texto e contexto, no limiar onde a composição individual encontra o mundo ao seu redor. Conceber texto e contexto como uma oposição estável promove uma compartimentalização da pesquisa musical, dividindo a análise sincrônica da estrutura interna das narrativas diacrônicas da história. A análise musical trata as obras como entidades fechadas e estáticas, acessíveis à história apenas no nível de paradigmas abstratos (como arquétipos formais). Como as técnicas analíticas foram desenvolvidas principalmente em relação a composições autônomas, até mesmo os historiadores da música, ao analisarem obras, precisam recorrer a métodos de análise "interna", como se a peça tivesse sido criada fora do tempo e depois lançada na história como de paraquedas. Assim, habitamos um espaço conceitual governado por metáforas de "dentro" e "fora". Ou você está "dentro" da obra, delimitando suas fronteiras por meio da análise "interna", ou está "fora", mapeando sua posição em relação a outras unidades fechadas. É possível alternar entre as perspectivas interna e externa, inclinando-se como uma gangorra, mas não se pode ocupar ambas as posições ao mesmo tempo (Korsyn, 2001, p. 55)⁵¹.

A discussão sobre a oposição entre texto e contexto — e, por extensão, entre estrutura interna e experiência histórica/social — revela uma limitação nas abordagens analíticas tradicionais da música, que frequentemente tratam as composições como objetos estáticos, fechados em si mesmos. Segundo Korsyn (2001), tal perspectiva promove uma

⁴⁹ diz-se de o grupo de línguas e dialetos indo-arianos antigos do Norte da Índia, sendo o védico e o indiano clássico os mais conhecidos. *Oxford dictionary*. <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/> Acessado em 17/07/2024.

⁵⁰ Mais informações podem ser encontradas em Resnick (2022, p. 288).

⁵¹ *One place to begin rethinking music lies at the frontier between text and context, at the threshold where the individual composition meets the surrounding world. Conceiving text and context as a stable opposition promotes a compartmentalization of musical research, dividing the synchronic analysis of internal structure from the diachronic narratives of history. Music analysis treats pieces as closed, static entities, open to history only at the level of abstract paradigms (such as formal archetypes). Since analytical techniques have been developed primarily with respect to autonomous compositions, even music historians, when they analyze music, must use 'internal' methods of analysis, as if the piece were created outside time and then parachuted into history. Thus, we inhabit a conceptual space ruled by metaphors of 'inside' and 'outside'. You are either 'inside' the piece, securing its boundaries through 'internal' analysis, or you are 'outside', mapping its position with respect to other closed units. You can alternate between internal and external perspectives, tilting like a see-saw, but you can't occupy both positions at once.*

compartimentalização da pesquisa musical, desconsiderando as interações dinâmicas entre o conteúdo textual e o contexto performático em que a música é vivenciada.

No caso dos *kirtans*, os textos sagrados, têm papel fundamental como estrutura articuladora da experiência musical. Os *kirtans* estão profundamente enraizados em práticas devocionais, onde a recitação repetitiva e rítmica do mantra ou texto sagrado molda diretamente a organização melódica. Assim, a segmentação melódica não pode ser analisada de forma dissociada do texto: as frases melódicas muitas vezes se organizam segundo as unidades linguísticas e poéticas dos textos sagrados, refletindo um entrelaçamento entre o significado textual e a estrutura musical.

No contexto das reflexões sobre as relações entre performance e análise musical, destaca-se o caráter inovador do trabalho de John Rink (2007) com análise da performance em gráficos de variação da curva de andamento e “o termo “intuição informada” que reconhece, não apenas importância de sua utilização no processo interpretativo, como também o fato de ela ser geralmente sustentada por uma bagagem considerável de conhecimento e experiência” do intérprete e do compositor. Neste aspecto, as performances ou práticas de *kirtans*, como são usualmente nomeadas, são desenvolvidas em amplas práticas coletivas, com a participação do público em chamada e resposta, cujo desenvolvimento musical baseia-se em tradição oral, com registros musicais, quando existentes, bem sucintos, com a finalidade de auxiliar praticantes ocidentais a terem um roteiro do ritmo e da melodia que se repetem muitas vezes durante a performance com algumas variações rítmicas, melódicas e de andamento. Krishna Das considera as partituras de seus *kirtans* apenas como guias para os praticantes aprenderem as melodias principais e não como uma partitura que contenha em si todos os elementos de sua performance musical, vista por ele como uma experiência espiritual (prática espiritual ou em sânscrito: *sadhana*). Pela sua natureza meditativa, os *kirtans* não são cantados com o auxílio de partituras. São memorizados pelos cantores que cantam a melodia principal e o coro repete.

Na introdução de sua obra *Krishna Das – Selected Sheet Music – volume I*, temos o esclarecimento de Das (2014) a respeito do registro sonoro de seus *kirtans* em partituras:

Muitas pessoas têm perguntado sobre como realizar sua própria prática em casa, e por isso quisemos tentar transcrever a música dos cantos que eu entoo para a notação musical ocidental e torná-la acessível a todos. Esta partitura é pensada apenas como uma porta de entrada para que cada um encontre seu próprio caminho na prática do canto – trata-se de uma prática espiritual. A única instrução que posso dar a todos é: cantem com o coração, com todo o seu coração (Das, 2014, tradução nossa)⁵².

⁵² *So many people have asked about doing their own practice at home that we wanted to try and transcribe the music of the chants I sing into Western Music notation and make it available to all. This sheet music is intended only as*

3.2 Os parâmetros de análise

Para Schoenberg, a criação de obras musicais depende das relações internas das partes que as compõem:

Em um sentido estético, o termo forma significa que a peça é "organizada", isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um organismo vivo. Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro. Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a lógica e a coerência: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das ideias devem estar baseados nas relações internas, e as ideias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função. Além do mais, só se pode compreender aquilo que se pode reter na mente, e as limitações da mente humana nos impedem de memorizar algo que seja muito extenso. Desse modo, a subdivisão apropriada facilita a compreensão e determina a forma. O tamanho e o número das partes não dependem, diretamente, das dimensões da peça. [...] (Schoenberg, 1996, p. 27–28).

Conforme Corrêa, a análise musical é o processo que permite decompor as obras em partes para entender suas interrelações:

Análise é entendida como o processo de decomposição em partes dos elementos que integram um todo. Esse fracionamento tem como objetivo permitir o estudo detido em separado desses elementos constituintes, possibilitando entender quais são, como se articulam e como foram conectados 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 compreendido em duas etapas básicas: identificação dos diversos materiais que compõem a obra em questão e definição (constatação e explicação) da maneira como eles interagem fazendo a obra “funcionar” (Corrêa, 2006, p. 33).

Com o objetivo geral de criar um *kirtan* novo, com base nas análises musicais dos intertextos, optou-se por decompor os *kirtans* 1 e 2 em partes para compreensão aprofundada de seu funcionamento. Para isso, utilizou-se a escuta das gravações das obras para transcrição em partitura. Também se utilizou softwares para elaboração de diagramas, edição de vídeo e medição de compassos, extração de bpm e forma de onda das obras. Em cada segmento extraído dos *kirtans* da amostra, extraiu-se o link de seu respectivo áudio para as análises em conjunto com partitura e diagramas.

Escolheu-se o parâmetro segmentação da melodia devido às várias combinações de subseções presentes nos *kirtans* difíceis de perceber com exatidão em uma escuta superficial.

a gateway into finding your own way of entering into the chanting practice – it's a spiritual practice. The only instruction I could give to everyone is to sing from your heart, from all your heart.

Cada subseção corresponde a um mantra específico e cada número atribuído as subseções corresponde a uma variação específica na melodia. Exemplo: subseção “a” corresponde ao mantra *Sita Ram*, e a subseção “a1” corresponde ao mantra *Sita Ram* cantado com uma variação melódica específica. As repetições dos textos e melodias com pequenas variações dificultam a percepção das combinações existentes entre as partes dos *kirtans*. Mesmo que se tenha procurado em vários métodos de análise como visualizar a segmentação melódica nos *kirtans*, não foi possível encontrar uma forma que facilitasse a visualização das partes e suas relações tendo em vista suas várias repetições e micro variações e interrelações com o mantra. Então optou-se por utilizar diagramas para representar cada seção e subseção dos *kirtans*. Para isso, o *software draw.io*⁵³ foi escolhido.

Os áudios das subseções foram extraídos com uso do *software Sonic Visualiser*⁵⁴ com a finalidade de identificar as micro variações nas repetições melódicas dos textos e visualizá-las nas partituras, para então, conseguir observar como tais variações foram elaboradas. Consideramos imprescindível a subdivisão dos áudios dos *kirtans* por subseção para possibilitar a compreensão aprofundada da correspondência entre a macro e micro estrutura dos *kirtans* e para extrair seus respectivos modelos sistêmicos.

Em uma escuta inicial, os *kirtans* da amostra mostram a alternância entre dois ou três textos cantados com chamada pelo cantor e resposta pelo coro, com variações de andamento e uma melodia acompanhada por uma progressão harmônica. Porém as características microestruturais permanecem ocultas sem uma análise mais aprofundada destes parâmetros. Assim, buscamos analisar as macro e microestruturas dos *kirtans* da amostra, a fim de evidenciar seus elementos musicais para informar a criação do *kirtan* 3.

⁵³ O draw.io é um editor de diagramas e fluxogramas online e gratuito. Para mais informações acesse: <https://www.drawio.com>.

⁵⁴ Para mais informações acesse: <https://www.sonicvisualiser.org/>.

3.3 As análises dos *kirtans* 1 e 2

As análises musicais realizadas sobre a amostra tiveram por objetivos específicos obter informações sobre a macroestrutura desses *kirtans*, a fim de criar um *kirtan* que se distancie das obras originais em sua microestrutura, mantendo semelhanças apenas em níveis profundos de intertextualidade. O desafio foi não copiar os *kirtans* de Krishna Das enquanto estudávamos suas estruturas. As influências de estudos intensos sobre uma obra podem levar a semelhanças características do plágio. Por esse motivo, distanciamos das obras estudadas em seus detalhes, enquanto aprendíamos com elas em nível estrutural.

Para subsidiar o processo de modelagem sistêmica até o planejamento composicional do novo *kirtan*, foram definidos os parâmetros analíticos referentes aos aspectos melódicos, harmônicos e temporais. No âmbito melódico, realizou-se a segmentação das melodias em seções A, B, C e D, com identificação de subseções e suas variações. No aspecto harmônico, analisou-se a progressão modal presente nos dois *kirtans*. Quanto ao aspecto temporal, mensuraram-se as variações de andamento em cinco partes distintas.

Os padrões resultantes dessas análises foram sistematizados em tabelas, diagramas e gráficos, constituindo o modelo sistêmico generalizado, que, na etapa seguinte, orientou o planejamento composicional do *kirtan* 3. Na seção quatro desta pesquisa, a partir das etapas particularização, aplicação e complementação, a obra foi desenvolvida e documentada por meio de partitura e áudios de suas partes, dos gráficos de andamento e da gravação final em formato WAV. Elaborou-se, na seção cinco, uma tabela comparativa entre os *kirtans* 1, 2 e 3, evidenciando suas semelhanças e diferenças sistêmicas.

Apresentam-se a seguir as etapas da modelagem sistêmica até a elaboração do modelo sistêmico generalizado dos intertextos *kirtans* 1 e 2.

A seguir, apresentam-se as especificações dos parâmetros de análise aplicados aos fonogramas dos *kirtans* 1 e 2:

- Aspectos melódicos: segmentação da melodia dos dois *kirtans* em seções A, B, C e D e suas variações em subseções;
- Aspectos harmônicos: o modo e a progressão harmônica modal; e
- Aspectos temporais: variação de andamentos medida em cinco partes dos *kirtans* 1 e 2

A seguir, apresentamos a ordem em que as análises dos *kirtans* 1 e 2 foram realizadas:

1º Aspectos melódicos: análise de segmentação melódica

- *kirtan* 1

- *kirtan* 2

2º Aspectos harmônicos: análise de progressão harmônica

- *kirtan* 1

- *kirtan* 2

3º Aspectos temporais: análise de variações de andamento

- *kirtan* 1

- *kirtan* 2

3.3.1 Aspectos melódicos – análise de segmentação melódica

3.3.1.1 *kirtan* 1 – segmentação melódica

Bruno Kiefer comenta sobre o termo Melodia:

Nem toda linha melódica é uma melodia. Seria inútil procurar uma definição de melodia. Podemos, no máximo, apontar uma característica decisiva: a cantabilidade, ou seja, aquela qualidade que permite dizer que eu posso ou poderia cantar tal ou qual linha melódica. Com isto o conceito de linha melódica mostra-se mais amplo, sendo o de melodia um caso particular. Nem sempre, porém, há uma fronteira nítida. [...] Toda linha melódica de maior extensão apresenta secções, ou seja, aquilo que em teoria se chama frases, membros de frase, incisos etc. A analogia com a língua é óbvia. [...] Encararemos, somente, o problema dos elementos de construção, pois a sua percepção auditiva ajuda a compreensão das obras musicais (Kiefer, 1987, p. 50).

Percebeu-se a evidência de frases que se repetem e recebem variações ao longo do discurso musical dos *kirtans*, assim, temos a definição de frase segundo Arnold Schoenberg:

A menor unidade estrutural é a frase, uma espécie de molécula musical constituída por algumas ocorrências musicais unificadas, dotada de uma certa completude e bem adaptável à combinação com outras unidades similares. O termo frase significa, do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego. [...] Seu final sugere uma forma de pontuação, tal como uma vírgula. Alguns elementos frequentemente aparecem mais de uma vez no âmbito de uma frase [...]. Na música harmônico-homofônica, o conteúdo essencial está concentrado em uma só voz, a voz principal, que possui uma harmonia inerente. A acomodação mútua entre melodia e harmonia é, num primeiro momento, difícil, mas o compositor não deve jamais criar uma melodia sem estar cômico de sua harmonia. Quando uma ideia melódica consiste, completa ou substancialmente, em notas sublinhando um simples acorde, ou uma simples sucessão de acordes, não há dificuldade em determinar e expressar as suas implicações harmônicas: com um esqueleto harmônico tão claro, mesmo as ideias melódicas mais elaboradas podem ser facilmente relacionadas às suas harmonias inerentes (Schoenberg, 1996, p. 29).

Nos *kirtans* analisados, observa-se a presença recorrente de determinadas frases que funcionam como pontos de sustentação. Tais frases reaparecem ao longo da obra com diferentes variações melódicas. Essas variações ampliam o espectro de “cores” da melodia, multiplicando-a por meio de desdobramentos subsequentes que preservam, contudo, a frase original como núcleo central — neste contexto, os termos frase, texto, mantra e subseção são correspondentes. Acerca da finalidade da construção de frases com esse tipo de procedimento variacional, Schoenberg esclarece que:

Até mesmo a escrita de frases simples envolve a invenção e o uso de motivos, mesmo que, talvez, inconscientemente. Usado de maneira consciente, o motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso o motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. [...] o motivo básico é frequentemente considerado o "germe" da ideia: se ele inclui elementos, em última análise, de todas as figuras musicais subsequentes, poderíamos, então, considerá-lo como o "mínimo múltiplo comum"; e, como ele está presente em todas as figuras subsequentes, poderia ser denominado "máximo divisor comum". De qualquer maneira, tudo depende do uso que se faz dele. Que o motivo seja simples ou complexo, que seja formado de poucos ou muitos elementos, a impressão final da peça não será determinada por sua forma básica: tudo dependerá de seu tratamento e desenvolvimento. Um motivo aparece continuamente no curso de uma obra e é repetido. A pura repetição, porém, engendra monotonia, e esta só pode ser evitada pela variação (Schoenberg, 1996, p. 35).

Tendo em vista o objetivo de criação musical do novo *kirtan*, uma análise intervalar e de variações ornamentais não apresentariam significância para a estrutura macro (profunda) a qual pretendemos utilizar para a criação musical. Por outro lado, a medição específica de variações de andamento funcionam apenas para verificarmos o funcionamento da curva de variação de andamento ao longo dos *kirtans* e não para definição específica de faixa de BPM para a criação musical. Na metodologia de modelagem sistêmica, podemos escolher quais parâmetros podemos adicionar ao modelo sistêmico do novo *kirtan* e desprezar outros. Além de que, pela abstração paramétrica, podemos adicionar parâmetros que não foram encontrados nos *kirtans* da amostra. Assim, tal metodologia permite uma abertura para a utilização de um modelo sistêmico, com a inclusão da criatividade do compositor em variações melódicas e combinações entre subseções.

Sendo assim, para as análises da amostra, consideramos uma subseção equivalente a uma frase e uma seção equivalente a duas ou mais frases.

Com finalidade de compreender o modelo sistêmico do *kirtan* 1 - *Sita Ram* tomou-se como ponto de partida duas subseções-base: a e b.

Cada subseção é composta por um mantra específico. A subseção a é composta pelo mantra *Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram* e a subseção b é composta pelo mantra *Sita Ram* com as respectivas melodias demonstradas em partituras e áudios.

O quadro 3 apresenta os mantras do *kirtan* 1 por subseção.

Quadro 3 – Mantras do *kirtan* 1

Subseção	Mantras (frase)
a	<i>Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram</i> (2x) pelo cantor (2x) pelo coro
b	<i>Sita Ram</i> (8x) pelo cantor (8x) pelo coro

Legenda: (2x) indica repetição por duas vezes; (8x) indica repetição por oito vezes.

Fonte: elaborado pela autora

Sobre o aguçamento da escuta nas análises de gravações para a compreensão da obra, Rosa e Barreiro (2019, p. 4) afirmam que:

encara-se análise e performance como atividades que fazem parte do processo de interpretação, a qual é aqui entendida como a concepção e a manifestação de um ponto de vista sobre a obra. Entende-se, assim, a interpretação no seu sentido cognitivo amplo, que não se restringe ao ato performático. Ao comparar diferentes performances por meio da análise de gravações e confrontá-las com a partitura – identificando, inclusive, o leque de abertura que as limitações notacionais propiciam – a abordagem aqui adotada promove não apenas o aguçamento da escuta para a identificação de nuances interpretativas manifestadas na performance como também propicia a compreensão de aspectos do próprio discurso musical. Assim, a análise com base na partitura e a análise de gravações são aqui encaradas como estratégias complementares que revelam tanto características da obra quanto características de uma performance gravada. Além disso, constata-se que tal abordagem configura-se não apenas como análise da performance, mas também como análise para a performance, ou seja, aquela que identifica outras possibilidades interpretativas para futuras performances de uma obra. Nesse processo, o aguçamento da escuta mostra-se como aspecto fundamental articulador do ato interpretativo. (Rosa; Barreiro, 2019, p. 4)

Com o aguçamento da escuta sobre o fonograma do *kirtan* 1, observamos que sua estrutura tem como base as combinações existentes entre as subseções a e b que se relacionam entre si, ainda que cada subseção seja formada por uma ideia musical completa (frase). Entendemos a e b como frases que coincidem com subseções. Portanto, cada seção A, B, C ou

D são formadas por subseções a e b conforme ordem de combinações entre elas e suas melodias específicas.

A seguir, as subseções a e b em áudio e a respectiva transcrição em partitura para análise. O objetivo desta análise é compreender o inter-relacionamento entre as partes do *kirtan* 1 no diagrama da figura 17.

As figuras na cor cinza representam as subseções em sua forma original, ou seja, sem variação e as frases coincidem com as subseções a e b.

Na Figura 8, encontram-se a partitura e o link para o vídeo referente à subseção a.

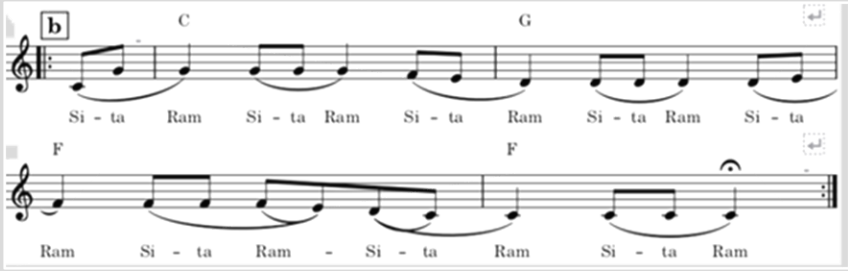
Figura 8 – Subseção a – *kirtan* 1

Frase a (c.1 – c.10)	
Subseção a	 Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

A figura 9 apresenta a partitura e o link do vídeo da subseção b.

Figura 9 – Subseção b – *kirtan* 1

Frase b (c.21 – c.28)	
Subseção b	 Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

Vale ressaltar que toda a obra é constituída de canto responsorial, ou seja, cada subseção é composta por uma frase de um mantra e este é cantado em chamada e resposta, conforme quadro 4 abaixo:

Quadro 4 – Canto responsorial

Canto responsorial	
Chamada	cantor entoa o mantra
Resposta	coro repete

Fonte: elaborado pela autora

Para indicar a sensação de variação de andamento nos diagramas dos *kirtans* 1, 2 e 3 analisados por meio do aguçamento da escuta, utilizamos os símbolos (+) e (-) descritos na figura 10 e no quadro 5, para expressar que em nível ocorreu a sensação de variação de andamento nas subseções:

Quadro 5 – Símbolos de variação de aceleração

símbolo	Variação de aceleração
+	acelerou
++	acelerou mais
+++	Intensificou a aceleração
-	desacelerou abruptamente

Fonte: elaborado pela autora

O aguçamento da escuta do *kirtan* 1, revelou a seguinte ordem de apresentação das subseções no discurso musical do *kirtan* 1 (figura 10):

Figura 10 – Subseções do *kirtan* 1

Subseções	a a b	a b b	a b+ b+	a+ a+ b+ b+	a+ b+ b++ b++	a++ a++ b+++ b+++	a+++ b+++ b+++	a-
-----------	-------	-------	---------	-------------	---------------	-------------------	----------------	----

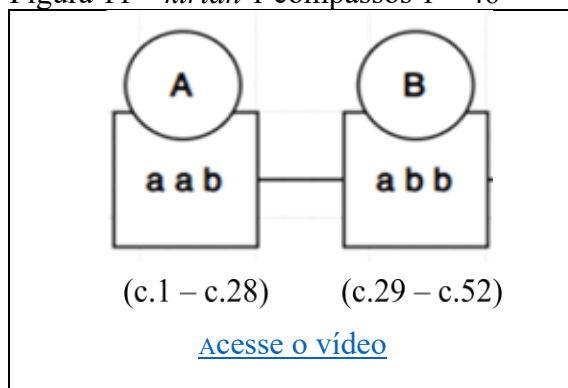
Fonte: elaborado pela autora

Conforme a Figura 10, que apresenta as subseções do *kirtan* 1, analisaremos as relações estabelecidas entre as subseções a e b em cada uma das seções A, B, C e D, observando os padrões decorrentes de suas inter-relações.

Consideramos os mantras que compõem os *kirtans* importantes para a segmentação melódica. Os cânticos devocionais baseiam-se na entoação de uma frase musical completa que

é repetida pelo coro. A quantidade de repetições depende o *kirtan* em estudo. Nas análises abaixo observaremos tanto as repetições, quanto as variações existentes na melodia destas frases, representadas por seções e subseções e suas interrelações no decorrer das obras.

Figura 11 – *kirtan* 1 compassos 1 – 46



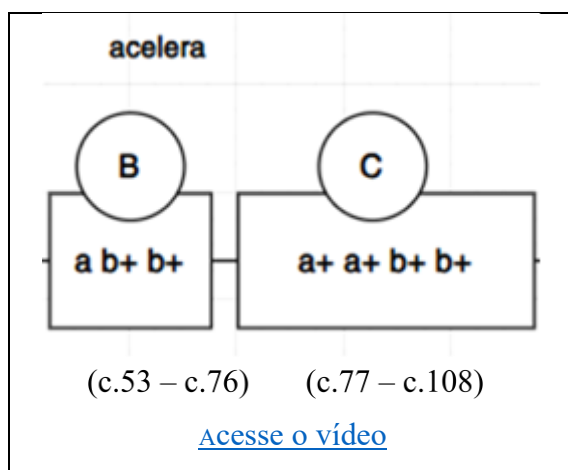
Fonte: elaborado pela autora.

Neste *kirtan*, as seções são compostas pelas combinações entre as subseções.

Na Figura 11, observamos duas seções A e B que se contrastam. Na seção A (c.1 a c.28) temos uma ideia completa composta pelas subseções aab ou frases aab. Em cada subseção ocorre sua repetição pelo coro. Na seção A, ocorre a exposição da subseção a, composta pelo mantra *Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram* e sua reexposição, em seguida ocorre a exposição da subseção b composta pelo mantra *Sita Ram* que é cantado 16 vezes seguidamente, o que corresponde a ser inicialmente cantado 8 vezes pelo cantor e, em resposta, cantado por 8 vezes pelo coro, finalizando o discurso musical representado pela seção A.

Na seção B, composta pelos compassos c.29 a c.52, ocorre o contrário, retoma a subseção a, seguida da exposição da subseção b e sua posterior repetição.

Figura 12 – *kirtan* 1 (compassos 53 – 108)

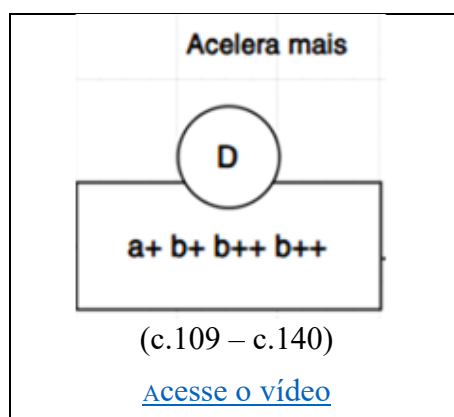


Fonte: elaborado pela autora

Nos compassos c.53 ao c.76, (figura 12) a obra retoma a Seção B, com início na subseção a, porém, a primeira subseção b marca o início de uma variação crescente no andamento, seguida de sua repetição.

Na Seção C (compassos 77 a 108), a obra mantém a aceleração de andamento com a retomada da subseção a e sua repetição. Em seguida, apresenta a subseção b seguida de sua repetição.

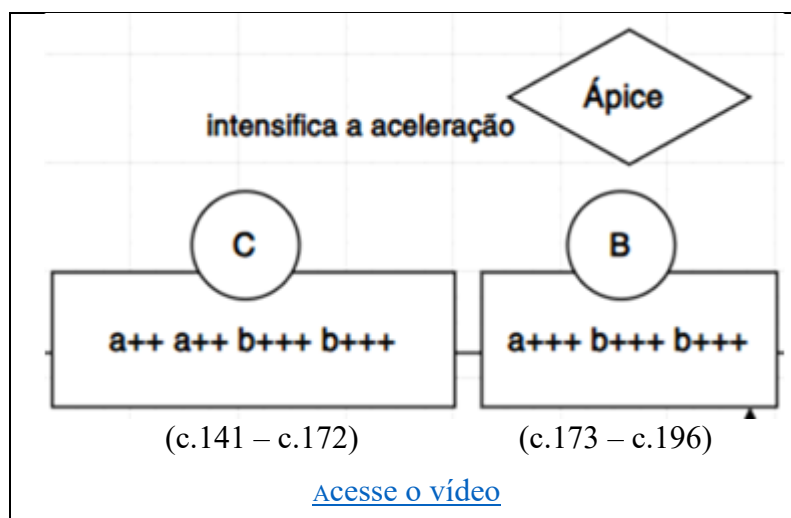
Figura 13 – *kirtan* 1 (compassos 109 – 140)



Fonte: elaborado pela autora

Na figura 13, a seção D é marcada por uma acentuação na variação de andamento. Nos compassos 109 ao 140, a obra apresenta uma nova distribuição das subseções que se apresentam inicialmente pela subseção a, seguida da subseção b, que se repete por mais duas vezes, porém uma aceleração mais acentuada de andamento ocorre a partir da repetição da subseção b.

Figura 14 – *kirtan* 1 (compassos 141 – 196)

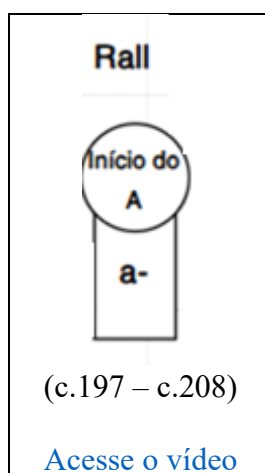


Fonte: elaborado pela autora

Na figura 14, as duas seções enfatizam o ápice que ocorre na seção B. A seção C funciona como uma preparação para o ápice ou clímax do *kirtan* 1 que ocorre por meio da acentuação da variação de andamento a partir da retomada da subseção b.

Nos compassos c. 173 ao c. 196 ocorre o retorno a subseção a mantendo-se a acentuação de variação de andamento com retorno a subseção b e sua repetição atingindo o ápice de aceleração do *kirtan* 1.

Figura 15 – *kirtan* 1 (compassos 197 – 208)

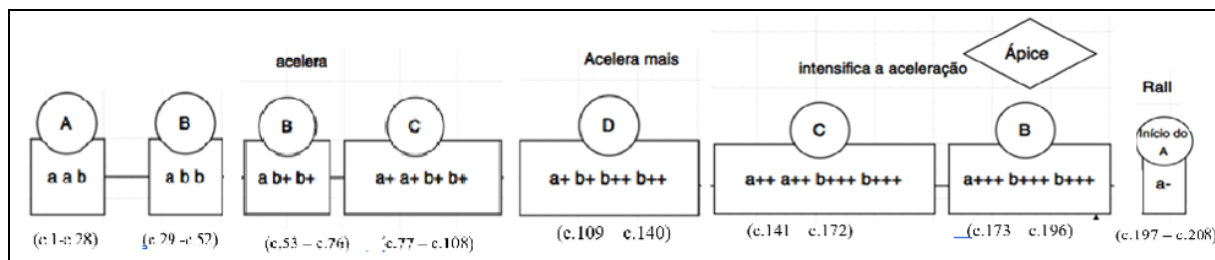


Fonte: elaborado pela autora

Nos compassos c.197 ao c.208 (figura 15), ocorre uma ruptura no andamento, com o retorno da seção A apenas até seu início pela retomada da subseção a e um longo ralentando que se prolonga até o fim do compasso 208.

Após a análise por subseção, foi possível extrair a estrutura macro do *kirtan* 1 por seções e seus respectivos compassos (figura 16):

Figura 16 – Visão macro – *kirtan* 1



Legenda: os números de compassos foram extraídos do software Sonic Visualiser.

Fonte: elaborado pela autora

Nos *kirtans* da amostra a repetição textual e melódica é um padrão evidente. Para a análise relacionada à escuta e visualização de cada seção A, B, C e D (figura16), extraímos os links dos áudios das seções do *kirtan* 1, por compasso, com o objetivo de identificar cada repetição de seção ao longo da obra e observar as interrelações entre as subseções a e b no modelo sistêmico do *kirtan* 1 (figura17).

Quadro 6 – Seção A por compasso – *kirtan* 1

A(aab)	
(c.1-c.28)	Acesse o vídeo
(c.197 – c.208)	Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

No quadro 6, na seção A ocorre as subseções aab que ocorrem nos compassos (c.1 – c.28) e nos compassos (c.197 – c.208).

Quadro 7 – Seção B por compasso – *kirtan* 1

B (abb)	
(c.29 -c.52)	Acesse o vídeo
(c.53 – c.76)	Acesse o vídeo
(c.173 – c.196)	Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

No quadro 7, A seção B contém as subseções abb que ocorrem nos compassos (c.29 – c.52), (c.53 – c.76) e nos compassos (c.173 – c.196).

Quadro 8 – Seção C por compasso – *kirtan* 1

C (aabb)	
(c.77 – c.108)	Acesse o vídeo
(c.141 – c.172)	Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

No quadro 8, na seção C contém as frases compostas pelas subseções aabb que ocorrem durante o *kirtan* 1 nos compassos (c.77 – c.108) e (c.141 – c.172).

Quadro 9 – Seção D por compasso – *kirtan* 1

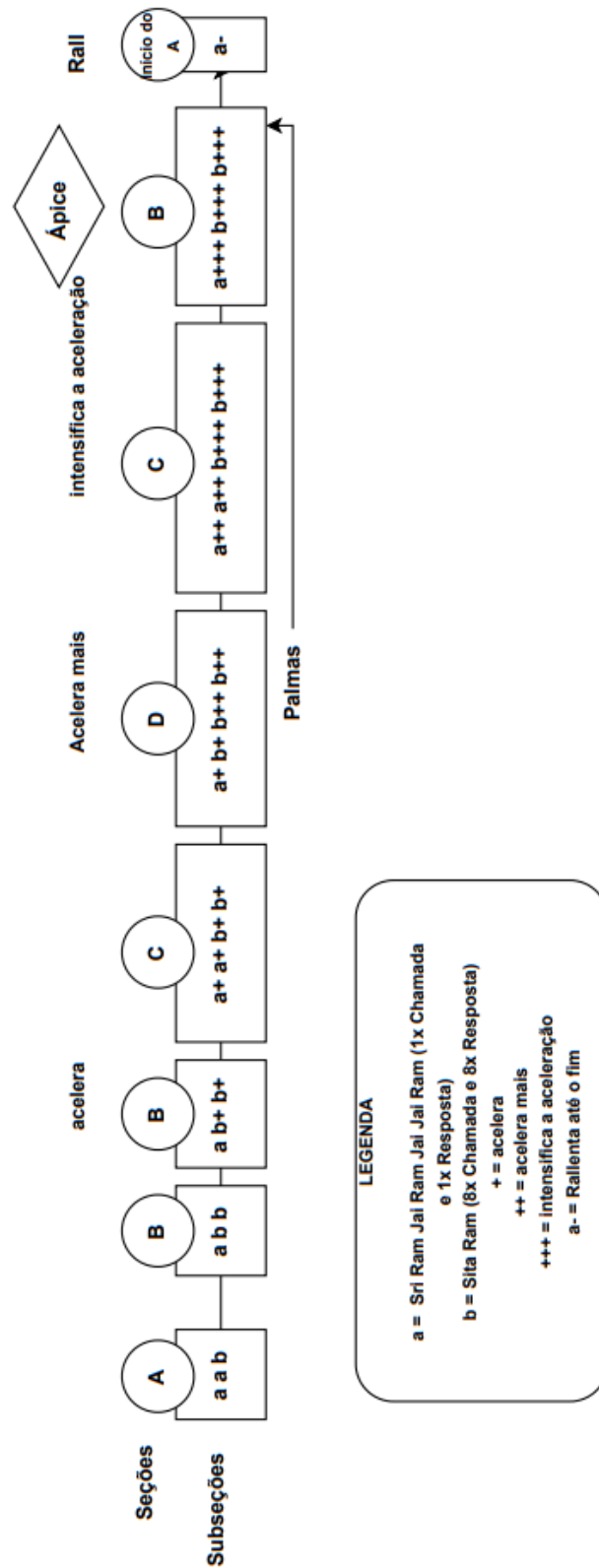
D (abbb)	
(c.109 – c.140)	Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

No quadro 9, a seção D contém as subseções abbb que ocorrem nos compassos (c.109 – c.140).

Com as análises acima, podemos observar como as partes do *kirtan* 1 se relacionam no modelo sistêmico do *kirtan* 1 – segmentação melódica (figura 17).

Figura 17 – Modelo sistêmico do *kirtan* 1 – segmentação melódica



Fonte: elaborado pela autora.

Para ouvir o áudio acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=c3K1BWeIZyo>

Com base nas análises de segmentação melódica sobre o *kirtan* 1 foi possível compor o sistema do *kirtan* 1 (quadro 10) com as seguintes definições:

Quadro 10 – Sistema *kirtan* 1

Sistema – <i>kirtan</i> 1	
Definição 1	Cada seção iniciou na subseção a e finalizou na subseção b
Definição 2	Não apresentou variações significativas de subseções
Definição 3	Iniciou na seção A e subseção a e finalizou na seção A e subseção a.
Definição 4	Apresentou três pontos de aceleração mais acentuados no interior da obra até o ápice e um ponto de desaceleração abrupta ao final.
Definição 5	O ápice ocorreu na seção B e a ruptura ocorreu logo após a subseção b.
Definição 6	O <i>kirtan</i> terminou com andamento bem lento, ralentando.

Fonte: elaborado pela autora

3.3.1.2 *kirtan* 2 – segmentação melódica

No *kirtan* 2, observamos subseções e suas variações. Tendo em vista as variações melódicas, optamos por separar os áudios do *kirtan* 2 por subseções.

O quadro 11 apresenta os textos sagrados do *kirtan* 2 por subseção.

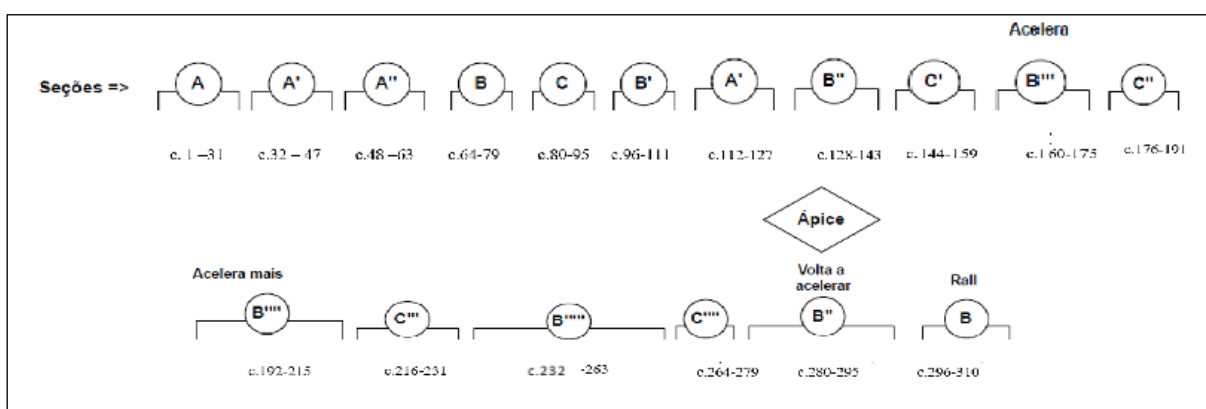
Quadro 11 – Mantras do *kirtan* 2

Subseções	Mantras (frase)
a	<i>Hare Rama Rama Ram Sita Rama Rama Rama</i>
b	<i>(Bolo) Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram</i>
c	<i>Ram Ram Sita Ram Ram Ram Sita Ram Sita Ram Sita Ram Ram Ram Sita Ram</i>

Fonte: elaborado pela autora

O *kirtan* 2 tem um funcionamento diferente do *kirtan* 1. No *kirtan* 2 as análises demonstraram uma série de variações melódicas nas subseções. Portanto o *kirtan* 2 apresenta as seções e suas variações, exemplo: A, A', A'', B, B', B'', B''', C, C', como pode ser observado na figura 18. Esse procedimento decorre do fato de que cada seção é constituída pela combinação entre uma subseção e suas respectivas variações. Por exemplo, a articulação das subseções c1 e c2 dá origem à seção C', evidenciando um processo de transformação interna que mantém o mesmo mantra ao mesmo tempo em que introduz diferenças melódicas.

Figura 18 – Visão macro – *kirtan* 2



Legenda: os números de compassos foram extraídos do software Sonic Visualiser.

Fonte: elaborado pela autora

A seguir, as subseções a e b em áudio com a respectiva transcrição em partitura para análise. O objetivo desta análise é compreender o inter-relacionamento entre as partes do *kirtan* 2 no modelo composicional da figura 44.

A figura 19 apresenta subseção a com sua respectiva partitura.

Figura 19 – Subseção a – *kirtan* 2

Subseção

a

A partitura musical da subseção a do *kirtan* 2 é apresentada em uma única linha de música. O tempo é 120 batidas por minuto (♩ = 120). A música é composta por notas de meio e quarto, com uma estrutura rítmica simples. As letras são: Ha-re Ra - ma Ra - ma-a Rama Si-ta Ra - ma Ra - ma-a Rama. As acordes indicados são Cm, Eb/Bb, Bb e Cm.

Fonte: elaborado pela autora

O quadro 12 apresenta as repetições da subseção a por compasso.

Quadro 12 – Subseção a por compasso – *kirtan 2*

Repetições da subseção a	
c.1-c.15	Acesse o vídeo
c.16-c.23	Acesse o vídeo
c.24-c.31	Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora.

A figura 20 apresenta a partitura da subseção a1.

Figura 20 – Subseção a1 – *kirtan 2*

Subseção a1	
----------------------------------	--

Fonte: elaborado pela autora

O quadro 13 apresenta as repetições da subseção a1 por compasso:

Quadro 13 – Subseção a1 por compasso – *kirtan 2*

Repetições da subseção a1	
c.32-c.39	Acesse o vídeo
c.40-c.47	Acesse o vídeo
c.56-c.63	Acesse o vídeo
c.112-c.119	Acesse o vídeo
c.120-c.127	Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

A figura 21 apresenta a partitura da subseção a2.

Figura 21 – Subseção a2 – *kirtan 2*

Subseção a2	
----------------------------------	--

Fonte: elaborado pela autora

A subseção a2 (fig. 21) combina o texto característico da subseção a e sua melodia principal com variações rítmicas e melódicas que apresentam a harmonia da subseção b. Em a2 temos uma preparação para b).

O quadro 14 apresenta as repetições da subseção a2 por compasso.

Quadro 14 – Subseção a2 por compasso – *kirtan 2*

Repetições da subseção a2	
c.48-c.55	Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

No quadro 14, podemos observar que a subseção a2 recebe uma variação melódica sobre o mesmo mantra *Hare Rama Rama Rama Sita Rama Rama Rama* das subseções anteriores e recebe a harmonia que será utilizada no próximo mantra, funcionando como uma preparação para a exposição do mantra *Sita Ram* da subseção b.

A figura 22 apresenta a partitura da subseção b.

Figura 22 – Subseção b – *kirtan 2*

Subseção b	
---------------------------------	--

Fonte: elaborado pela autora

O quadro 15 apresenta as repetições da subseção b por compasso.

Quadro 15 – Subseção b por compasso – *kirtan 2*

Repetições da subseção b	
c.64-c.71	Acesse o vídeo
c.72-c.79	Acesse o vídeo
c.96-c.103	Acesse o vídeo
c.296-c.303	Acesse o vídeo
c.304-c.310	Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

A figura 23 apresenta a partitura da subseção b1

Figura 23 – Subseção b1 – *kirtan 2*

Subseção b1	
---	--

Fonte: elaborado pela autora

Na subseção b1 (fig.23), podemos observar que o coro não cantou a variação proposta pelo cantor. O coro cantou a subseção b. O que denota uma flexibilidade de participação do coro. Podendo este cantar ou não as variações propostas pelo cantor desde que cantem a subseção original, ou uma de suas variantes.

O quadro 16 apresenta as repetições da subseção b1 por compasso.

Quadro 16 – Subseção b1 por compasso – *kirtan 2*

Repetições da subseção b1	
c.104-c.111	Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

No áudio do quadro 16, observamos que nem sempre o coro irá responder com as variações melódicas indicadas pelo cantor, podendo cantar outra subseção semelhante, neste caso, o coro cantou a subseção b.

A figura 24 apresenta a partitura da subseção b2.

Figura 24 – Subseção b2 – *kirtan 2*

Subseção b2	
---	--

Fonte: elaborado pela autora

O quadro 17 apresenta as repetições da subseção b2 por compasso.

Quadro 17 – Subseção b2 por compasso – *kirtan 2*

Repetições da subseção b2	
c.128-c.135	Acesse o vídeo
c.136-c.143	Acesse o vídeo
c.160-c.167	Acesse o vídeo
c.192-c.199	Acesse o vídeo
c.232-c.239	Acesse o vídeo
c.280-c.287	Acesse o vídeo
c.288 -c.295	Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

A figura 25 apresenta a partitura da subseção b3.

Figura 25 – Subseção b3 – *kirtan* 2

Subseção b3	
----------------------------------	--

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 25, podemos observar que o coro não respondeu cantando a subseção b3, aqui o coro cantou b2. Isso sugere a possibilidade de que o coro já estivesse mais familiarizado com b ou b2. A medida em que o coro passa a conhecer as variações, torna-se mais fácil suas repetições, porém para efeito do *kirtan*, é suficiente que o coro cante a subseção original ou uma de suas variantes.

O quadro 18 apresenta as repetições da subseção b3 por compasso.

Quadro 18 – Subseção b3 por compasso – *kirtan* 2

Repetições da subseção b3	
c.168 -c.175	Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

A figura 26 apresenta a partitura da subseção b4.

Figura 26 – Subseção b4 – *kirtan* 2

Subseção b4	
----------------------------------	--

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 26, foi possível observar que o coro respondeu com a subseção b2 e não b4 como o cantor cantou, o que caracteriza mais a questão orgânica do coro que canta as subseções que memorizou.

O quadro 19 apresenta as repetições da subseção b4 por compasso.

Quadro 19 – Subseção b4 por compasso – *kirtan 2*

Repetições da subseção b4	
c.200-c.207	Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

A figura 27 apresenta a partitura da subseção b5.

Figura 27 – Subseção b5 – *kirtan 2*

Subseção b5	
----------------------------------	--

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 27, notamos que o coro respondeu conforme a subseção b2.

O quadro 20 apresenta as repetições da subseção b5 por compasso.

Quadro 20 – Subseção b5 por compasso – *kirtan 2*

Repetições da subseção b5	
c.208-c.215	Acesse o vídeo
c.240-c.247	Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

No quadro 20 observamos que o coro respondeu conforme a subseção b2.

A figura 28 apresenta a partitura da subseção b6.

Figura 28 – Subseção b6 – *kirtan 2*

Subseção b6	
----------------------------------	--

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 28, observa-se que no retorno à frase cantada pelo coro, pode haver pequenas modificações conduzidas pelo cantor e seguidas pelo coro. A espontaneidade do cantor como em uma ligeira improvisação acompanhada simultaneamente pelo coro confere organicidade ao *kirtan*.

O quadro 21 apresenta as repetições da subseção b6 por compasso.

Quadro 21 – Subseção b6 por compasso – *kirtan 2*

Repetições da subseção b6	
c.248-c.255	Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

A figura 29 apresenta a partitura da subseção b7.

Figura 29 – Subseção b7 – *kirtan 2*

Subseção b7	
----------------------------------	--

Fonte: elaborado pela autora

O quadro 22 apresenta as repetições da subseção b7 por compasso.

Quadro 22 – Subseção b7 por compasso – *kirtan 2*

Repetições da subseção b7	
c.256-c.263	Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

A figura 30 apresenta a partitura da subseção c.

Figura 30 – Subseção c – *kirtan 2*

Subseção c	20 c Cm Bb Ab Bb Cm Bo-lo Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Ram Jai Ram Jai Jai Ram
-----------------------------	--

Fonte: elaborado pela autora

O quadro 23 apresenta as repetições da subseção c por compasso.

Quadro 23 – Subseção c por compasso – *kirtan 2*

Repetições da subseção c	
c.80-c.87	Acesse o vídeo
c.88-c.95	Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

A figura 31 apresenta a partitura da subseção c1.

Figura 31 – Subseção c1 – *kirtan 2*

Subseção c1	35 c1 Cm Bb Ab Cm Bo-lo Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram
------------------------------	--

Fonte: elaborado pela autora

O quadro 24 apresenta as repetições da subseção c1 por compasso.

Quadro 24 – Subseção c1 por compasso – *kirtan 2*

Repetições da subseção c1	
c.144-c.151	Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

A figura 32 apresenta a partitura da subseção c2.

Figura 32 – Subseção c2 – *kirtan 2*

Subseção c2	
----------------------------------	--

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 32, observa-se que o coro repetiu conforme a subseção c1. O que denota que o coro canta espontaneamente conforme memoriza as melodias.

O quadro 25 apresenta as repetições da subseção c2 por compasso.

Quadro 25 – Subseção c2 por compasso – *kirtan 2*

Repetições da subseção c2	
c.152- c.159	Acesse o vídeo
c.176-c.183	Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

A figura 33 apresenta a partitura da subseção c3.

Figura 33 – Subseção c3 – *kirtan 2*

Subseção c3	
----------------------------------	--

Fonte: elaborado pela autora

O quadro 26 apresenta as repetições da subseção c3 por compasso.

Quadro 26 – Subseção c3 por compasso – *kirtan 2*

Repetições da subseção c3	
c.184-c.191	Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

A figura 34 apresenta a partitura da subseção c4.

Figura 34 – Subseção c4 – *kirtan 2*

Subseção C4	
----------------------------------	--

Fonte: elaborado pela autora

O quadro 27 apresenta as repetições da subseção c4 por compasso.

Quadro 27 – Subseção c4 por compasso – *kirtan 2*

Repetições da subseção c4	
c.216-c.223	Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

A figura 35 apresenta a partitura da subseção c5.

Figura 35 – Subseção c5 – *kirtan 2*

Subseção C5	
----------------------------------	--

Fonte: elaborado pela autora

Observa-se que na figura 35, o coro repetiu conforme a subseção c1.

O quadro 28 apresenta as repetições da subseção c5 por compasso.

Quadro 28 – Subseção c5 por compasso – *kirtan 2*

Repetições da subseção c5	
c.224-c.231	Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

A figura 36 apresenta a partitura da subseção c6.

Figura 36 – Subseção c6 – *kirtan 2*

Subseção C6	
----------------------------------	--

Fonte: elaborado pela autora

O quadro 29 apresenta as repetições da subseção c6 por compasso.

Quadro 29 – Subseção c6 por compasso – *kirtan 2*

Repetições da subseção c6	
c.264-c.279	Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

No *kirtan 2*, as subseções a, b e c tiveram as seguintes variações melódicas: a (a1, a2), b (b1, b2, b3, b4, b5, b6, b7), e c (c1, c2, c3, c4, c5, c6).

A tabela 1, informa o número de repetições de subseções a, b e c e de suas variações ocorridas ao longo do *kirtan 2*. Nessa análise não foram consideradas as repetições pelo coro que duplicariam estes números.

Tabela 1 – Quantidade de repetições de subseções no *kirtan 2*

Subseção	Quantidade de repetições
a	3
a1	5
a2	1
b	5
b1	1
b2	7
b3	1
b4	1
b5	2
b6	1
b7	1
c	2
c1	1
c2	3
c3	1
c4	1
c5	1
c6	1

Fonte: elaborado pela autora

A seguir as análises das seções do *kirtan 2* para elaboração do sistema composicional. No quadro 30 consta os símbolos que representam a equivalência entre subseção e mantra em sânscrito, variações melódicas e sensação de aceleração de andamento no *kirtan 2*.

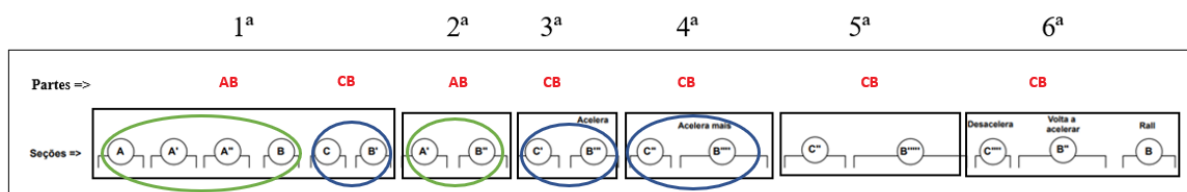
Quadro 30 – Legenda das análises do *kirtan 2*

LEGENDA
a = Hare Rama Rama Sita Rama Rama Rama (1x chamada e resposta) b=Ram Ram Sita Ram Sita Ram Sita Ram Ram Ram Sita Ram (1x chamada e resposta) c=(Bolo) Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram (1x chamada e resposta) 1 - 7 = variações das subseções a, b, c ‘ , “ , ’” , ’”’ = variações das seções A, B, C += Acelera ++ = Acelera mais +++ Intensifica a aceleração Rall = Ralenta até o fim

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 37, a visão de macroestrutura do *kirtan 2* fragmenta o *kirtan 2* em seis partes.

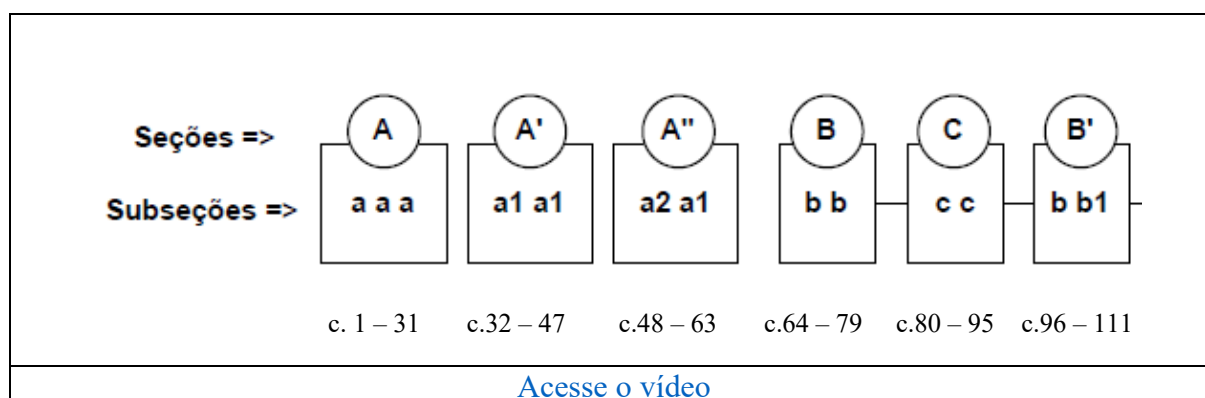
Figura 37 – Visão macro – partes do *kirtan 2*



Fonte: elaborado pela autora

Observa-se aqui um padrão de seções: [AB – CB] – [AB – CB] – CB – CB até o fim. Observa-se as seções A e C como temas e B como estrofes.

Figura 38 – 1ª parte do *kirtan 2* [AB – CB]



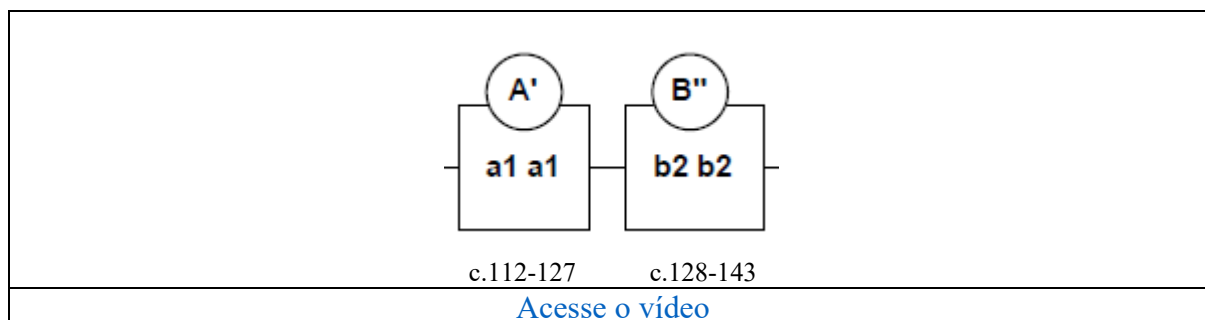
Fonte: elaborado pela autora

Conforme Figura 38, as seções AB – CB são apresentadas com variações em A', A'' e B'. Inicialmente, nos compassos 1 a 31 o *kirtan 2* apresenta o tema A (seção A) com três formas de variações sucessivas através de variações nas subseções. Na seção A temos a repetição da subseção a por três vezes seguidas, sendo cada repetição composta por chamada do cantor e resposta do coro. A seção A' (compassos 32 a 47) apresenta uma variação na subseção a, que se repete por duas vezes, também seguida de resposta pelo coro. No fim da apresentação do tema A, surge a seção A'' (compassos 48 a 63), que introduz uma variação nova que denominamos a2, seguida pelo coro e retorna à variação inicial da subseção a1 também repetida pelo coro.

Nos compassos 64 a 79 (fig. 38), o cantor apresenta o tema B (seção B), que funciona como estrofe, com duas subseções que são cantadas duas vezes seguidas e repetidas pelos coro. Nos compassos 80 a 95, ocorre a apresentação do tema C (seção C) com duas subseções sem

variação que são cantadas também pelo coro. E nos compassos 96 a 111, o cantor retorna à seção B' com reapresentação da subseção b repetida pelo coro e com uma variação na subseção b1 com repetição pelo coro. A seção B, ao mesmo tempo que finaliza esta parte, também prepara a próxima parte que iremos analisar.

Figura 39 – 2a parte do *kirtan* 2 – AB

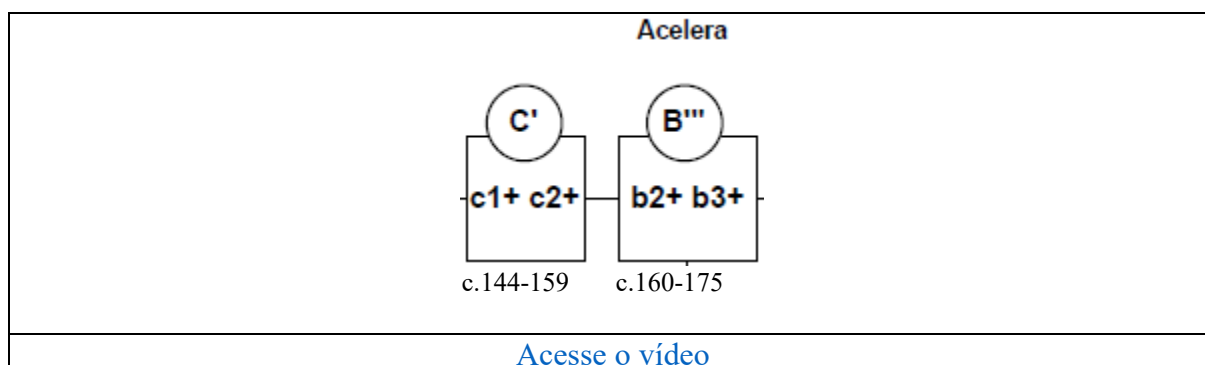


Fonte: elaborado pela autora

Na figura 39, as seções AB são retomadas com variações A'B''. Nos compassos 112 a 127, a segunda parte do *kirtan* 2 inicia pelo retorno ao tema inicial seção A' com variação nas duas subseções a1, que se repetem e são cantadas pelo coro. Observamos que o coro sempre repete cada subseção cantada pelo cantor, porém, em sua maioria sem as respectivas variações entoadas pelo cantor.

Em seguida, nos compassos 128 a 143, ocorre um retorno à seção B'' com variação na subseção b2, que é repetida pelo cantor e com resposta pelo coro, e finaliza a segunda parte do *kirtan* 2.

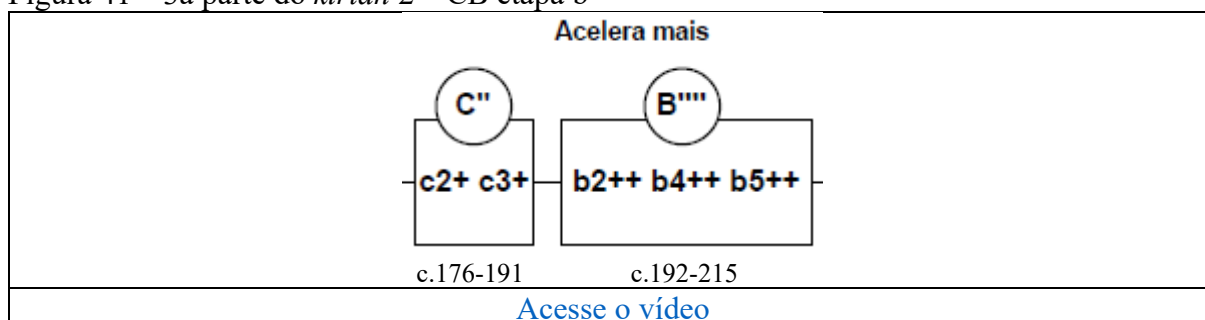
Figura 40 – 3a parte do *kirtan* 2 – CB etapa a



Fonte: elaborado pela autora

Conforme figura 40, as seções CB são retomadas com variações em C' e B'''. A seção C passa a introduzir as partes seguintes da obra (assim como a seção A introduziu a primeira e segunda parte do *kirtan 2*). A partir da seção C', ocorre uma aceleração gradual do andamento. Nos compassos 144 a 159, a seção C' é reapresentada pelo cantor com variação na subseção c1 e com variação na subseção c2. Logo em seguida ocorre o retorno à seção B''' (compassos 160 a 175) com variações sucessivas nas subseções b2 e b3 com resposta do coro.

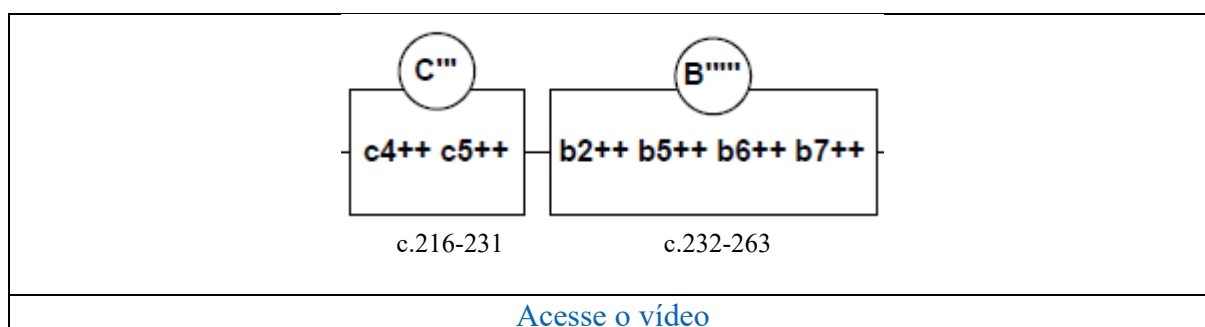
Figura 41 – 3a parte do *kirtan 2* – CB etapa b



Fonte: elaborado pela autora

Na figura 41, as seções CB são retomadas com variações em C'' e B'''. O *kirtan 2* retorna à seção C'' (compassos 176 a 191) diretamente nas variações das subseções c2 e c3 com repetição de ambas pelo coro. Ao retornar à seção B''' (compassos 192 a 215), aumenta a intensidade de aceleração e reapresenta a variação na subseção b2 e duas novas sucessivas variações nas subseções b4 e b5 seguidas de respostas pelo coro. Aqui, notamos que o coro repete com a subseção b, mas nem sempre com as variações apresentadas pelo cantor. As sucessivas variações apresentadas pelo cantor ornamentam a obra e impulsionam a participação espontânea do coro.

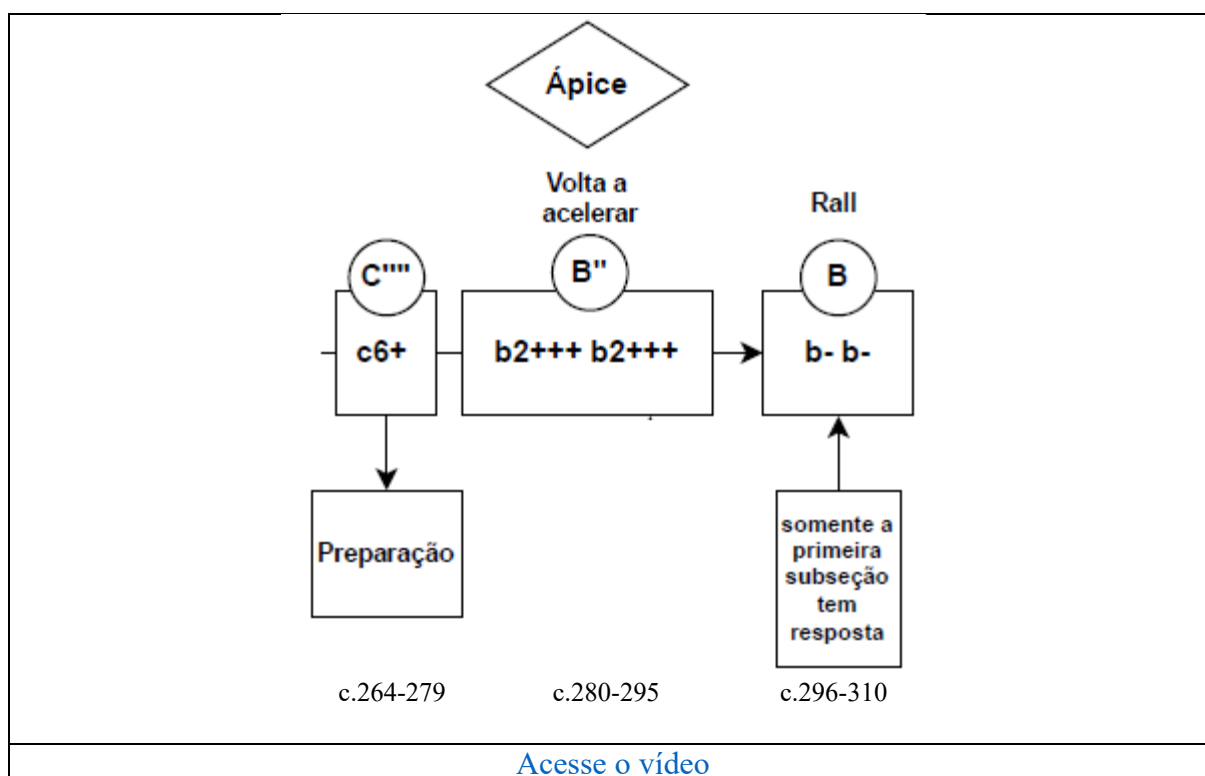
Figura 42 – 3a parte do *kirtan 2* – CB etapa c



Fonte: elaborado pela autora

Na figura 42, as seções CB são retomadas com variações em C''' e B'''''. Nos compassos 216 a 231, observamos que a obra retorna à seção C'', que apresenta duas novas variações nas subseções c4 e c5 ambas com resposta pelo coro. A seção B'''' (compassos 232 a 263) inicia com a subseção b2, em seguida apresenta uma série de novas variações em b5, b6 e b7, ambas com resposta do coro.

Figura 43 – 3a parte do *kirtan* 2 – CB etapa d.



Fonte: elaborado pela autora

Na figura 43, as seções CB são novamente apresentadas com variações em C'''' e B''. Nos compassos 264 a 279, ocorre uma variação na subseção c6, que prepara para o ápice da obra. Em seguida, o retorno à seção B'' (compassos 280 a 295) é apresentado com maior intensidade de aceleração de toda a obra. Nesta seção, a subseção b2 é cantada duas vezes pelo cantor e repetida pelo coro quando ocorre a interrupção abrupta. O cantor retoma a seção B (compassos 296 a 310) em andamento mais lento que o início do *kirtan* e canta a primeira subseção b com resposta do coro, e a repete sozinho, sem resposta na segunda subseção b.

A figura 44 apresenta o modelo sistêmico do *kirtan* 2 – segmentação melódica.

Quadro 31 – Sistema do *kirtan* 2 – segmentação melódica

Sistema – <i>kirtan</i> 2	
Definição 1	Cada seção contém apenas subseções com sua letra de denominação. Exemplo Seção A(aaa). Isso ocorreu com todas as Seções e subseções (incluindo as variações) ex. C''(c2c2), etc.
Definição 2	Apresentou muitas variações significativas de subseções.
Definição 3	Iniciou na seção A e subseção a e finalizou na seção B e subseção b.
Definição 4	Apresentou três pontos de aceleração mais acentuados até o ápice e um ponto de desaceleração abrupta ao final.
Definição 5	O ápice ocorreu na seção B e a ruptura ocorreu logo após a subseção b.
Definição 6	O início e o final do <i>kirtan</i> foram marcados com sensação de andamento lento.

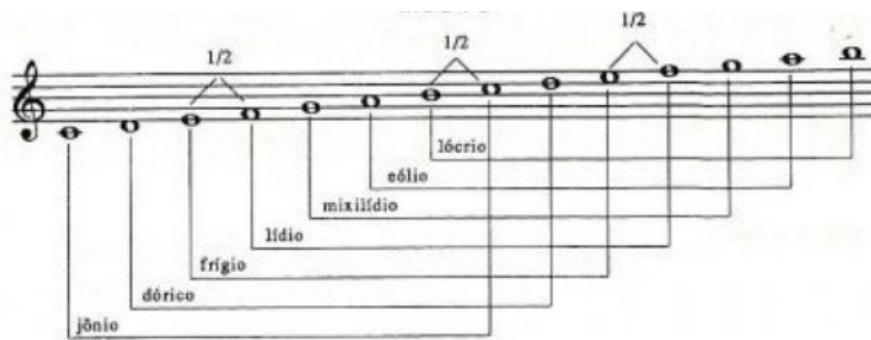
Fonte: elaborado pela autora

2.3.2 Aspectos harmônicos – progressão harmônica

Através das análises de segmentação melódica dos intertextos, observamos que ambas não apresentaram traços de tonalismo, então partimos para as análises relacionadas ao modalismo.

No livro intitulado Teoria da Música de Bohumil Med (1996, p. 170) encontra-se a visualização geral dos modos:

Figura 45 – Modos



Fonte: Med (1996, p. 170).

Na obra de Paulo José de Siqueira Tiné (2011, p. 122) intitulada *Harmonia – Fundamentos de Arranjo e improvisação*, encontra-se uma abordagem específica para o estudo de modalidade para uso nas análises dos *kirtans* – o modalismo *vamp*:

Modal *Vamp*: repetição durante um determinado tempo de dois acordes, polarizando um deles sem o artifício da dominante. Normalmente uma seção inteira de uma canção pode permanecer em um mesmo *Vamp*, como nos casos de alguns afro-sambas de Baden Powell (Tiné, 2011, p. 122).

Observamos que nos intertextos, a repetição de acordes modais ocorre em torno de mais de dois acordes. Dessa forma, no *kirtan* 3, optamos por utilizar quatro acordes que se repetem por toda a obra. Para Tiné esse tipo de modalidade recebe o nome de Monomodalidade, ou seja:

Uma série de acordes modais encadeados livremente. Por exemplo, a música “Mayden Voyage”, de Herbie Hancock, na qual uma série de acordes de tipologia “sus/mixolídio” são encadeados tendo como eixo central a “modalidade” de RÉ [...] (Tiné, 2011, p. 123).

Neste sentido, Tiné (2013, p. 7) relata que “o Impressionismo no início do século XX fará um uso harmônico dos modos em um sentido mais livre, quer dizer, entendendo aqui por harmônico toda sobreposição vertical, independentemente de se formar acordes baseados em consonâncias e por sobreposição de intervalos de terça”.

3.3.2.1 kirtan 1 – progressão harmônica

Figura 46 – Partitura do *kirtan* 1

Sita Ram
Kirtan

Krishna Das

The musical score is written in 4/4 time and consists of five staves. The lyrics are in Portuguese, and the chords are indicated above the notes. The score is divided into sections A and B.

Staff 1: Chords: C, G, F. Lyrics: Shri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Shri Ram Jai Ram Jai Jai-Ram.

Staff 2: Chords: C, G, F, F. Lyrics: Shri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Shri Ram-Jai Ram - Jai Jai - Ram Si-ta.

Staff 3: Chords: C, G, F. Lyrics: Ram Si - ta Ram Si - ta Ram Si - ta Ram Si - ta Ram Si - ta Ram - Si - ta.

Staff 4: Chords: F, C, G. Lyrics: Ram Si - ta Ram Si - ta Ram Si - ta Ram Si - ta Ram Si - ta Ram Si - ta Ram Si - ta.

Staff 5: Chords: F, F. Lyrics: Ram Si - ta Ram Si - ta Ram Si - ta Ram.

No *kirtan* 1 observa-se a progressão harmônica C – G – F, com evidente polarização no acorde de F. A ausência de armadura de clave indica a utilização da escala de Dó maior. Entretanto, considerando que o encadeamento harmônico modal que se resolve em F — estabelecendo-o como eixo central, o modo corresponde é o Fá lídio, derivado da escala de Dó maior.

No quadro 32 têm-se os acordes da escala de Fá lídio.

Quadro 32 – Os acordes da escala de Fá lídio

F	G	Am	B°	C	Dm	Em
I	II	iii	iv°	V	vi	vii

Fonte: elaborado pela autora

No quadro 32, apresentamos a progressão harmônica do *kirtan* 1, no modo Fá lídio:

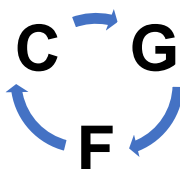
Quadro 33 – Progressão harmônica – *kirtan* 1

Acorde	Grau
C	V
G	II
F	I

Fonte: elaborado pela autora

Conforme figura 47, ocorre a repetição cíclica desta progressão durante o *kirtan* 1. Observa-se que a obra começa no quinto grau (G) e termina no primeiro grau (F) do modo Fá lídio.

Figura 47 – Progressão harmônica – *kirtan* 1



Fonte: elaborado pela autora

Quadro 34 – Sistema do *kirtan* 1 – progressão harmônica

Sistema – <i>kirtan</i> 1	
Definição 7	Progressão harmônica em Fá lídio (C G F)

Fonte: elaborado pela autora

3.3.2.2 kirtan 2 – progressão harmônica

As figuras 48 a 50 apresentam a partitura do *kirtan* 2 elaborada com o *software* Musescore.

Figura 48 – Partitura *kirtan* 2 – parte 1

Samadhi Sita Ram
Krishna Das

a $\text{♩} = 120$ Cm Eb/Bb Bb Cm

Ha-re Ra - ma Ra - ma-a Rama Si-ta Ra - ma Ra - ma-a Rama

a1 Cm Eb/Bb Bb Cm

Ha-re Ra - ma Ra - ma-a Rama - Si - ta Ra - ma Ra - ma Rama

a2 Cm Bb Ab Cm

Har-re Ra - ma Ra - ma - Rama Si - ta Ra - ma Ra - ma Rama

b Cm Bb

Ram Ram Si - ta Ram Ram Ram Si - ta Ram Si - ta

c Cm Bb Ab Bb Cm

Bo-lo Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram

b1 Cm Bb

Ram Ram Si - ta Ram Ram Ram Si - ta Ram Si - ta

Ab Cm

Ram Si - ta Ram Ram Ram Si - ta Ram

Fonte: elaborado pela autora

Figura 49 – Partitura *kirtan* 2 – parte 2

2

30 **b2** Cm Bb

Ram Ram Si - ta Ram Ram Ram Si - ta Ram Si - ta

33 Ab Cm

Ram Si - ta Ram Ram Ram Si - ta Ram

35 **c1** Cm Bb Ab Cm

Bo-lo Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram

40 **c2** Cm Bb Ab Cm

Bo-lo Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram

45 **c3** Cm Bb Ab Cm

Bo-lo Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram

50 **b3** Cm Bb

Ram Ram Si - ta Ram Ram Ram Si - ta Ram Si - ta

53 Ab Cm

Ram Si - ta Ram Ram Ram Si - ta Ram

55 **c4** Cm Bb Ab Cm

Bo-lo Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram

60 **c5** Cm Bb Ab Cm

Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram

65 **b4** Cm Bb

Si - ta Ram Si - ta Ram Ram Ram Si - ta Ram Si - ta

Fonte: elaborado pela autora

Figura 50 – Partitura *kirtan* 2 – parte 3

3

68 A^b Cm
Ram Si - ta Ram Ram Ram Si - ta Ram

70 **b5** Cm Bb
Ram Ram Si - ta Ram Ram Ram Si - ta Ram Si - ta

73 A^b Cm
Ram Si - ta Ram Ram Ram Si - ta Ram

75 **b6** Cm Bb
Si - ta Ram Si ta Ram Si - ta Ram Si ta Ram Ram

78 A^b Cm
Ram Si - ta Ram Si - ta Ram Si - ta Ram

80 **c6** Cm Bb A^b Cm
Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram

88 **b7** Cm Bb
Ram Ram Si - ta Ram Ram Ram Si - ta Ram Si - ta

91 A^b Cm
Ram Si - ta Ram Ram Ram Si - ta Ram

Fonte: elaborado pela autora

A peça em questão apresenta armadura de clave com três bemóis e inicia-se e encerra-se no acorde de Cm o que a caracteriza como modo eólio de dó (Dó eólio).

No quadro 35, apresentam-se os acordes de Dó Eólio

Quadro 35 – Acordes de C Eólio

Cm	D°	Eb	Fm	Gm	Ab	Bb
i	ii°	III	iv	v	VI	VII

Fonte: elaborado pela autora

No quadro 36 apresentam-se os graus dos acordes da progressão harmônica do *kirtan 2*:

Quadro 36 – Progressão harmônica – *kirtan 2*

<i>kirtan 2</i>	1ª parte	2ª parte
Acordes	Cm – Eb/Bb- Bb – Cm	Cm – Bb – Ab – Cm
Graus	i III/VII i	i VII VI i

Fonte: elaborado pela autora

No quadro 37 apresenta-se a sétima definição que compõe o sistema do *kirtan 2*.

Quadro 37 – Sistema do *kirtan 2* – progressão harmônica

Sistema – <i>kirtan 2</i>	
Definição 7	Progressão harmônica em C eólio (Cm – Eb/Bb- Bb – Cm) (Cm – Bb – Ab – Cm)

Fonte: elaborado pela autora

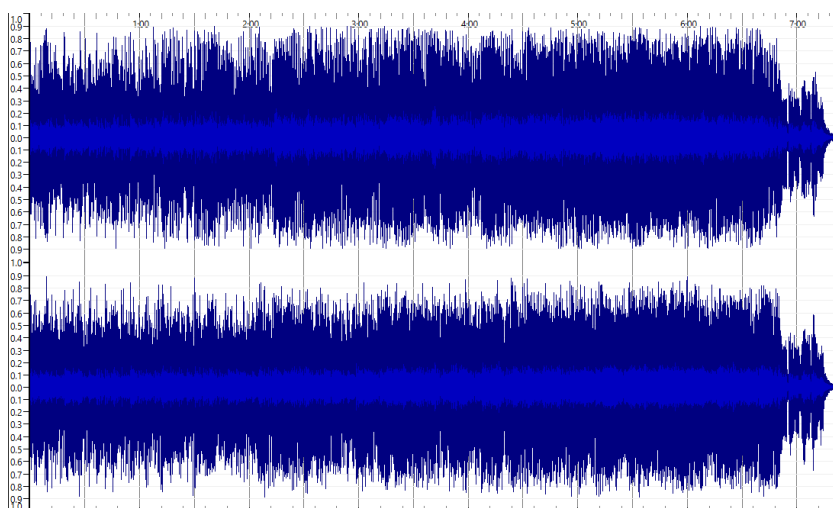
3.3.3 Aspectos temporais – análise de variação de andamento

Nas análises anteriores, voltadas aos aspectos melódicos e harmônicos da amostra, apresentamos os processos analíticos do *kirtan 1* e em seguida do *kirtan 2*.

No entanto, ao tratar dos aspectos temporais, especificamente das variações de andamento, adotamos uma abordagem distinta. Comparamos os *kirtans* da amostra ao longo de cada etapa da análise, de modo a proporcionar uma visualização mais clara e detalhada das diferenças existentes nas sensações de variação de andamento entre os intertextos.

Para a análise da sensação de variação de andamento dos intertextos, adotamos a proposta de Rosa (2015, p. 61) em sua dissertação de mestrado, que consiste em fracionar os parâmetros constituintes da obra com o objetivo de observar a articulação entre esses elementos. Essa abordagem também visa aguçar a escuta por meio da interação com a análise musical assistida por software computacional, contribuindo para o processo de percepção do fenômeno musical. Neste estudo, tal percepção se deu por meio da audição e do adensamento dos eventos sonoros. Como ponto de partida, foi realizada a escuta dos *kirtans* 1 e 2, acompanhada da observação de suas formas de onda, extraídas por meio do software *Sonic Visualiser*.

Figura 51 – Forma de onda – *kirtan* 1⁵⁵

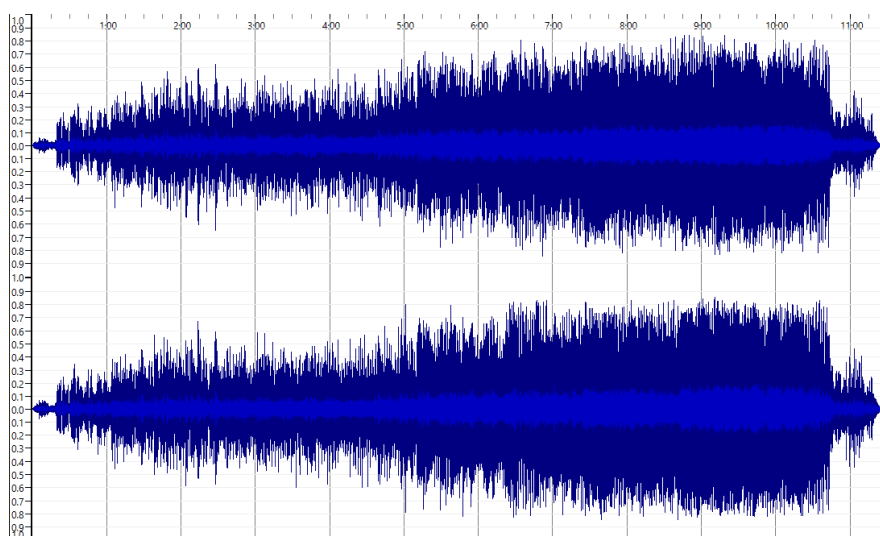


Fonte: elaborado pela autora

Na forma de onda da figura 51, é possível observar uma massa sonora relativamente homogênea desde o início do *kirtan* 1, com uma ligeira intensificação progressiva em direção ao ápice, antes de decrescer abruptamente no final.

⁵⁵⁵ A gravação completa do *kirtan Sita Ram* foi extraída do canal de Krishna Das no *YouTube* e poderá ser acessada em <https://shorturl.at/cv2p3>

Figura 52 – Forma de onda – *kirtan 2*⁵⁶



Fonte: elaborado pela autora

Na figura 52, o *kirtan 2* inicia-se com uma amplitude sonora reduzida, que cresce progressivamente até atingir um ponto máximo, seguido de uma queda abrupta próximo ao final.

A análise das formas de onda permitiu identificar um processo de aumento gradativo de intensidade e uma mudança repentina no final. De uma perspectiva mais ampla, nota-se que a quantidade de eventos sonoros tende a crescer em ambas as composições, ainda que o *kirtan B* apresente uma leve desaceleração em determinado trecho. Diante disso, optou-se por medir as variações de andamento com base em cinco momentos de cada obra.

3.3.3.1 *kirtan 1 – curva de variação de andamento*

Com o objetivo de obter uma visão mais detalhada dos eventos sonoros presentes nos *kirtans 1 e 2*, optou-se pela análise de variação de andamento medidas em batidas por minuto (BPM) em cinco partes distintas de cada obra. Ao final foi apresentado um gráfico de cinco partes para fins de observação das variações de andamento no decorrer das obras.

As análises foram realizadas com o auxílio do software *Sonic Visualiser*, que forneceu valores de BPM correspondentes ao intervalo entre os pulsos iniciais de cada compasso, e não a cada pulso individualmente. Após a geração da forma de onda, os pulsos foram marcados manualmente com a tecla ponto e vírgula (;) do teclado, durante a execução da obra.

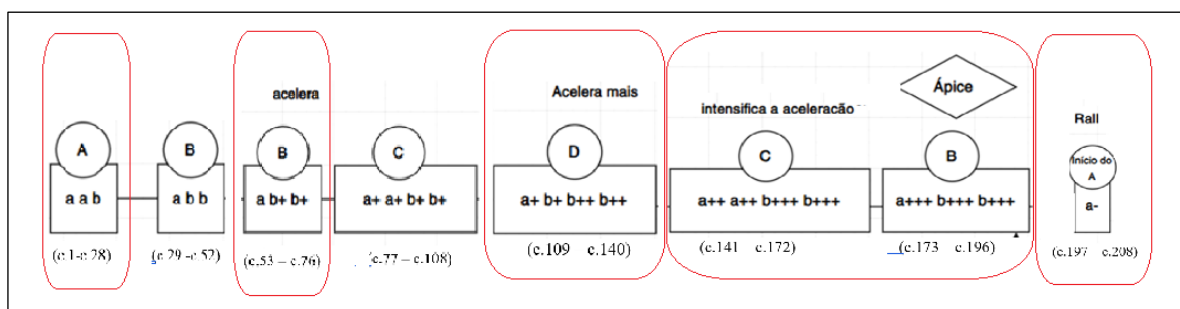
⁵⁶ A gravação completa de “Samadhi Sita Ram” foi extraída do canal de Krishna Das no YouTube e poderá ser acessada em <https://shorturl.at/crMox>

Em seguida, criou-se então uma camada com a função *Add New Time Values Layer* (Layer 4), considerando, ao longo de cada trecho, o intervalo temporal entre um pulso e o seu precedente, os dados foram exportados em formato txt por meio do comando *File > Export Annotation Layer*.

O arquivo exportado foi aberto em uma planilha do Excel, permitindo a importação dos dados de BPM por compasso ao longo de toda a obra. A partir disso, foi possível calcular a média de BPM por compasso e, posteriormente, a média de BPM para cada trecho selecionado.

Na figura 53, têm-se as partes selecionadas do *kirtan* 1 –para análise de andamento

Figura 53 – Seleção das partes do *kirtan* 1 para análise de andamento



Fonte: elaborado pela autora

Após o aguçamento da escuta do *kirtan* 1, selecionou-se as seguintes partes para análise de variação de andamento (quadro 38).

Quadro 38 – Partes selecionadas para análise de variação de andamento do *kirtan* 1

Parte	Compassos	Seção
I	c. 1 – 28	A
II	c.53 – 76	B
III	c.109 – 140	D
IV	c.141 – 196	CB
V	c. 197 – 208	A

Fonte: elaborado pela autora

Seguem os dados extraídos do *software* Sonic Visualiser — valores em BPM correspondentes a cada instante localizado na cabeça de cada compasso, representando a variação de tempo entre esse ponto e o instante imediatamente anterior (tabelas 2 a 6).

Tabela 2 – *kirtan* 1 – Parte I – c. 1 – 28

Valor do primeiro pulso de cada compasso em relação ao do compasso anterior																												
1	2	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	21	22	23	24	25	26	27	28					
0	26,33	25,68	26,22	26,7	26,71	26,99	25,88	27,12	26,17	26,41	26,3	27,62	26,43	26,57	26,38	26,08	26,25	28,13	26,09	26,89	26,58	26,53	26,24					

Fonte: elaborado pela autora

Tabela 3 – *kirtan* 1 – Parte II – c.53 – 76

Valor do primeiro pulso de cada compasso em relação ao do compasso anterior																												
53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76					
28,13	26,98	26,79	26,38	27,56	27,07	26,94	27,01	27,06	27,1	27,38	27,54	27,62	27,48	27,67	27,35	27,66	27,74	28,04	27,42	27,96	27,68	27,96	26,69					

Fonte: elaborado pela autora

Tabela 4 – *kirtan* 1 – Parte III – c.109 – 140

Valor do primeiro pulso de cada compasso em relação ao do compasso anterior																															
109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140
28,08	26,68	27,96	26,91	27,59	26,89	26,73	27,55	26,96	28,07	27,93	27,26	28,1	27,63	28,11	27,49	28,14	27,94	29,36	30,08	29,46	29,89	29,36	29,29	30,01	30,67	29,44	30,52	30,24	29,23	30,45	30,5

Fonte: elaborado pela autora

Tabela 5 – *kirtan* 1 – Parte IV – c.141 – 196

Valor do primeiro pulso de cada compasso em relação ao do compasso anterior																								
141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158	159	160	161	162	163	164	
29,86	30,22	30,14	29,68	30,78	30,07	29,86	29,82	30,88	29,71	30,2	29,42	31,12	30,04	30,34	30,75	30,34	30,72	30,59	30,53	30,61	30,62	30,52	29,61	

Valor do primeiro pulso de cada compasso em relação ao do compasso anterior																															
165	166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177	178	179	180	181	182	183	184	185	186	187	188	189	190	191	192	193	194	195	196
31,56	29,75	30,64	30,2	30,38	30,18	30,22	29,89	29,88	29,18	29,7	30,49	29,68	30,05	29,1	29,94	29,01	30,21	29,86	29,61	30,01	29,03	29,86	29,49	30,08	29,66	31,13	29,78	30,43	29,43	30,01	29,23

Fonte: elaborado pela autora

Tabela 6 – *kirtan* 1 – Parte V – c. 197 – 208

Valor do primeiro pulso de cada compasso em relação ao do compasso anterior											
197	198	199	200	201	202	203	204	205	206	207	208
28,04	20,21	19,99	19,27	21,15	17,44	19,01	17,7	17,83	16,68	17,2	15,01

Fonte: elaborado pela autora

Tabela 7 – Média em BPM – *kirtan* 1

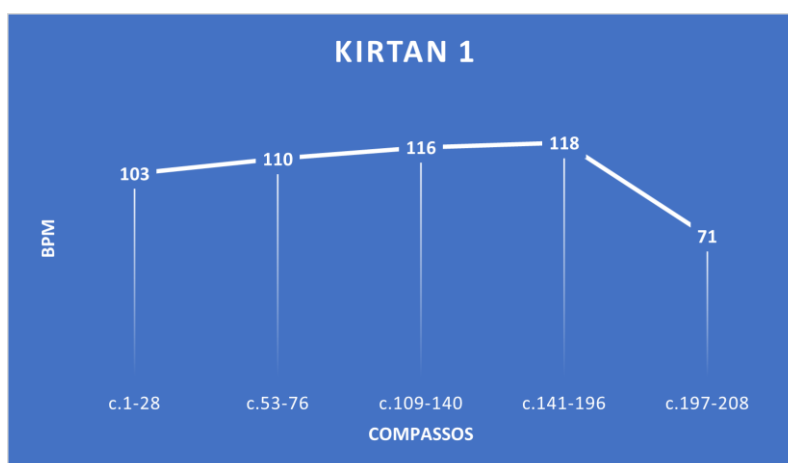
Compassos	Média calculada com base nos valores obtidos pela marcação do primeiro pulso de cada compasso	Média calculada em BPM considerando todos os pulsos
c.1-28	25,61	103
c.53-76	27,47	110
c.109-140	28,90	116
c.141-196	29,49	118
c.197-208	17,75	71

Fonte: elaborado pela autora

No trecho inicial do *kirtan* 1 (tabela 7), correspondente aos compassos 1 a 28, o software *Sonic Visualiser* indicou um valor de 25,61 BPM. Esse valor refere-se ao intervalo entre pulsos localizados na cabeça de cada compasso. Considerando que se trata de uma peça em compasso quaternário — com quatro pulsos por compasso — multiplicou-se esse valor por 4, obtendo-se assim o BPM médio.

A partir dessa conversão, extraiu-se a média de BPM do trecho selecionado, que resultou em 103 BPM, indicando a sensação de andamento predominante nesse segmento da obra. O mesmo procedimento foi aplicado em cinco partes analisadas do *kirtan* 1, permitindo observar os movimentos da curva de variação de andamento ao longo da peça.

Com base nesses dados, foi possível traçar a seguinte curva de variação de andamento do *kirtan* 1 (gráfico 1):

Gráfico 1 – Curva de variação de andamento – *kirtan* 1

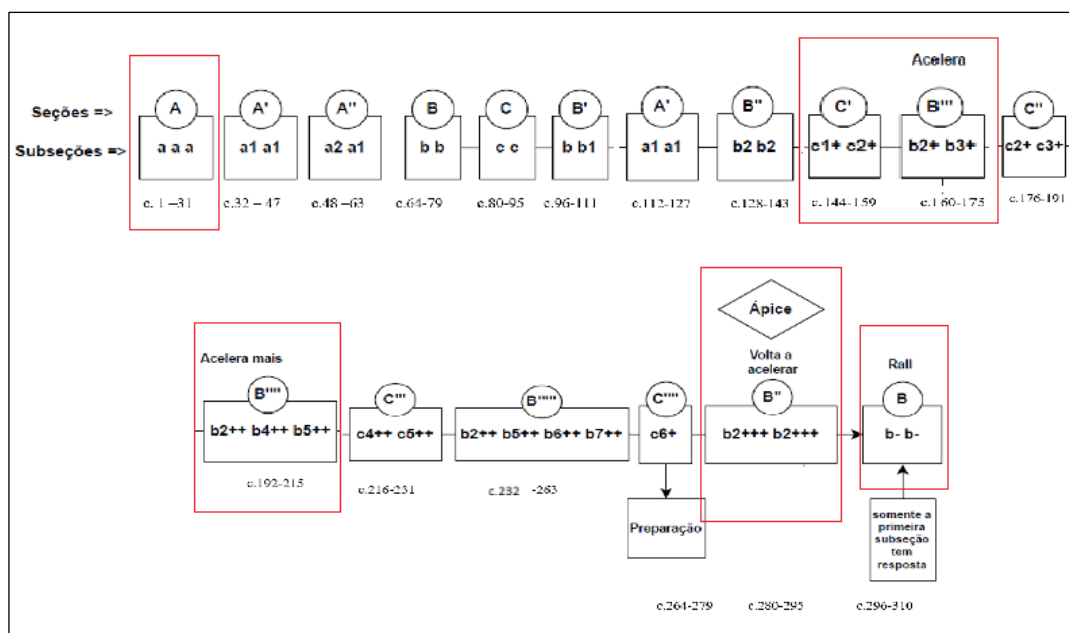
Fonte: elaborado pela autora

Conforme demonstrado no gráfico 1, referente ao *kirtan* 1, observou-se que, entre os compassos 1 e 28, o andamento inicia em 103 BPM. A partir desse ponto, há uma aceleração significativa, que ocorre entre os compassos 53 e 76 com 110 BPM. Nos compassos 109 e 140 atinge uma média de 116 BPM e acelera em direção ao ápice da curva no compasso 196 com uma marcação de 118 BPM. Em seguida, observa-se que o valor de 71 BPM ao final da obra é alcançado por uma desaceleração abrupta no compasso 197.

3.3.3.2 *kirtan* 2 – curva de variação de andamento

Os mesmos procedimentos aplicados nas análises de andamento do *kirtan* 1 foram realizados na análise do *kirtan* 2. No entanto, o *kirtan* 2 apresentou uma diferença de 106 compassos a mais do que no *kirtan* 1 e variações de andamento foram percebidas em regiões distintas no *kirtan* 2. Percebeu-se que uma seleção de partes equidistantes no *kirtan* 1 e 2 não mostraria as variações de andamento que ocorrem em partes distintas nos *kirtans*. Por esse motivo, a escolha das partes deu-se pelo confronto entre trechos da obra que apresentaram variação de andamento através do aguçamento da escuta, a observação dos valores de BPM extraídos do software *Sonic Visualiser* por compasso e as seções em que tais variações ocorreram conforme as análises de segmentação melódica realizadas. Com base nessas observações, optou-se por seleccionar as seguintes partes do *kirtan* 2 para cálculo da média em BPM (figura 54).

Figura 54 – Seleção das partes do *kirtan* 2 para análise de variação de andamento



Fonte: elaborado pela autora

No quadro 39 demonstrou-se as partes por compasso e suas seções equivalentes.

Quadro 39 – Partes selecionadas para análise de andamento do *kirtan 2*

Parte	Compassos	Seção
I	c.1 - 31	A
II	c.144-175	C', B'''
III	c.192-215	B''''
IV	c.280-295	B''
V	c.296- 310	B

Fonte: elaborado pela autora

Na sequência, o mesmo procedimento de extração dos valores de BPM foi aplicado ao *kirtan 2*, nas tabelas 8 a 12 abaixo, resultando nos seguintes valores médios de andamento:

Tabela 8 – *kirtan 2* – Parte I – c.1 – 31

Valor do primeiro pulso de cada compasso em relação ao do compasso anterior																														
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
0,00	20,64	22,48	21,89	20,36	20,38	22,01	21,58	23,29	21,82	23,29	21,29	19,30	20,28	20,44	23,13	23,44	24,13	23,66	23,19	21,52	21,17	22,33	24,59	22,83	23,91	23,97	23,35	23,43	23,65	24,07

Fonte: elaborado pela autora

Tabela 9 – *kirtan 2* – Parte II – c.144 – 175

Valor do primeiro pulso de cada compasso em relação ao do compasso anterior																															
144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158	159	160	161	162	163	164	165	166	167	168	169	170	171	172	173	174	175
26,41	27,90	26,70	26,67	27,85	26,90	27,77	25,95	27,51	27,72	27,58	27,67	27,28	27,85	28,11	26,90	26,76	29,01	31,36	28,32	28,69	30,06	29,50	30,81	29,05	29,94	30,31	30,43	30,17	30,08	30,24	29,37

Fonte: elaborado pela autora

Tabela 10 – *kirtan 2* – Parte III – c.192 – 215

Valor do primeiro pulso de cada compasso em relação ao do compasso anterior																								
192	193	194	195	196	197	198	199	200	201	202	203	204	205	206	207	208	209	210	211	212	213	214	215	
29,94	30,94	30,93	31,86	29,94	31,46	30,35	30,78	30,39	30,92	30,22	31,70	29,67	31,44	30,37	30,51	30,77	32,87	29,58	32,61	31,18	31,33	31,16	31,15	

Fonte: elaborado pela autora

Tabela 11 – *kirtan 2* – Parte IV – c.280 – 295

Valor do primeiro pulso de cada compasso em relação ao do compasso anterior															
280	281	282	283	284	285	286	287	288	289	290	291	292	293	294	295
33,11	32,27	32,10	31,41	31,19	33,53	31,38	32,91	32,08	32,68	31,75	30,55	31,59	31,45	31,40	31,28

Fonte: elaborado pela autora

Tabela 12 – *kirtan 2* – Parte V – c.296 – 310

Valor do primeiro pulso de cada compasso em relação ao do compasso anterior														
296	297	298	299	300	301	302	303	304	305	306	307	308	309	310
27,62	17,62	18,25	18,63	18,42	18,54	19,74	19,68	21,00	17,80	18,70	18,16	17,59	16,85	18,54

Fonte: elaborado pela autora

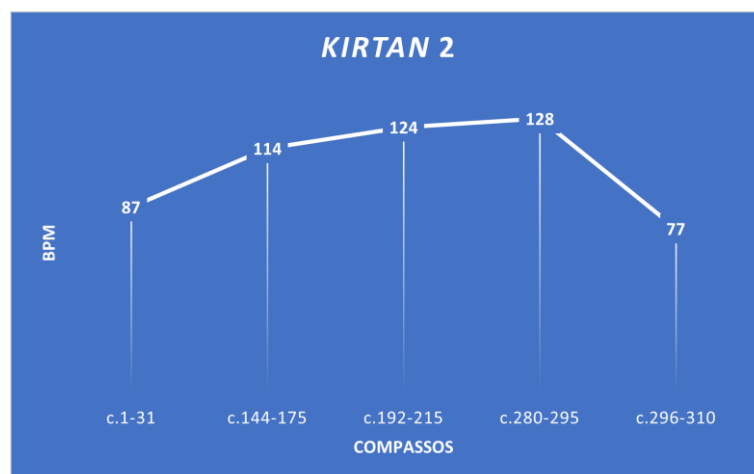
Assim como foi feito na análise da obra anterior, os valores obtidos para o *kirtan 2* foram multiplicados por 4, a fim de calcular a média de BPM, considerando-se o compasso quaternário da peça (tabela 13).

Tabela 13 – Média em BPM – *kirtan 2*

Compassos	Média calculada com base nos valores obtidos pela marcação do primeiro pulso de cada compasso	Média calculada em BPM considerando todos os pulsos
c.1-31	21,66	87
c.144-175	28,46	114
c.192-215	30,92	124
c.280-295	31,92	128
c.296-310	19,14	77

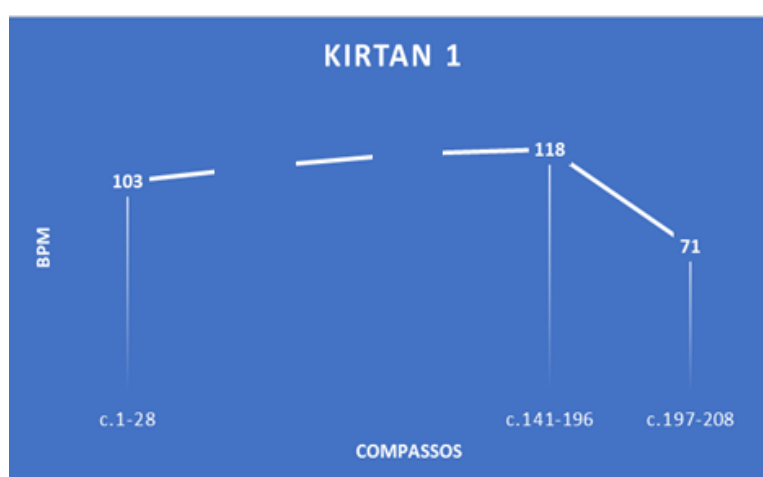
Fonte: elaborado pela autora

Diante do exposto, foi possível extrair a curva de variação de andamento do *kirtan 2* (gráfico 2), a seguir:

Gráfico 2 – Curva de variação de andamento – *kirtan 2*

Fonte: elaborado pela autora

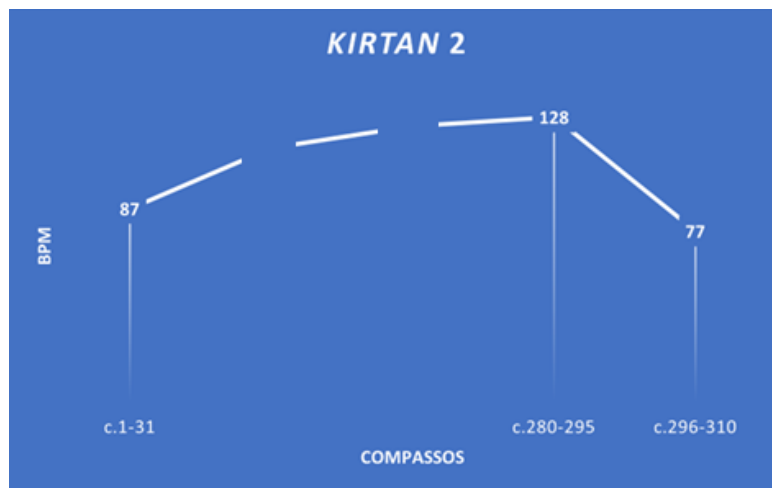
No gráfico 2, *kirtan 2*, observou-se que a música inicia bem lenta em uma média de 87 BPM entre os compassos 1 e 31. Na sequência, apresenta uma aceleração gradual da sensação de andamento em direção aos compassos 144 e 175 alcançando a média de 114 BPM. Tal aceleração continua crescente do compasso 192 a 215, nos quais atinge a média de 124 BPM, caminha em direção ao ápice acelerando mais, atingindo uma sensação de 128 BPM entre os compassos 280 e 295 e obteve uma média de 77 BPM através de uma desaceleração abrupta no compasso 296.

Gráfico 3 – Curva de variação de andamento em três partes – *kirtan 1*

Fonte: elaborado pela autora

No gráfico 3, observou-se que a curva de variação do *kirtan* 1 foi crescente até o compasso 196 marcando a média de 118 BPM, obtendo a média de 71 BPM através de uma desaceleração abrupta ocorrida no compasso 197.

Gráfico 4 – Curva de variação de andamento em três partes – *kirtan* 2



Fonte: elaborado pela autora

O gráfico 4, o *kirtan* 2 apresentou uma variação de andamento crescente em direção ao compasso 295 atingindo a média de 128 BPM, seguido de uma desaceleração abrupta no compasso 296, atingindo a média de 77 BPM.

Com base no exposto, foi possível definir o 8º parâmetro dos modelos sistêmicos dos *kirtans* 1 e 2 (Tabelas 14 e 15).

Tabela 14 – Sistema do *kirtan* 1 – Variação de andamento em BPM

Sistema <i>kirtan</i> 1	
Definição 8	Início: 103 BPM Ápice: 118 BPM Fim: 71 BPM

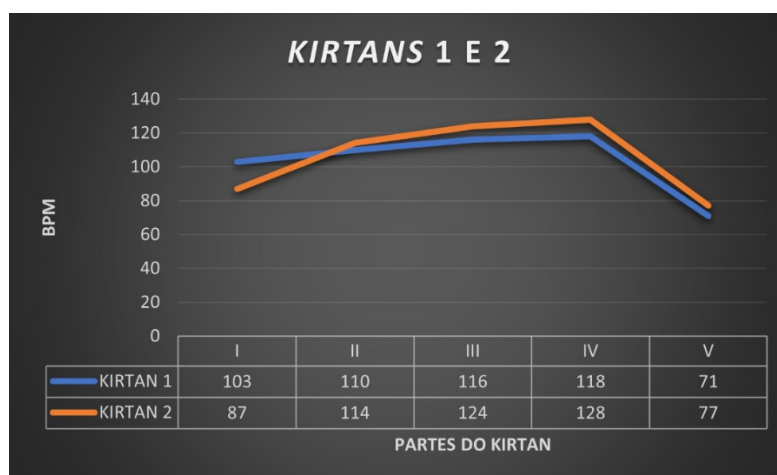
Fonte: elaborado pela autora

Tabela 15 – Sistema do *kirtan* 2 – Variação de andamento em BPM

Sistema <i>kirtan</i> 2	
Definição 8	Início: 87 BPM Ápice: 128 BPM Fim: 77 BPM

Fonte: elaborado pela autora

No gráfico 5 tem-se a representação da curva de variação de andamento nos *kirtans* 1 e 2 por partes selecionadas ou cinco pontos.

Gráfico 5 – Curva de variação de andamento – *kirtans* 1 e 2

Fonte: elaborado pela autora

A análise do gráfico 5 mostra que as curvas de andamento dos *kirtans* 1 e 2 apresentam semelhanças em suas flutuações. Ambas, iniciam em andamento que varia entre 87 e 103 BPM (parte I), caminham para variações sucessivas de aceleração de andamento apresentando um ápice entre 118 e 128 BPM na parte IV e terminam em andamento semelhante compreendido entre 71 e 77 BPM (parte V).

Esta análise mostra uma faixa de amostragem de início, ápice e final conforme tabela 16 que compõe a estrutura média entre os *kirtans* 1 e 2, o que significa que o *kirtan* pode variar e não segue uma estrutura rígida. Aqui percebeu-se que a sensação de variação de andamento mostrou uma diferença significativa na parte I entre os *kirtans* 1 e 2, mas não tão significativa nas partes II e III. Contudo, comparando-se as distancias entre I e II, e entre II e III encontrou-se uma média mais significativa, pois isso mostrou que a sensação de variação de andamento

da parte I para a II gerou um aumento de aceleração e da parte II para a III mostrou um decréscimo abrupto da sensação de andamento (tabela 16).

Tabela 16 – Flutuação por faixa de amostragem – *kirtan* 1 e 2

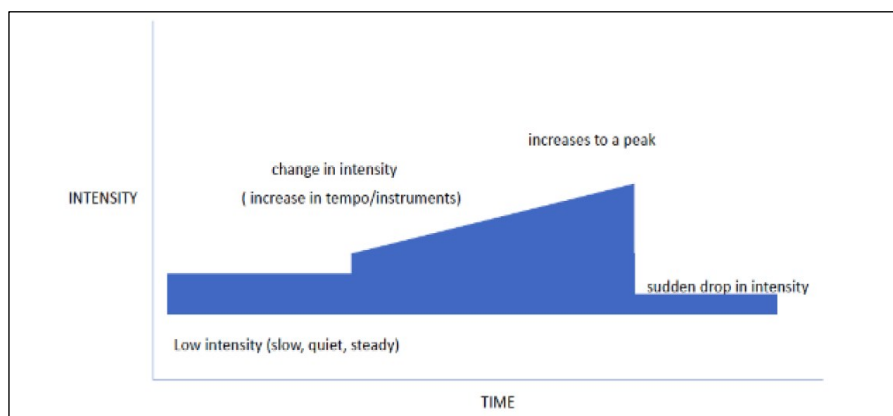
Flutuação por faixa de amostragem			
Amostras	Parte I	Parte II	Parte III
<i>Sita Ram</i> e <i>Samadhi Sita Ram</i>	87 e 103	118 e 128	71 e 77

Fonte: elaborado pela autora

Concluiu-se que a análise da flutuação das curvas de andamento nos *kirtans* 1 e 2, confirmou que ambos os gráficos se iniciam em andamento lento e caminham para uma aceleração significativa até atingirem um ápice entre 118 a 128 BPM e decrescem significativamente até o final da obra, o que possibilita uma base analítica para uma intuição informada segundo John Rink (1990) ao compositor e ao performer.

Em relação a intensidade x tempo, encontramos na dissertação de mestrado de Brulotte (2019) uma fórmula de *kirtan* representada no gráfico 6:

Gráfico 6 – Fórmula de *kirtan* – intensidade x tempo



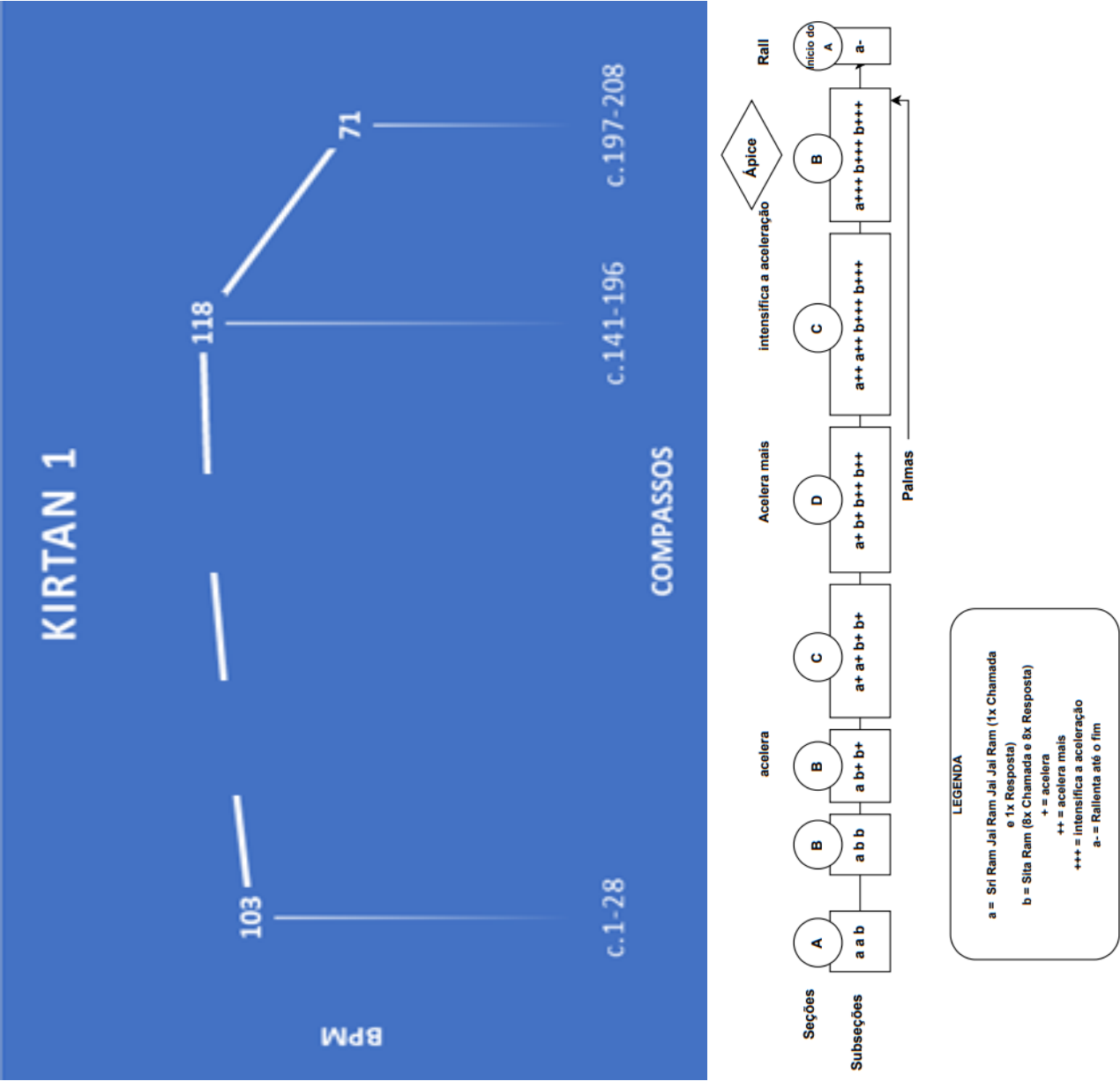
Fonte: Brulotte (2019, p. 18).

Embora existam muitas músicas que funcionam como *kirtans* no Ocidente e com outros formatos, encontramos em Brulotte a demonstração do que ocorre no tipo de *kirtan* desta pesquisa. O gráfico 6 demonstra que, na medida em que este tipo de *kirtan* se desenvolve no tempo aumenta em intensidade até atingir um ápice, quando abruptamente diminui em intensidade até seu término.

Diante do exposto, as análises realizadas nos *kirtans* 1 e 2, possibilitaram maior consciência do mecanismo de funcionamento dos intertextos. No entanto, os valores encontrados em BPM não foram tomados como uma referência rígida na criação do *kirtan* 3, visto que não há uma regra fixa que determine a faixa de BPM e principalmente para preservar a espontaneidade no momento da criação musical.

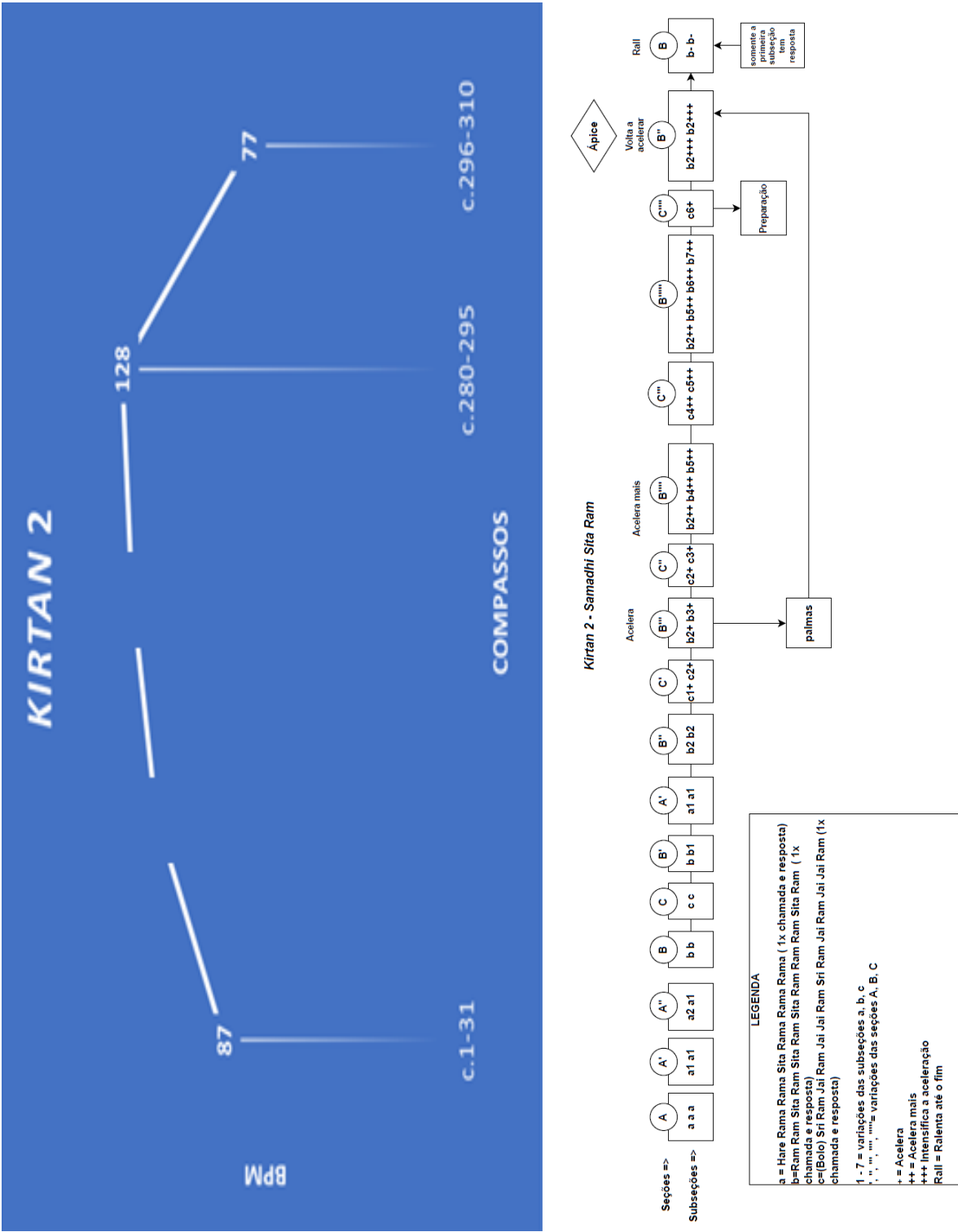
Na sequência, elaborou-se os modelos sistêmicos dos *kirtans* 1 e 2 com as variações de andamento (figuras 55 e 56).

Figura 55 – Modelo sistêmico do *kirtan* 1 com variação de andamento



Fonte: elaborado pela autora

Figura 56 – Modelo sistêmico do *kirtan 2* com variação de andamento



Fonte: elaborado pela autora

Conforme a metodologia de modelagem sistêmica, as análises de segmentação melódica, progressão harmônica e variação de andamento possibilitaram a elaboração dos seguintes modelos sistêmicos dos *kirtans* 1 e 2 com suas definições expressas nos quadros 40 e 41:

Quadro 40 – Sistema do *kirtan* 1

Sistema – <i>kirtan</i> 1	
Definição 1	Cada seção iniciou na subseção a e finalizou na subseção b
Definição 2	O <i>kirtan</i> 1 não apresentou variações melódicas significativas em subseções
Definição 3	O <i>kirtan</i> 1 iniciou na seção A e subseção a e finalizou na seção A e subseção a.
Definição 4	O <i>kirtan</i> 1 apresentou dois pontos de aceleração mais acentuados no interior da obra até o ápice e um ponto de desaceleração abrupta ao final.
Definição 5	O ápice ocorreu na seção B e a ruptura ocorreu logo após a subseção b.
Definição 6	O início e o final do <i>kirtan</i> foram marcados com sensação de variação de andamento semelhante (lento).
Definição 7	Progressão harmônica modal (cíclica) em Fá lídio (G F C).
Definição 8	Início: 103 BPM Ápice: 118 BPM Fim: 71 BPM

Fonte: elaborado pela autora

Quadro 41 – Sistema do *kirtan* 2

Sistema – <i>kirtan</i> 2	
Definição 1	Cada seção contém apenas subseções com a letra de sua denominação. Exemplo Seção A(aaa) que iniciou na subseção a e finalizou na subseção a. Isso ocorreu com todas as Seções e subseções (incluindo as variações) ex. C''(c2c2), etc.
Definição 2	O <i>kirtan</i> 2 apresentou muitas variações melódicas significativas em subseções.
Definição 3	O <i>kirtan</i> 2 iniciou na seção A e subseção a e finalizou na seção B e subseção b.

Definição 4	O <i>kirtan</i> 2 apresentou dois pontos de aceleração mais acentuados no interior da obra até o ápice e um ponto de desaceleração abrupta ao final.
Definição 5	O ápice ocorreu na seção B e a ruptura ocorreu logo após a subseção b.
Definição 6	O início e o final do <i>kirtan</i> 2 foram marcados com sensação de variação de andamento semelhante (lento).
Definição 7	Progressão harmônica em C eólio (Cm – Eb/Bb – Bb – Cm) i – III/VII – VII – i (Cm – Bb – Ab – Cm) i – VII – VI – i
Definição 8	Início: 87 BPM Ápice: 128 BPM Fim: 77 BPM

Fonte: elaborado pela autora

Concluiu-se então as três etapas que compõem a modelagem sistêmica descritas por Pitombeira (2015, p.111). Na primeira etapa, escolheu-se os parâmetros para as análises. A segunda etapa consistiu-se das análises realizadas nesta seção. A terceira etapa, denominada generalização, consistiu em selecionar parâmetros gerais, sem especificação de valores. Neste momento o modelo sistêmico (quadro 42) tornou-se generalizado. O resultado da modelagem sistêmica aplicada aos *kirtans* 1 e 2 foi um modelo sistêmico generalizado com as seguintes definições textuais:

Quadro 42– Modelo sistêmico generalizado – *kirtans* 1 e 2

Sistema <i>kirtans</i> 1 e 2	
Definição 1	Cada seção contém apenas subseções com sua letra de sua denominação. Exemplo Seção A(aaa), B(bbb1)
Definição 2	Com variações melódicas significativas em subseções.
Definição 3	Início e término em andamento semelhante (lento)
Definição 4	dois pontos de aceleração mais acentuados no interior da obra até o ápice e um ponto de desaceleração abrupta após o ápice
Definição 5	Progressão harmônica modal cíclica com quatro acordes

Fonte: elaborado pela autora

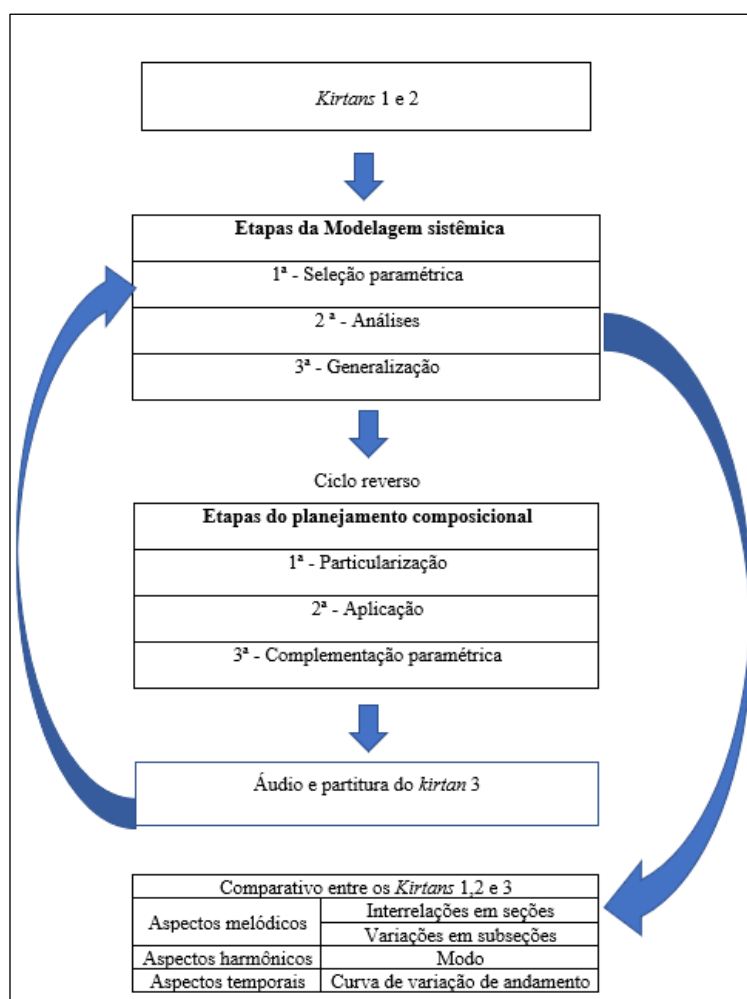
4 CRIAÇÃO DO *KIRTAN* 3 E ANÁLISES

Nesta seção, iremos descrever cada etapa do planejamento composicional do *kirtan* 3, tendo como ponto de partida o modelo sistêmico generalizado dos intertextos.

Conforme o fluxograma da figura 57, consideramos o sistema utilizado nesta pesquisa, aberto pois criou-se uma obra a partir de obras pré-existentes sem modifica-las e sem utilizá-las integralmente na nova obra. Sendo assim, a nova obra não foi produzida a partir do zero como ocorre nos sistemas semiabertos. No entanto, a aplicação da segunda etapa da modelagem sistêmica (análises) sobre a nova obra teve como finalidade analisar o *kirtan* 3 para efeito de comparação entre os modelos sistêmicos dos *kirtans* 1, 2 e 3 e não para criar outra obra.

Segue abaixo o fluxograma de Pitombeira (2015, p.111 -112) adaptado aos *kirtans* 1,2 e 3 (fig.57). Neste fluxograma descreveu-se os processos realizados nas seções 3 e 4 desta pesquisa.

Figura 57 – Fluxograma das etapas da metodologia – *kirtans* 1, 2 e 3



Fonte: elaborado pela autora

De acordo com Pitombeira, de posse do sistema composicional ou modelo sistêmico generalizado, o ciclo torna-se inverso denominado planejamento composicional. Primeiro atribuiu-se valores aos parâmetros do modelo sistêmico generalizado, tornando-o particularizado. Em continuidade, aplicou-se este modelo no contexto da criação do novo *kirtan*, e por fim, complementou-se a criação musical, gravando-a em estúdio.

A seguir as etapas do planejamento composicional do *kirtan* 3:

- Particularização – definiu-se valores específicos para a elaboração de um sistema de definições textuais tendo como resultado o modelo sistêmico particularizado do *kirtan* 3;
- Aplicação – uso desse modelo sistêmico particularizado na criação musical para voz e violão;
- Complementação – inclusão do parâmetro abstrato – criatividade– expressa em:
 - a) variações melódicas em subseções gravadas em estúdio; e
 - b) inclusão de instrumentos e coro como complemento do *kirtan*, sem a interferência da compositora na gravação em estúdio, para um resultado mais orgânico.

Os intertextos contém a participação espontânea do coro e de instrumentistas, por isso, incluímos a participação do coro e de instrumentistas sem ensaio prévio.

Ao final da criação do *kirtan* 3 retornou-se à 1ª e 2ª etapas da modelagem sistêmica com o novo intertexto (*kirtan* 3) para comparação ente os *kirtans* 1,2 e 3. Retornou-se às etapas de modelagem especificadas para os intertextos iniciais, pois, entende-se o *kirtan* 3 como um produto da modelagem dos intertextos *kirtans* 1 e 2. Nesta pesquisa, ao analisar os intertextos, estes não foram utilizados completamente e nem modificados, em vez disso, selecionou-se apenas alguns de seus parâmetros e com particularização paramétrica distinta dos intertextos. A nova obra foi então construída a partir desses elementos específicos, com autonomia criativa.

Na seção 3 realizou-se as três etapas da modelagem sistêmica, na seção 4 procedeu-se as três etapas do planejamento composicional do *kirtan* 3

4.1 Do sistema ao planejamento composicional do *kirtan* 3

Como foi visto na seção 3 desta pesquisa, modelagem sistêmica efetuada sobre os *kirtans* 1 e 2 resultou em um modelo sistêmico generalizado. (3ª etapa da modelagem sistêmica descrita na figura 57).

De posse desse modelo sistêmico generalizado, foi possível realizar o ciclo inverso, denominado por Pitombeira (2015, p112), por planejamento composicional (fig.57). Esse ciclo que, consistiu em três etapas. Na primeira etapa, particularizou-se os valores dos parâmetros dos do modelo sistêmico generalizado. Tal modelo passa a ser denominado particularizado e compõe-se das definições textuais descritas no quadro 44.

Quadro 43 – Sistema composicional *kirtan* 3 – com particularização paramétrica

Sistema <i>kirtan</i> 3 – <i>Jaya Sita Ram</i>	
Definição 1	Com dois mantras: a: <i>Sita Ram</i> e b: <i>Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram</i>
Definição 2	Chamada e resposta
Definição 3	Compasso 4/4
Definição 4	Repetição cíclica da progressão harmônica modal em Ré mixolídio Am – C – G - D Iniciando no Vm – VII – IV - I
Definição 5	Com dois pontos de variação crescente de andamento até o clímax, (sendo a parte com maior aceleração não prolongada com ênfase nas reapresentações dos temas em fluidez até o clímax na seção B – quando ocorre a ruptura).
Definição 6	Alternância entre as seções A e B com sucessivas variações (exemplo: A, B, A', B', A'', B'', A''', B''', A''', B''')
Definição 7	Inicia e termina com o mantra A <i>Sita Ram</i> (Repetição do mesmo mantra no início e no fim da obra)
Definição 8	Início e término semelhantes em BPM

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 44 apresentou-se os mantras desse sistema por subseção a e b (figura 44).

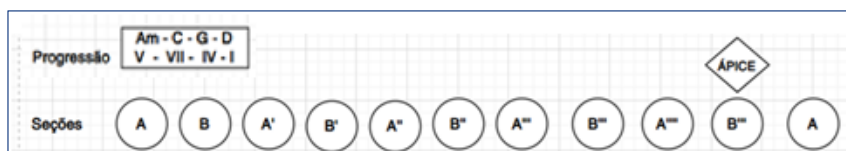
Quadro 44 – Mantras por subseção – *kirtan* 3

Textos	
a	<i>Sita Ram</i>
b	<i>Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram</i>

Fonte: elaborado pela autora

Conforme figura 58, pensou-se em um *kirtan* com a progressão harmônica modal cíclica, Am – C – G e D enquanto os textos do quadro 44 se alternam. Planejou-se o ápice na seção B, com o mantra *Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram*.

Figura 58 – Modelo sistêmico de macroestrutura do *kirtan* 3



Fonte: elaborado pela autora

Pensou-se na curva de variação de andamento crescente do gráfico 7, para a criação do *kirtan* 3.

Gráfico 7 – Curva de variação de andamento do modelo composicional – *kirtan* 3



Fonte: elaborado pela autora

4.2 Da criação do *kirtan 3* à gravação em estúdio

A proposta de composição do *kirtan 3* foi apresentar uma música com mais variações melódicas em subseções do que as variações encontradas na amostra de *kirtans* de Krishna Das, porém com apenas duas Seções: A e B que se alternam. Neste *kirtan* optou-se por acrescentar mais combinações de variações melódicas, e dois pontos de aceleração até o ápice seguida por desaceleração abrupta.

Em continuidade ao planejamento composicional (quadro 45), a compositora realizou a etapa denominada por Pitombeira (2015, p.112) por aplicação. Essa etapa consistiu em aplicar o modelo sistêmico particularizado descrito no quadro 45, na criação musical do *kirtan 3* gravada inicialmente com voz e violão em um telefone celular. Nesse momento utilizou-se a criação musical espontânea da compositora.

Quadro 45 – Aplicação em contexto – *kirtan 3*

Planejamento composicional <i>kirtan 3</i> – Aplicação no contexto musical	
Etapa 1	Composição de voz e violão (realizada com um violão e voz gravado em WAV no celular)

Fonte: elaborado pela autora

A gravação inicial funcionou como um esboço para a última etapa do planejamento composicional denominada complementação. Esta etapa consistiu na complementação de parâmetros (quadro 46) não especificados no sistema do *kirtan 3* que foram livremente escolhidos pelo compositor, e neste caso foram as variações melódicas em subseções (criatividade).

Quadro 46 – Complementação paramétrica – *kirtan 3*

Sistema do <i>kirtan 3</i> – Complementação	
Definição 9	Variações em subseções (a, a1, a2, a3, a4, a5, a6)

Fonte: elaborado pela autora

Para a complementação paramétrica elaborou-se o diagrama da figura 59. Com base nesse diagrama procedeu-se à gravação em estúdio das variações melódicas em subseções.

4.3 Do áudio do *kirtan* 3 às análises

Com base no modelo sistêmico da figura 59, procedeu-se à gravação em estúdio que ocorreu em cinco etapas, a seguir:

Quadro 47 – Etapas da gravação em estúdio

Planejamento composicional <i>kirtan</i> 3 – complementação – Gravação em estúdio 1ª parte	
Etapa 1	Voz solo e a harmonia em estúdio seguindo o modelo da fig. 59 (violão 1, marcação rítmica e teclado)
Etapa 2	Inclusão dos instrumentos bongô e violão 2
Etapa 3	Inclusão do instrumento sitar indiano
Etapa 4	Inclusão do coro

Fonte: elaborado pela autora

A seguir, as imagens dos instrumentos musicais utilizados na gravação em estúdio (figuras 60 a 63):

Figura 60 –Violão



Fonte: elaborado pela autora

Figura 61 – Bongô



Fonte: elaborado pela autora

Figura 62 – Teclados



Fonte: elaborado pela autora

Figura 63 –Sitar indiano



Fonte: elaborado pela autora

4.3.1 Descrição do Processo de Gravação

4.3.1.1 Descrição da gravação do vocal solo (com as variações em subseções):

No dia 11 de abril, às 14 horas, iniciou-se a primeira etapa do processo de gravação da do *kirtan* 3 no estúdio de Tiago Piccini⁵⁷.

Eu e o músico Tiago adentramos o estúdio com o propósito de registrar a linha melódica vocal solo do *kirtan* 3. Pontualmente, às 14 horas, apresentei a Tiago as intenções interpretativas subjacentes à composição. Expliquei, detalhadamente, a estrutura da obra, utilizando o diagrama (figura 59), no qual constavam as seções e subseções organizadas seguindo a proposta de chamada e resposta, com marcações de variações de andamento em dois pontos correspondentes até o ápice seguido de desaceleração abrupta. A música foi gravada por subseções isoladamente. Essa metodologia revelou-se mais eficiente do que gravar uma seção inteira por vez. Durante a gravação ajustou-se a pronúncia dos textos constantes da versão

⁵⁷ Tiago Piccini: Vocalista, produtor musical e multi-instrumentista com mais de 15 anos de experiência, tocando músicas populares em variadas bandas. Natural de São Paulo/SP. Para mais informações, acesse: @musico.tiago

inicial gravada em celular e seguimos rigorosamente o roteiro proposto no diagrama, gravando subseção por subseção.

O tempo total dedicado a essa etapa de gravação foi de aproximadamente duas horas e meia. A edição inicial consistiu exclusivamente em cortes e realocações de trechos de áudio, sem qualquer alteração na qualidade ou características sonoras do material bruto, captado diretamente por meio de um microfone da marca Samson, acoplado a um notebook da Apple. Ao final da sessão, foi possível concluir integralmente esta primeira etapa, cujo resultado foi exportado no formato WAV.

4.3.1.2 Inserção de instrumentação adicional e do coro

Na etapa subsequente foi realizada a gravação dos instrumentos (violão, bongô e teclado) com Tiago Piccini, e do sitar indiano com Mouses Marlon⁵⁸.

E posteriormente foram gravadas as vozes do coro composto por Tiago Piccini, Fransérgio Mota⁵⁹, Mouses Marlon e Cauê Piccini⁶⁰. Com exceção de Tiago, os demais participantes do coro não tiveram acesso prévio à gravação original. Essa escolha metodológica visou estimular uma escuta à primeira vista sem a obrigatoriedade de imitação exata da linha melódica vocal solo. Ambos ingressaram simultaneamente no estúdio para a gravação do coro. A proposta central residiu na preservação da organicidade do coro, permitindo que este reproduzisse livremente as subseções a ou b com ou sem variações, a partir da memória imediata de cada integrante.

A gravação foi disponibilizada em formato WAV, encerrando o processo de gravação em ambiente controlado e tecnicamente equipado.

Através deste arquivo de áudio em formato WAV foi gravado o vídeo abaixo no qual utilizou-se uma imagem gratuita extraída do website Pixabay⁶¹ com o símbolo do Om⁶² com finalidade visual.

⁵⁸ Mouses Marlon . natural de Blumenau Santa Catarina. Maestro e multi-instrumentista há 32 anos. Formações musicais no Brasil e outros países da América latina. Atualmente Sitarista e produtor musical.

⁵⁹ Fransérgio Mota, formado em canto coral e regência, pelo Conservatório Cora Pavan Capparelli, cantor, compositor, violonista, tecladista. franshanti@yahoo.com.br

⁶⁰ Cauê Rennó Bruno Piccini: Militar da reserva e Desenvolvedor de Sistemas. [@caue_piccini](mailto:cauerenno@gmail.com)

⁶¹ Para mais informações acesse: <https://pixabay.com/pt/service/about/>

⁶² Vídeo extraído de: <https://pixabay.com/pt/videos/om-estrelas-ondula%C3%A7%C3%B5es-ondas-68284/>

4.3.1.3 Áudio WAV do kirtan 3 – gravado em estúdio

No quadro 48, disponibilizou-se o vídeo com o arquivo de áudio em formato WAV do *kirtan 3*:

Quadro 48 – *kirtan 3*

<i>kirtan 3 – Jaya Sita Ram</i>	
Textos	<i>Sita Ram</i> <i>Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram</i>
<u>Acesse o vídeo</u>	

Fonte: elaborado pela autora

4.3.2 As análises do *kirtan* 3

Com base nesse áudio, deu-se início às análises (2ª etapa da fig. 57) em ordem inversa à realizada nos intertextos para finalidade de comparação com os *kirtans* 1 e 2:

Os parâmetros de análise foram:

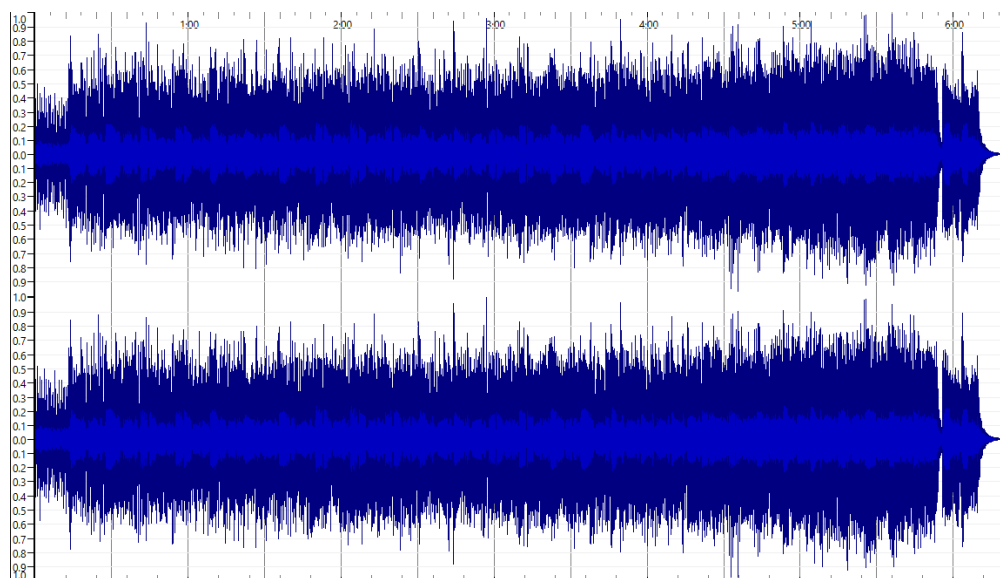
- Aspectos temporais – curva de variação de andamento
- Aspectos melódicos – segmentação melódica

Os aspetos harmônicos não foram aqui incluídos por constarem na definição 4 do sistema do *kirtan* 3 no quadro 44.

4.3.2.1 Aspectos temporais – curva de variação de andamento – *kirtan* 3

Conforme figura 64, observamos a forma de onda do *kirtan* 3 extraída do *software Sonic Visualiser*.

Figura 64 – Forma de onda do *kirtan* 3



Fonte: elaborado pela autora

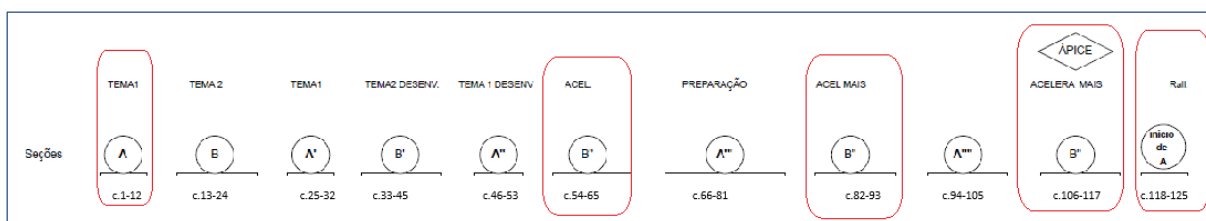
A forma de onda (figura 64) apresenta uma amplitude elevada e relativamente constante ao longo de quase toda a gravação, indicando uma textura sonora densa e contínua. As pequenas variações nas bordas da onda refletem oscilações de intensidade ao longo da performance, enquanto a redução abrupta da amplitude no final marca o encerramento da

música. Esse padrão sugere a manutenção de um fluxo sonoro estável, caracterizado pela repetição e pela presença contínua de eventos musicais.

As variações de andamento foram medidas no *software Sonic Visualiser* para a extração de um gráfico comparativo com os gráficos dos *kirtans* 1 e 2.

Na figura 65 constam as cinco partes selecionadas para a análise de variação de andamento.

Figura 65 – Modelo sistêmico do *kirtan* 3 – partes selecionadas para análise de variação de andamento



Fonte: elaborado pela autora

No quadro 49 constam as partes selecionadas para análise de variação de andamento e seus compassos e seções correspondentes.

Quadro 49 – Seleção dos trechos para análise de andamento do *kirtan* 1

<i>Jaya Sita Ram</i>		
Parte	Compassos	Seção
I	c. 1 -12	A
II	c.54-65	B''
III	c.82-93	B''
IV	c.106-117	B''
V	c.118-125	A

Fonte: elaborado pela autora

Na sequência, o mesmo procedimento de extração dos valores de BPM foi aplicado ao *kirtan* 3, nas tabelas 17 a 21, resultando nos seguintes valores médios de andamento:

Tabela 17 – *kirtan* 3 – Parte I – c. 1 – 12

Valor do primeiro pulso de cada compasso em relação ao do compasso anterior											
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
0	17,98	17,21	17,82	17,51	17,44	17,41	17,43	17,53	17,32	17,18	17,96

Fonte: elaborado pela autora

Tabela 18 – *kirtan* 3 – Parte II – c.54 – 65

Valor do primeiro pulso de cada compasso em relação ao do compasso anterior											
54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65
19,61	20,03	20,24	19,39	20,53	19,97	20,26	19,69	19,95	19,76	19,91	20,58

Fonte: elaborado pela autora

Tabela 19 – *kirtan* 3 – Parte III – c.82 – 93

Valor do primeiro pulso de cada compasso em relação ao do compasso anterior											
82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93
21,25	22,73	22,77	22,6	22,06	22,22	23,07	22,29	22,86	21,94	22,26	23,51

Fonte: elaborado pela autora

Tabela 20 – *kirtan* 3 – Parte IV – c.106 – 117

Valor do primeiro pulso de cada compasso em relação ao do compasso anterior											
106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117
24,54	24,47	26,24	24,78	24,69	26,06	24,05	24,75	25,75	24,84	24,63	24,71

Fonte: elaborado pela autora

Tabela 21 – *kirtan* 3 – Parte V – c.118 – 125

Valor do primeiro pulso de cada compasso em relação ao do compasso anterior							
118	119	120	121	122	123	124	125
25,26	21,1	15,98	19,16	16,65	15,68	16,68	16,26

Fonte: elaborado pela autora

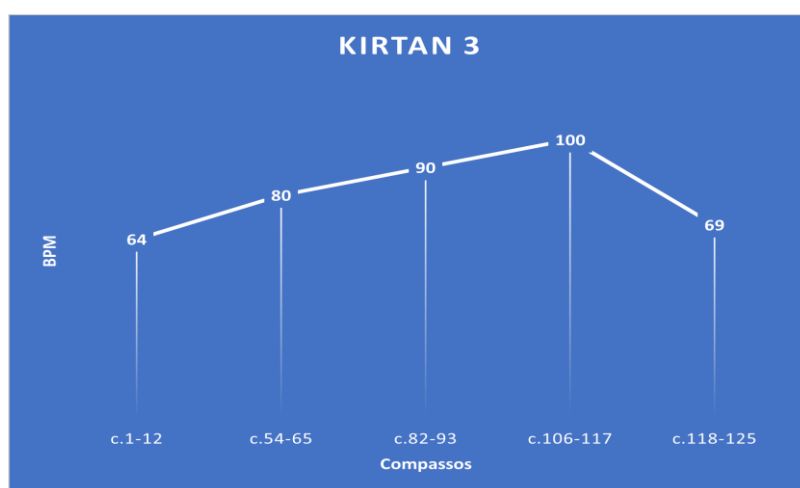
Na sequência, os valores obtidos para o *kirtan* 3 foram multiplicados por 4, a fim de calcular a média de BPM, considerando-se o compasso quaternário da peça (tabela 22).

Tabela 22 – Média em BPM – *kirtan* 3

Compassos	Média calculada com base nos valores obtidos pela marcação do primeiro pulso de cada compasso	Média calculada em BPM considerando todos os pulsos
c. 1 -12	16,07	64
c.54-65	20,03	80
c.82-93	22,52	90
c.106-117	25,02	100
c.118-125	17,36	69

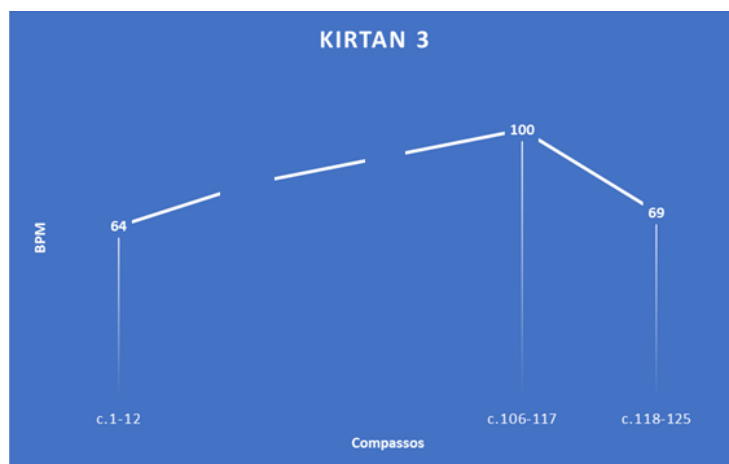
Fonte: elaborado pela autora

Com base nesses dados, foi possível extrair a seguinte curva de variação de andamento do *kirtan* 3 (gráfico 8):

Gráfico 8 – Curva de variação de andamento em cinco partes – *kirtan* 3

Fonte: elaborado pela autora

Conforme demonstrado no gráfico 8, observou-se que, entre os compassos 1 e 12, o andamento inicia com uma média de 64 BPM. Houve uma aceleração entre compassos 54 e 65 com uma média de 80 BPM, seguida por ligeira intensificação na aceleração entre os compassos 82 e 93 para 90 BPM e chegando ao ápice da curva entre os compassos 106 e 117 com a média de 100 BPM. Em seguida, observou-se o valor de 69 BPM obtido pela desaceleração abrupta no compasso 118.

Gráfico 9 – Curva de variação de andamento em 3 partes – *kirtan 3*

Fonte: elaborado pela autora

De acordo com o gráfico 9 destacamos três pontos para verificarmos a curva de variação de aceleração de andamento do *kirtan 3*: no início (c.1-12) com 64 BPM, em seu ápice (c.106-117) com 100 BPM e no final (c.118-125) com 69 BPM.

4.3.2.2 Aspectos melódicos – segmentação melódica – *kirtan 3*

Constam abaixo as análises audiovisuais do *kirtan 3* para compreensão de suas partes apresentadas em seções e subseções. Os compassos indicados a seguir são os extraídos do *software Sonic Visualiser* (não são os indicados na partitura). Tais compassos podem ser visualizados nos links dos vídeos que foram disponibilizados para aguçamento da escuta e percepção das relações existentes entre as macro e microestruturas da obra.

No *kirtan 3* houve menos repetições de seções e subseções, por conseguinte, consideramos mais relevante apresentarmos as subseções na ordem em que aparecem no *kirtan 3*. Ao final, apresentaremos a partitura integral elaborada no *software MuseScore*.

Na figura 66 constam os símbolos correspondentes às variações melódicas e os textos atribuídos às subseções a e b.

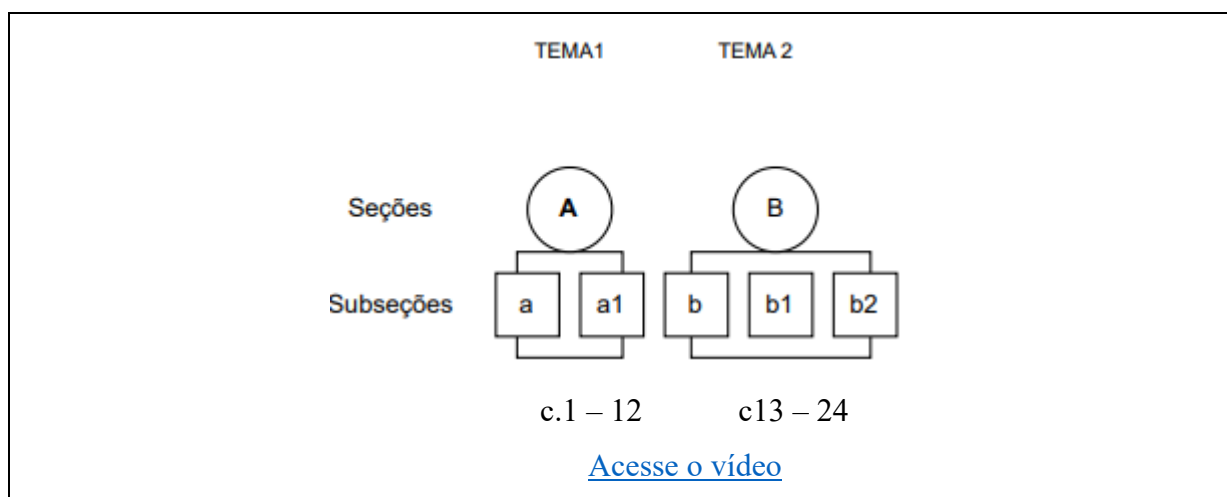
Figura 66 – Legenda do *kirtan* 3

Variações melódicas	TEXTO
1 a 10	a = Tema 1 - Sita Ram b = Tema 2 - Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram

Fonte: elaborado pela autora

A seguir, optou-se por fragmentar o *kirtan* 3 em cinco partes:

Na figura 67, tem-se a 1ª parte do *kirtan* 3, na qual ocorre a apresentação da seção A, nos compassos 1 ao 12, com a apresentação da subseção a com o mantra *Sita Ram* (com resposta pelo coro) e sua primeira variação melódica a1. Em seguida, apresenta o tema 2 – seção B nos compassos 13 ao 24, nos quais apresenta-se a subseção b com o mantra *Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram* e as variações melódicas b1 e b2. Observa-se que neste estudo, os termos frase, tema, subseção, mantra e texto são equivalentes.

Figura 67 – 1ª parte – *kirtan* 3

Fonte: elaborado pela autora

A seguir, as subseções que compõem a 1ª parte do *kirtan* 3.

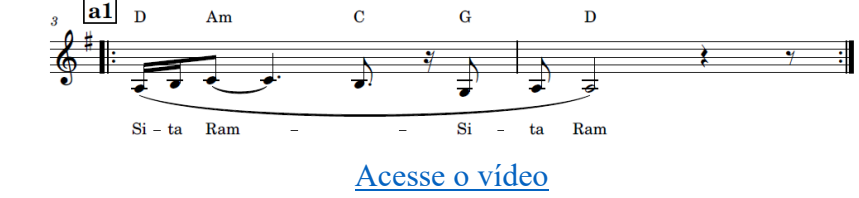
Figura 68 – Subseção a– *kirtan* 3

subseção	compassos	Partitura/link
a	c.1-8	

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 68 (c.1–8) a cantora cantou a subseção a e o coro repetiu a subseção a.

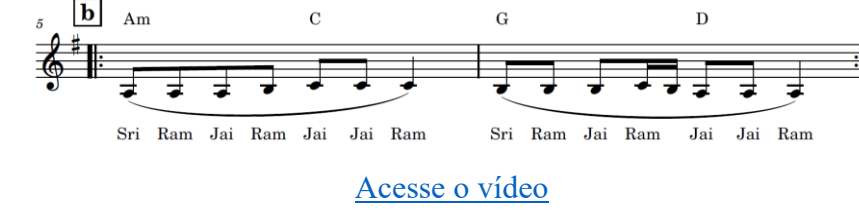
Figura 69 – Subseção a1– *kirtan* 3

a1	c.9-12	
-----------	--------	---

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 69 (c.9 – 12), a cantora cantou a subseção a1 que foi parcialmente repetida pelo coro, parte do coro repetiu a subseção a. Uma hipótese é que a maior familiaridade do coro com a subseção apresentada anteriormente possa ter influenciado esse resultado.

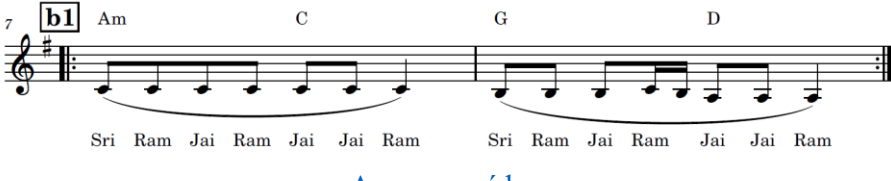
Figura 70 – Subseção b – *kirtan* 3

b	c.13-16	
----------	---------	--

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 70 (c.13 –16), a cantora cantou a subseção b e o coro repetiu a subseção b.

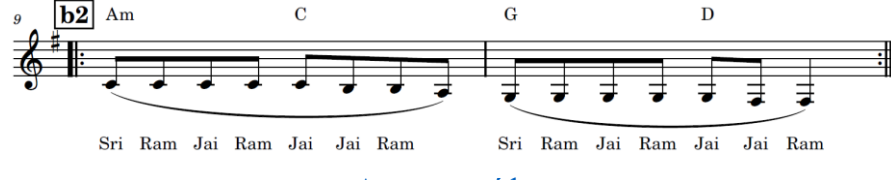
Figura 71 – Subseção b1 – *kirtan* 3

b1	c.17-20	 Acesse o vídeo
-----------	---------	--

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 71(c.17-20), a cantora cantou a subseção b1 e o coro repetiu b1.

Figura 72 – Subseção b2 – *kirtan* 3

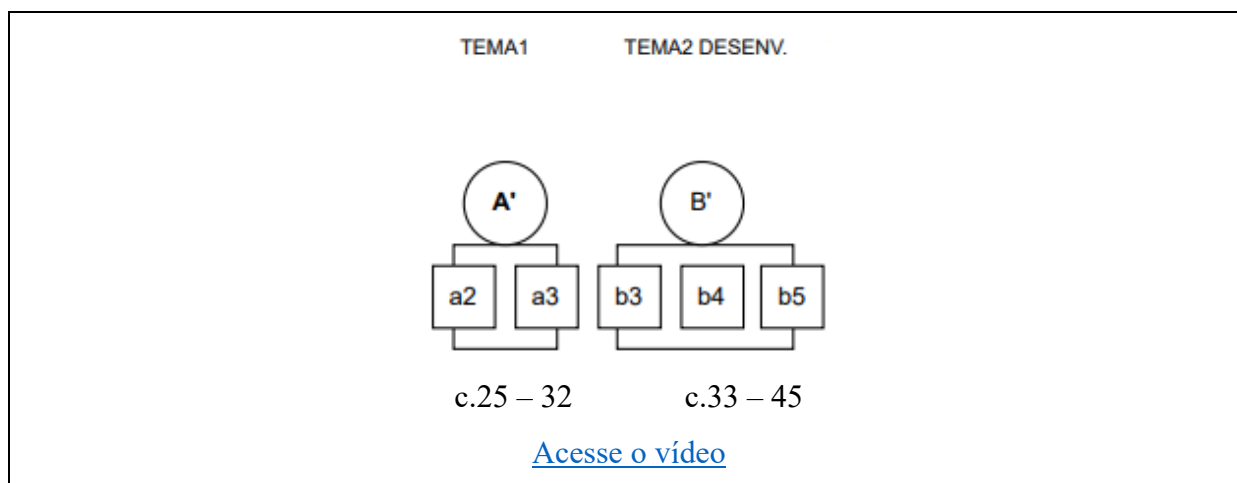
b2	c.21-24	 Acesse o vídeo
-----------	---------	--

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 72 (c.21 – 24) a cantora cantou a subseção b2 e o coro repetiu b1.

Observa-se que as variações sobre as subseções apresentadas pelo cantor solo, poderão fazer com que em um primeiro momento, parte do coro cante a subseção original, e parte do coro cante outras variações. Uma hipótese seria que o coro canta o que memorizou, outra hipótese, seria que o coro tenta aproximar-se do que ouviu, o que pode resultar em outras variações. Mas isso não prejudica a realização do *kirtan*, pois as subseções e suas variações, quando cantadas simultaneamente podem tornar a melodia interessante.

Na figura 73, ocorre a 2ª parte do *kirtan* 3. Nesta parte, o tema 1(c.25.– 32) é reapresentado nas subseções a2 e a3 e retorna ao tema 2 (c.33 – 45) com as subseções b3, b4 e b5 em um desenvolvimento do segundo tema.

Figura 73 – 2ª parte – *kirtan* 3

Fonte: elaborado pela autora

A seguir, as subseções que compõem a 2ª parte do *kirtan* 3.

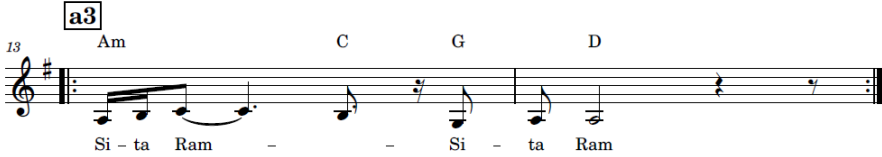
Figura 74 – Subseção a2 – *kirtan* 3

subseção	compassos	Partitura/ links
a2	c.25-28	 Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 74 (c. 25 – 28), a cantora canta a subseção a2 que é repetida pelo coro.

Figura 75 – Subseção a3 – *kirtan* 3

a3	c.29-32	 Acesse o vídeo
-----------	---------	--

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 75 (c.29 – 32), a cantora apresenta a subseção a3 (fig.76) que é repetida pelo coro.

Figura 76 – Subseção b3– *kirtan* 3

b3	c.33-36	Acesse o vídeo
-----------	---------	---

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 76 (c.33 – 36), a cantora canta a subseção b3 e o coro repete b3.

Figura 77 – Subseção b4– *kirtan* 37

b4	c.37-40	Acesse o vídeo
-----------	---------	---

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 77 (c.37 – 40), a cantora canta a subseção b4 e o coro repete b4.

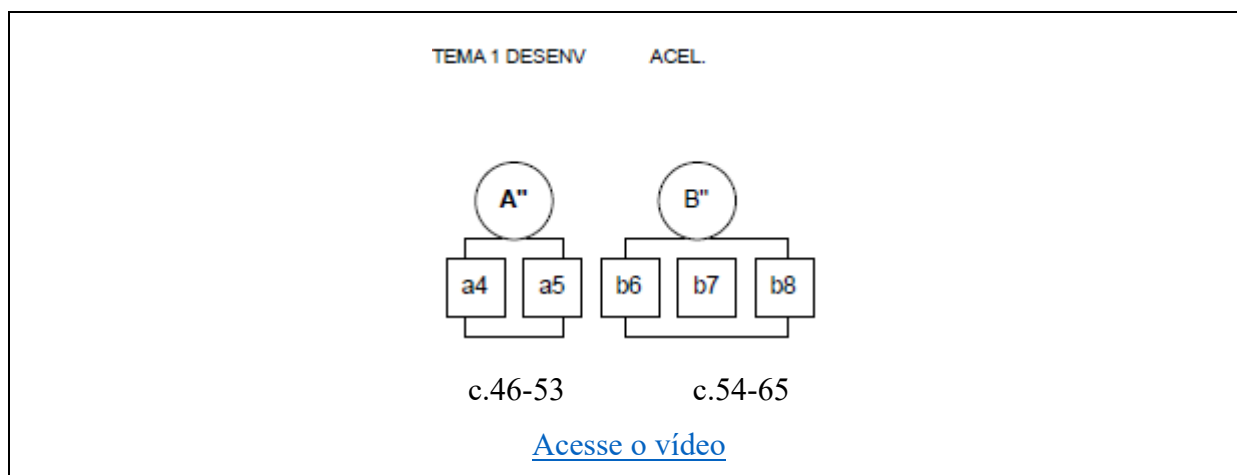
Figura 78 – Subseção b5 – *kirtan* 3

b5	c.41-45	Acesse o vídeo
-----------	---------	---

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 78 (c.41 – 45), a cantora canta a subseção b5 e o coro repete b5.

Na figura 79, tem-se a 3ª parte do *kirtan* 3, na qual ocorre o desenvolvimento do tema 1 – seção A'' (c.46-53), pelas variações de subseção a4 e a5 para retornar ao tema 2 – seção B'' (c.54-65), com as variações melódicas nas subseções b6, b7 e b8 com sensação de início de aceleração de andamento neste trecho.

Figura 79 – 3ª parte – *kirtan 3*

Fonte: elaborado pela autora

Figura 80 – Subseção a4– *kirtan 3*

subseção	compassos	Partitura/ links
a4	c.46-49	 Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

Nos compassos c.46 – 49 (figura 80) a cantora canta a subseção a4 e o coro a repete.

Figura 81 – Subseção a5– *kirtan 3*

a5	c.50-53	 Acesse o vídeo
-----------	---------	--

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 81 (c.50 – 53), a cantora canta a subseção a5 e o coro repete a4.

Figura 82 – Subseção b6 – *kirtan* 3

b6	c.54-57	Acesse o vídeo
-----------	---------	---------------------------------------

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 82 (c.54 – 57), a cantora canta b6 e o coro responde b6.

Figura 83 – Subseção b7 – *kirtan* 3

b7	c.58-61	Acesse o vídeo
-----------	---------	---------------------------------------

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 83 (c.58 – 61), a cantora canta a subseção b7 e o coro responde b7.

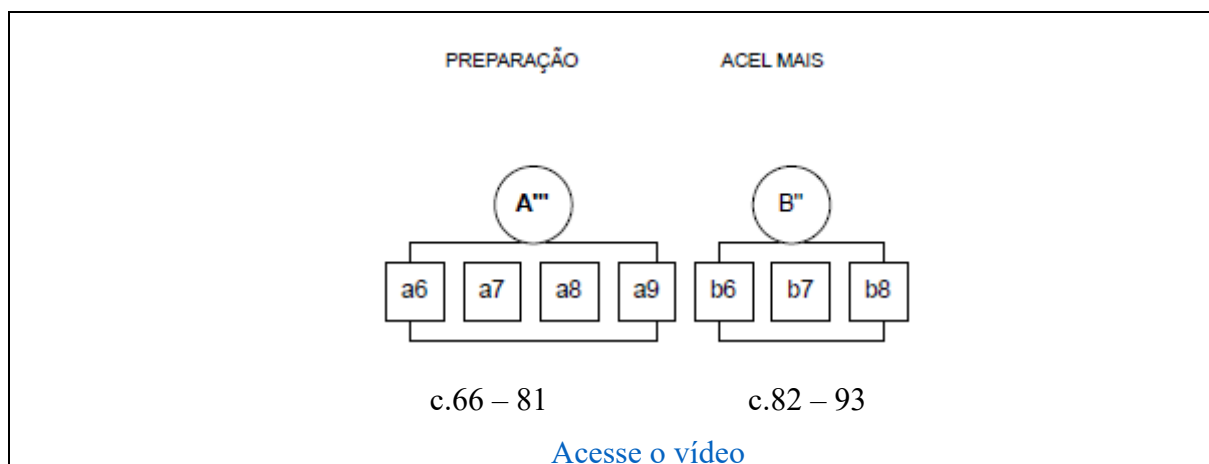
Figura 84 – Subseção b8 – *kirtan* 3

b8	c.62-65	Acesse o vídeo
-----------	---------	---------------------------------------

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 84 (c.62 – 65) a cantora canta a subseção b8 e o coro responde b6 finalizando a seção b.

Na figura 85, a 4ª parte do *kirtan* 3 prepara com a seção A''' (c.66 – 81) uma nova aceleração do *kirtan* realizado na seção B'' (c.33 – 45). Nota-se que o tema1 na seção A''' é reapresentado nas subseções a6, a7, a8 e a9, para então retornar ao tema2 – seção B'' com as variações melódicas b6, b7 e b8. Observa-se a sensação de início de aceleração de andamento neste trecho.

Figura 85 – 4ª parte – *kirtan* 3

Fonte: elaborado pela autora

Figura 86 – Subseção a6 – *kirtan* 3

subseção	compassos	Partitura/ links
a6	c.66-69	Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 86 (c.66 –69), a cantora canta a subseção a6 que é repetida pelo coro.

Figura 87 – Subseção a7 – *kirtan* 3

a7	c.70-73	Acesse o vídeo
-----------	---------	---

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 87 (c.70 – 73), a cantora canta a subseção a7, o coro repete com a subseção a8. Um dos integrantes do coro já conhecia a melodia, o que pode ter influenciado este ocorrido.

Figura 88 – Subseção a8 – *kirtan* 3

a8	c.74-77	 Acesse o vídeo
-----------	---------	--

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 88 (c.74 – 77), a cantora canta a subseção a8, o coro repetiu a8.

Figura 89 – Subseção a9– *kirtan* 3

a9	c.78-81	 Acesse o vídeo
-----------	---------	--

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 89 (c.78 – 81), a cantora canta a subseção a9, o coro repetiu a9.

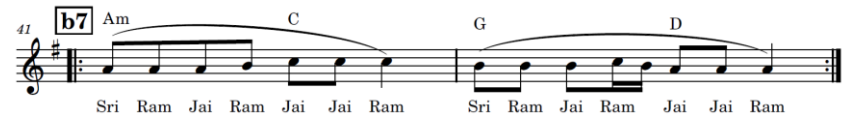
Figura 90 – Subseção b6 – *kirtan* 3

b6	c.82-85	 Acesse o vídeo
-----------	---------	--

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 90 (c.82 – 85), a cantora canta a subseção b6, parte do coro repetiu b6 e parte repetiu b8.

Figura 91 – Subseção b7– *kirtan* 3

b7	c.86-89	 Acesse o vídeo
-----------	---------	--

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 91 (c.86 – 89), a cantora canta a subseção b7, o coro repete b7.

Figura 92 – Subseção b8 – *kirtan* 3

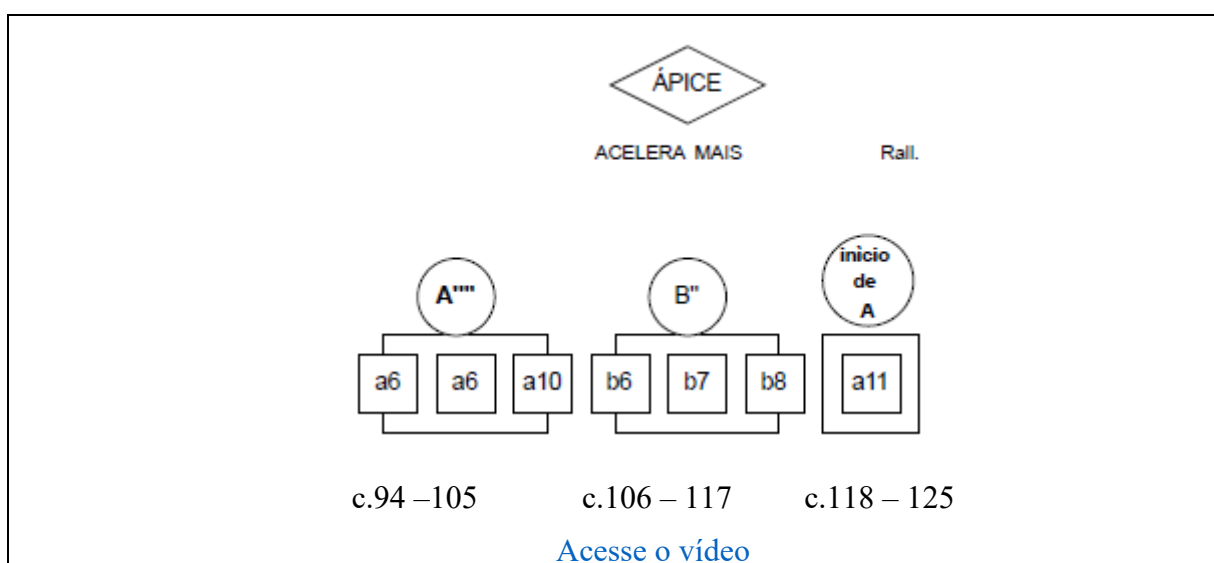
b8	c.90-93	
-----------	---------	--

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 92 (c.90 – 93), a cantora canta a subseção b8, o coro repete b7.

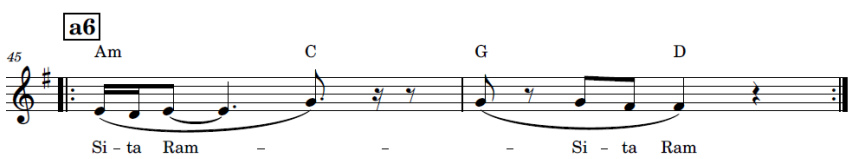
Na 5ª parte do *kirtan* 3 (figura 93), ocorre a retomada do tema1 na seção A'''' representada pelas subseções a6, a6 e a10 (c.94 –105) e novamente ocorre a repetição da seção B'' com as respectivas subseções b6, b7 e b8 (c.106– 117). Nota-se que a seção B'' reapareceu no *kirtan* em três momentos distintos: na 3ª, 4ª e 5ª partes com sensação de aumento crescente da aceleração de andamento na obra. B'', com a subseções b6, b7 e b8, ocupou a função de uma estrofe no *kirtan*, sendo reapresentado com a sensação de aumento gradativo da aceleração de andamento em direção ao ápice do *kirtan* que também ocorreu na seção B''. Em seguida, houve uma desaceleração abrupta na subseção a11 ocorrida no compasso 118 que se estendeu até o compasso 125, quando finaliza o *kirtan*.

Figura 93 – 5ª parte – *kirtan* 3



Fonte: elaborado pela autora

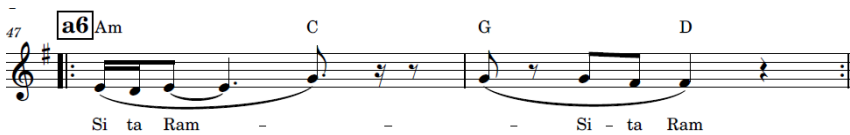
Figura 94 – Subseção a6 – *kirtan* 3

subseção	compassos	Partitura /links
a6	c.94-97	 Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 94 (c.94 – 97), a cantora canta a subseção a6, o coro repete a6.

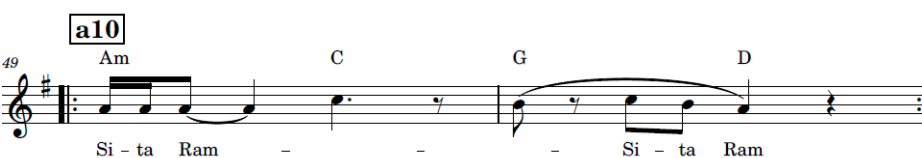
Figura 95 – Subseção a6 – *kirtan* 3

a6	c.98-101	 Acesse o vídeo
-----------	----------	--

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 95 (c.98 –101), a cantora canta a subseção a6, o coro repete a6.

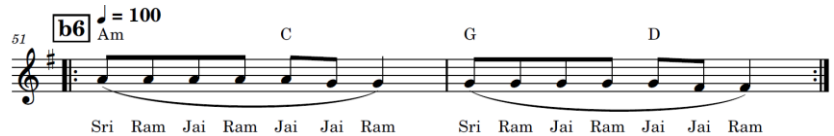
Figura 96 – Subseção a10 – *kirtan* 3

a10	c.102-105	 Acesse o vídeo
------------	-----------	--

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 96 (c.102-105), a cantora canta a subseção a10, o coro repete a10)

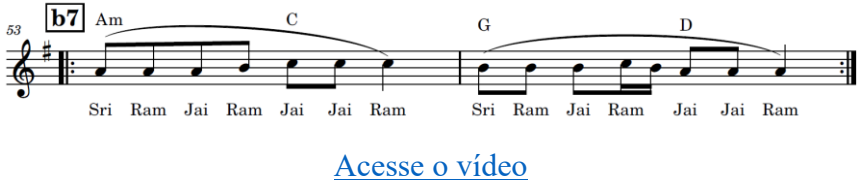
Figura 97 – Subseção b6 – *kirtan* 3

b6	c.106-109	 Acesse o vídeo
-----------	-----------	--

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 97 (c.106-109), a cantora canta a subseção b6, o coro repetiu b7 (antecipou b7).

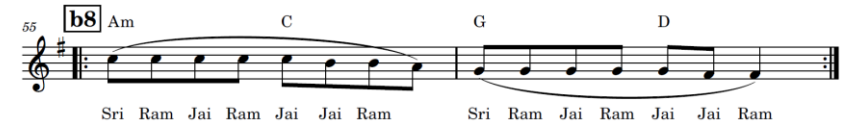
Figura 98 – Subseção b7 – *kirtan* 3

b7	c.110-113	 Acesse o vídeo
-----------	-----------	--

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 98 (c.110-113), a cantora canta a subseção b7, o coro repetiu b7.

Figura 99 – Subseção b8 – *kirtan* 3

b8	c.114-117	 Acesse o vídeo
-----------	-----------	---

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 99 (c.114-117), a cantora canta a subseção b8, o coro repetiu b8.

Figura 100 – Subseção a6 – *kirtan* 3

a6	c.118-121	 Acesse o vídeo
-----------	-----------	--

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 100 (c.118-121), a cantora canta a subseção a6 solo, sem repetição pelo coro.

Figura 101 – Subseção a11 – *kirtan* 3

a11	c.122-125	Acesse o vídeo
------------	-----------	---

Fonte: elaborado pela autora

Na figura 101 (c.122-125), a cantora canta a subseção a11 solo, sem repetição pelo coro.

Com base nas análises do *kirtan* 3, acima descritas, observou-se as repetições das seguintes subseções por compassos:

A subseção a6 (figura 102) repetiu-se nos compassos descritos no quadro 50.

Figura 102 – Subseção a6 – *kirtan* 3

Subseção a6	
------------------------	--

Fonte: elaborado pela autora

Quadro 50 – Subseção a6 por compasso – *kirtan* 3

Repetições da subseção a6	
c.66-c.69	Acesse o vídeo
c.94-c.97	Acesse o vídeo
c.98-c.101	Acesse o vídeo
c.118-c.121	Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

– A subseção b6 (figura 103) repetiu-se nos compassos descritos no quadro 51.

Figura 103 – Subseção b6 – *kirtan* 3

Subseção b6	
----------------------------------	--

Fonte: elaborado pela autora

Quadro 51 – Subseção b6 por compasso – *kirtan* 3

Repetições da subseção b6	
c.54-c.57	Acesse o vídeo
c.82-c.85	Acesse o vídeo
c.106-c.109	Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

A subseção b7 (figura 104) repetiu-se nos compassos descritos no quadro 52.

Figura 104 – Subseção b7 – *kirtan* 3

Subseção b7	
----------------------------------	--

Fonte: elaborado pela autora

Quadro 52 – Subseção b7 por compasso – *kirtan* 3

Repetições da subseção b7	
c.58-c.61	Acesse o vídeo
c.86-c.89	Acesse o vídeo
c.110-c.113	Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

– A subseção b8 (figura 105) repetiu-se nos compassos descritos no quadro 53.

Figura 105 – Subseção b8 – *kirtan* 3

Subseção b8	
------------------------------	--

Fonte: elaborado pela autora

Quadro 53 – Subseção b8 por compasso – *kirtan* 3

Repetições da subseção b8	
c.62-c.65	Acesse o vídeo
c.90-c.93	Acesse o vídeo
c.114-c.117	Acesse o vídeo

Fonte: elaborado pela autora

Abaixo, a tabela 23 apresenta uma visão geral da quantidade de repetições por subseção ocorridas ao longo do *kirtan* 3.

Tabela 23 – Quantidade de repetições de subseções no *kirtan* 3

Subseção	Quantidade de repetição
a	1
a1	1
a2	1
a3	1
a4	1
a5	1
a6	4
a7	1
a8	1
a9	1
a10	1
a11	1
b1	1
b2	1
b3	1
b4	1
b5	1
b6	3
b7	3
b8	3

Fonte: elaborado pela autora

Conforme a tabela 23, observou-se que a maioria das subseções não se repetiu, o que demonstra que o *kirtan* 3 é composto de muitas variações em subseções e com repetições de apenas 4 subseções (a6, b6, b7 e b8), cumprindo-se a definição 8, declarada no sistema do *kirtan* 3 na etapa complementação, expressa no quadro 46.

- Definição 8 = Variações em subseções (ex: a, a1, a2, a3, a4, a5, a6)

A seguir, a partitura integral do *kirtan* 3 (figuras 106 – 109) com uso do software gratuito Musescore:

4.3.2.3 Partitura do kirtan 3

Figura 106 – Partitura *kirtan* 3 – 1ª parte

Jaya Sita Ram
Kirtan 3

Giselle Janones Borges

$\text{♩} = 67$

a D Am C G D

Si - ta Ram - - Si - ta Ram

a1 D Am C G D

Si - ta Ram - - Si - ta Ram

b Am C G D

Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram

b1 Am C G D

Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram

b2 Am C G D

Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram

a2 Am C G D

Si - ta Ram - - Si - ta Ram

a3 Am C G D

Si - ta Ram - - Si - ta Ram

Fonte: elaborado pela autora

Figura 107 – Partitura *kirtan* 3 – 2ª parte

2

15 **b3** Am C G D

Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram

17 **b4** Am C G D

Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram

19 **b5** Am C G D

Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram

21 **a4** Am C G D

Si - ta Ram - - - Si - ta Ram

23 **a5** Am C G D

Si - ta Ram - - - Si - ta Ram

25 **b6** $\text{♩} = 80$ Am C G D

Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram

27 **b7** Am C G D

Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram

29 **b8** Am C G D

Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram

Fonte: elaborado pela autora

Figura 108 – Partitura *kirtan* 3 – 3ª parte

31 **a6** Am C G D 3

Si - - - - ta Ram

33 **a7** Am C G D

Si - ta Ram Si - ta Ram

35 **a8** Am C G D

Si - ta Ram Si - ta Ram

37 **a9** Am C G D

Si - ta Ram Si - ta Ram

39 **b6** $\text{♩} = 90$ Am C G D

Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram

41 **b7** Am C G D

Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram

43 **b8** Am C G D

Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram

45 **a6** Am C G D

Si - ta Ram - - - Si - ta Ram

Fonte: elaborado pela autora

Figura 109 – Partitura *kirtan* 3 – 4ª parte

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, key of D major (indicated by two sharps). It consists of seven staves, each representing a different section of the kirtan. The lyrics are in Portuguese, and the chords are indicated by letters above the notes.

Staff 1 (Measures 47-50): Labeled **a6**. Chords: Am, C, G, D. Lyrics: Si - ta Ram - - - Si - ta Ram.

Staff 2 (Measures 49-52): Labeled **a10**. Chords: Am, C, G, D. Lyrics: Si - ta Ram - - - Si - ta Ram.

Staff 3 (Measures 51-54): Labeled **b6**. Tempo: $\text{♩} = 100$. Chords: Am, C, G, D. Lyrics: Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram.

Staff 4 (Measures 53-56): Labeled **b7**. Chords: Am, C, G, D. Lyrics: Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram.

Staff 5 (Measures 55-58): Labeled **b8**. Chords: Am, C, G, D. Lyrics: Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram.

Staff 6 (Measures 57-60): Labeled **a6**. Tempo: $\text{♩} = 69$. Chords: Am, C, G, D. Lyrics: Si - ta Ram - - - Si - ta Ram.

Staff 7 (Measures 59-62): Labeled **a11**. Chords: Am, C, G, D. Lyrics: Si - ta Ram - - - Si - ta Ram.

Fonte: elaborado pela autora

5 COMPARATIVO ENTRE OS *KIRTANS* 1, 2 E 3

Nesta seção apresentou-se o comparativo entre os modelos sistêmicos dos *kirtans* 1, 2 e 3 com finalidade de observação. Não buscamos definir normas nem interpretar os resultados em termos de acerto ou erro; nosso objetivo é apenas examinar as aproximações e os distanciamentos identificáveis entre os resultados obtidos.

5.1 Modelos sistêmicos – *kirtans* 1, 2 e 3

Apresentaremos o comparativo entre os modelos sistêmicos dos *kirtans* 1, 2 e 3 conforme três parâmetros analíticos:

Aspectos melódicos: segmentação melódica

Aspectos harmônicos: o modo e a progressão harmônica modal

Aspectos temporais: os gráficos de variação de andamento

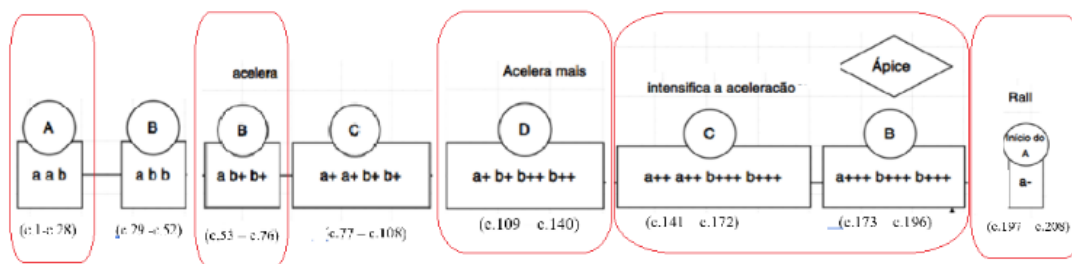
5.1.1 Aspectos melódicos: segmentação melódica

Seguem abaixo comparativos dos *kirtans* 1, 2 e 3, como resultado do retorno à 2ª etapa no fluxograma da metodologia da modelagem sistêmica da figura 57.

Comparativo de modelos sistêmicos – *kirtans* 1, 2 e 3

5.1.1.1 Padrões do modelo sistêmico – *kirtan* 1 – segmentação melódica

Quadro 54 – modelo sistêmico – *kirtan* 1 – padrões de segmentação melódica



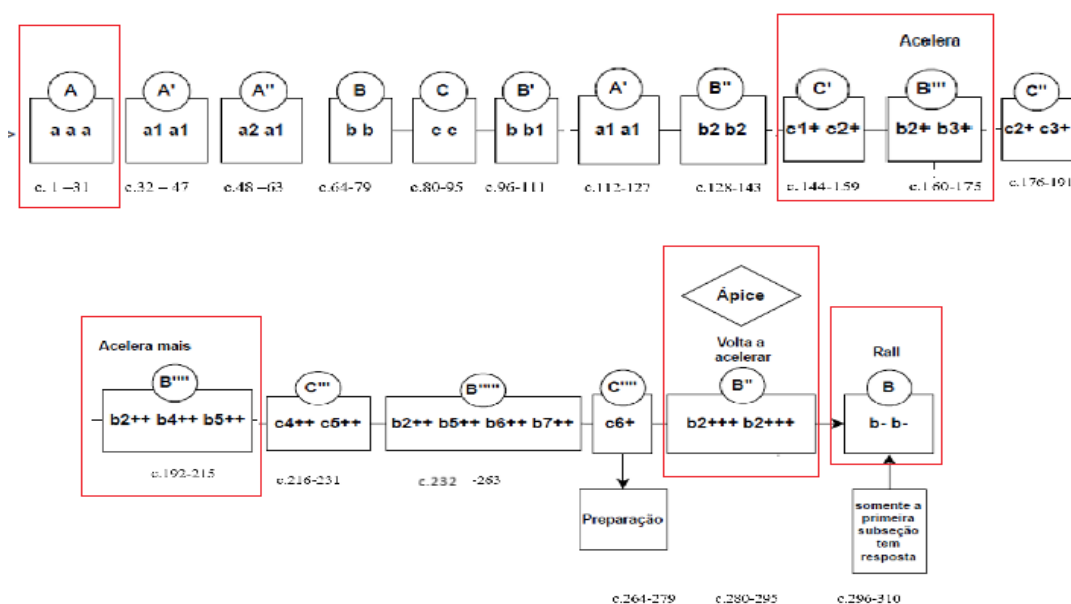
Fonte: elaborado pela autora

Com base no modelo sistêmico do *kirtan* 1 (quadro 54), tem-se os seguintes padrões:

- O *kirtan* 1 não apresentou variações melódicas significativas em subseções.
- No *kirtan* 1 observou-se que cada seção foi composta por uma combinação entre as subseções a e b.
- Cada subseção corresponde a um mantra distinto. Entende-se subseção a = mantra 1 e subseção b = mantra 2.
- Quatro combinações distintas entre subseções **a** e **b** (aab, abb, abbb, aabb).
- Com base nas variações existentes entre essas combinações formou-se as seções A, B, C e D na seguinte ordem de surgimento na obra: ABBCDCBA.
- Três pontos de aceleração crescente antes do ápice
- Ápice na seção B (abb)
- Desaceleração abrupta no compasso subsequente ao ápice
- Observou-se que o início e término na seção A e subseção a, com andamento lento.

5.1.1.2 Padrões do modelo sistêmico – *kirtan* 2 – segmentação melódica

Quadro 55 – Modelo sistêmico – *kirtan* 2 – padrões de segmentação melódica



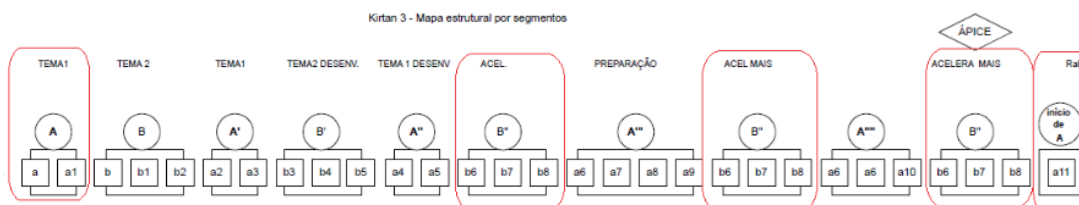
Fonte: elaborado pela autora

Com base no modelo sistêmico – *kirtan 2* (quadro 55) observou-se os seguintes padrões:

- As seções são apresentadas em alternância entre AB e CB inicialmente e se estabelecem em CB do compasso 176 ao término do *kirtan 2*.
- O *kirtan 2* apresentou a sequência de seções abaixo, assim interrelacionadas: (A, A', A'', B), (C, B'), (A', B''), (C', B'''), (C'', B'''), (C''', B'''), (C''', B''), B
- No *kirtan 2* as seções foram compostas por subseções de mesmo nome com variações distintas. Exemplo B' (b, b1).
- Seções A,B,C com variações: A= duas, B= cinco, e C= quatro.
- O *kirtan 2* é composto por três subseções a, b, c e três mantras. Cada subseção corresponde a um mantra distinto.
- Quantidade de variações ocorridas nas subseções a, b, c:
subseção a = duas, subseção b = sete, e subseção c = seis
- Cada subseção obteve as seguintes variações melódicas, várias delas se repetiram ao longo do *kirtan 2*:
a (a1, a2),
b (b1, b2, b3, b4, b5, b6, b7), e
c (c1, c2, c3, c4, c5, c6).
- O *kirtan 2* possui 14 combinação distintas de subseções, a seguir:
aaa, a1a1, a2a1, bb, cc, bb1, b2b2, c1c2, b2b3, c2c2, b2b4b5, c4c5, b2b5b6b7, c6
- Observou-se que a sensação de aceleração de andamento ocorreu predominantemente nas seções B''' a partir do compasso 160.
- O *kirtan 2* apresentou três pontos de aceleração até o ápice.
- O *kirtan 2* desacelerou abruptamente na subseção b, logo após o ápice na subseção b.
- O ápice ocorreu na seção B (b2b2)
- O início do *kirtan 2* ocorreu na seção A e subseção a e o término ocorreu na seção B e subseção b e ambas em andamento lento.
- O *kirtan 2* não terminou com o mesmo mantra que iniciou (iniciou na subseção a e terminou em b).

5.1.1.2 Padrões do modelo sistêmico – kirtan 3 – segmentação melódica

Quadro 56 – Modelo sistêmico – kirtan 3 – padrões de segmentação melódica



Fonte: elaborado pela autora

Com base no modelo sistêmico do *kirtan 3* (quadro 56), observou-se os seguintes padrões:

- No *kirtan 3* observou-se que houve dois mantras, um para a subseção a e outro para a subseção b
- Quantidade de variações por seção A e B
A = quatro
B = duas
- a seguinte interrelação entre as seções AB:
(A, B), (A', B'), (A'', B''), (A''', B'''), (A'''', B''''), A.
As seções AB foram reapresentadas com duas variações sucessivas, em seguida houve duas variações sucessivas apenas na seção A = A''', A'''', ambas seguidas da repetição da Seção B'' e finalizou em A.
- Quantidade de variações ocorridas em subseções a, b:
a = onze
b = oito
- Notou-se as variações melódicas em subseções, a seguir:
a (a1, a2, a3, a4, a5, a6, a7, a8, a9, a10, a11).
b (b1, b2, b3, b4, b5, b6, b7, b8).
- No *Kirtan 3* houve 10 combinações de subseções (todas de mesmo nome das seções), a seguir:
aa1, bb1b2, a2a3, b3b4b5, a4a5, b6b7b8, a6a7a8a9, a6a6a10, a11.
- Dois pontos de aceleração crescente antes do ápice.
- O ápice ocorreu na seção B''.
- Desaceleração abrupta no compasso subsequente ao ápice.

- Início na seção A e subseção a e término na seção A e subseção a11, ambos em andamento lento.

a) Similaridades com os *kirtans* 1 e 2:

Observou-se que o início e término do *kirtan* 3 ocorreram em andamento lento.

b) Similaridades com o *kirtan* 1:

Observou-se que o *kirtan* 3 possui apenas duas subseções a, b que correspondem a dois textos distintos.

O *kirtan* 3 terminou com o mesmo mantra que iniciou, porém com variação em subseção (iniciou na subseção a e terminou em a11).

c) Similaridades com o *kirtan* 2:

As seções foram compostas por subseções de mesmo nome com variações distintas. Exemplo: A(aa1).

A seção A''' preparou para o início de uma sensação de maior aceleração de andamento.

A seção B'' apresentou uma maior sensação de aceleração de andamento a cada vez que foi reapresentada no *kirtan* até o ápice (que ocorreu na própria seção B'').

O *kirtan* desacelerou abruptamente na subseção a11, logo após o ápice na subseção b.

d) Singularidades do *kirtan* 3:

O *kirtan* 3 apresentou repetição apenas das subseções a6 e da Seção B''(b6, b7, b8).

Quantidade de variações melódicas nas subseções:

a = onze

b = oito

A seguir o quadro 57 com o comparativo dos modelos sistêmicos dos *kirtans* 1, 2 e 3 por segmentação melódica.

Quadro 57 – Comparativo dos modelos sistêmicos dos *kirtans* 1, 2 e 3 por segmentação melódica

		<i>kirtan</i> 1	<i>kirtan</i> 2	<i>kirtan</i> 3
Aspectos melódicos	Seções	Seções ABCD (sem variações significativas) Duas subseções a e b combinadas Ex: A(aab)	Seções A,B,C (com variações) Ex: A(aaa) Quantidade de variações A= duas B= cinco C= quatro	Seções A,B (com variações) Ex:A(aa1) Quantidade de variações A= quatro B=duas
	Subseções (textos)	4 combinações de subseções sem variação melódica aab abb abbb aabb	14 combinações de subseções: aaa, a1a1, a2a1, bb, cc, bb1, b2b2, c1c2, b2b3, c2c2, b2b4b5, c4c5, b2b5b6b7, c6	10 combinações de subseções (todas de mesmo nome das seções): aa1, bb1b2, a2a3, b3b4b5, a4a5, b6b7b8, a6a7a8a9, a6a6a10, a11
		Sem variação significativa nas subseções a e b Compostas por combinação entre subseções (sem variações) (dois mantras)	Compostas por variações em subseções, muitas se repetem Com 18 variações em subseções: Quantidade de variações ocorridas nas subseções a, b, c: a = duas b = sete c = seis (três mantras)	Compostas por mais variações em suas subseções que não se repetem Com 21 variações em subseções: Quantidade de variações ocorridas nas subseções a, b: a = onze b = oito (dois mantras)

Fonte: elaborado pela autora

Legenda: subseção a = mantra 1, subseção b = mantra 2, subseção c = mantra 3

O quadro 58 apresenta os modelos sistêmicos dos *kirtans* 1, 2 e 3 na perspectiva das combinações entre os mantras. Sendo estes equivalentes às subseções, tem-se uma visão da combinação entre os textos e as variações melódicas ocorridas ao longo dos *kirtans*. Pode-se notar também, em quais textos ocorreram as sensações de variação de andamento até o ápice e desaceleração abrupta no instante imediatamente posterior a este.

Quadro 58 – Os modelos sistêmicos dos *kirtans* 1,2 e 3 na perspectiva dos textos

<i>kirtan 1</i>	legenda de subseções: a= mantra 1 b= mantra 2 kirtan 1 8 partes Obs: Cada subseção equivale a um mantra e é cantada pelo cantor, sendo repetida pelo coro. Lento Acel. Acel.mais Acel. mais Ápice em b Desac. aab abb abb aabb abbb aabb abb a 11 subseções a 14 subseções b a = <i>Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram</i> b = <i>Sita Ram</i>
<i>kirtan 2</i>	kirtan 2 8 Partes Lento Acel. Acel.mais Acel. mais Ápice em b Desac. aaa a1a1 a2a1 bb cc bb1 a1a1 b2b2 c1c2 b2b3 c2c3 b2b4b5 c4c5 b2b5b6b7 c8 b2b2 bb Legenda de subseções: a= mantra 1 b= mantra 2 c = mantra 3 9 subseções a 19 subseções b 9 subseções c a = <i>Hare Rama Rama Rama Sita Rama Rama Ram</i> b = <i>(Bolo) Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram</i> c = <i>Sita Ram</i>
<i>kirtan 3</i> (3 subseções b em todo o k3)	kirtan 3 6 Partes Lento Acel. em b Acel.mais em b Ápice em b Desac. aa1 bb1b2 a2a3 b3b4b5 a4a5 b6b7b8 a6a7a8a9 b6b7b8 a8a8a10 b6b7b8 a11 legenda de subseções: a= mantra 1 b= mantra 2 14 subseções a 15 subseções b a = <i>Sita Ram</i> b = <i>Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram</i>

Fonte: elaborado pela autora

5.1.2 Aspectos harmônicos: o modo e a progressão harmônica modal

No quadro 59 segue o comparativo entre os aspectos harmônicos dos *kirtans* 1, 2 e 3.

Quadro 59 – Comparativo de aspectos harmônicos nos *kirtans* 1, 2 e 3

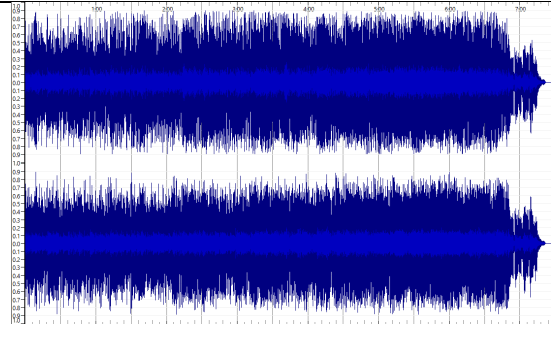
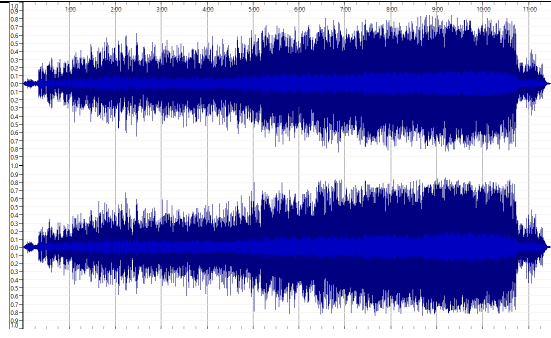
		<i>kirtan</i> 1	<i>kirtan</i> 2	<i>kirtan</i> 3
Aspectos harmônicos	O modo e a progressão harmônica modal	F lídio C – G – F V – II – I	C eólio Cm – Eb/Bb – Bb – Cm i – III/VII _____ i Cm – Bb – Ab – Cm I – VII – VI – i	Ré mixolídio Am – C – G – D V – VII – IV – I

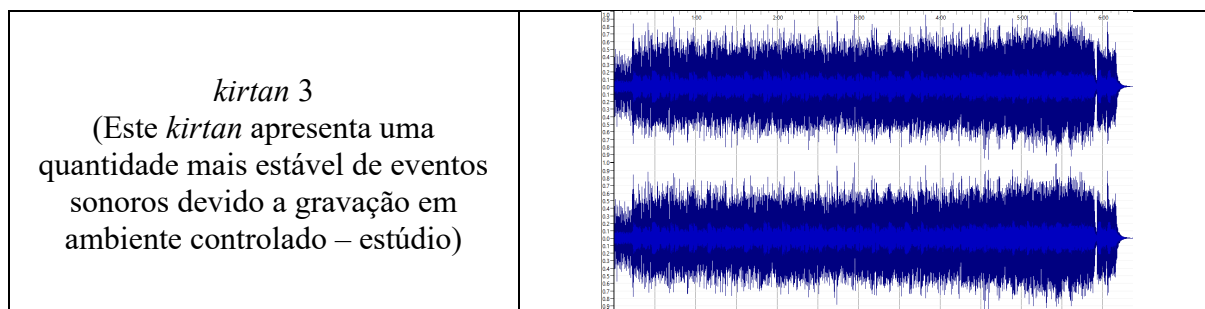
Fonte: elaborado pela autora

5.1.3 Aspectos temporais: as formas de onda e os gráficos de variação de andamento

O quadro 60 apresenta o comparativo entre as formas de onda

Quadro 60 – As formas de onda dos *kirtans* 1,2 e 3 – quantidade de eventos sonoros

<i>kirtan</i> 1 (Este <i>kirtan</i> contém maior quantidade de eventos sonoros em comparação aos <i>kirtans</i> 2 e 3)	
<i>kirtan</i> 2 (Este <i>kirtan</i> contém mais compassos, demora mais a atingir o clímax, mas observa-se uma grande quantidade de eventos sonoros desde o meio até o clímax)	



De modo geral, em uma performance ao vivo tende a ocorrer maior adensamento sonoro do que em uma gravação de estúdio. Esse fenômeno pode ser atribuído à ampliação da participação coletiva — envolvendo o cantor, músicos e público —, o que aumenta significativamente a quantidade de eventos sonoros simultâneos. A intensificação rítmica progressiva, a sobreposição espontânea de palmas, percussões e vocalizações, bem como a liberdade interpretativa, contribuem para expansões dinâmicas e texturais que densificam a massa sonora ao longo da execução facilitando a catarse coletiva em experiência extática. Soma-se a isso a reverberação natural do espaço, que reforça a sensação de volume, profundidade e continuidade acústica.

A experiência extática pode ser compreendida como um estado ampliado de percepção e envolvimento, no qual há intensificação da dimensão sensorial, emocional e, muitas vezes, espiritual da vivência musical. Caracteriza-se por sensação de suspensão temporal, diminuição da autoconsciência reflexiva e forte integração entre corpo, som e ambiente. Do ponto de vista fenomenológico, os participantes deixam de se perceber como observadores externos da música e passam a experimentar uma imersão profunda nos *kirtans*, vivenciando-os a partir de suas frequências sonoras e vibração nos quais corpo, escuta e som se integram de maneira indissociável.

Em contextos musicais repetitivos e participativos — como nos *kirtans* — a experiência extática pode emergir a partir de fatores como repetição cíclica, adensamento progressivo da textura, estabilidade harmônica com variações internas, intensificação dinâmica, aceleração de andamento e envolvimento coletivo. Esses elementos favorecem estados de concentração prolongada e imersão, nos quais pequenas transformações melódicas ou rítmicas ganham grande relevância perceptiva. Assim, a experiência extática não se reduz a um fenômeno exclusivamente emocional, mas pode ser analisada também como resultado de processos estruturais e acústicos que organizam a escuta e modulam a percepção temporal.

Em contraste, a gravação de estúdio caracteriza-se por maior controle técnico e organização da textura sonora, com separação de canais, tratamento de frequências e redução

de ruídos indesejados. Embora esse contexto proporcione maior clareza e definição para fins analíticos, pode resultar em menor percepção de quantidade de eventos sonoros e de expansão acústica. Em práticas como o *kirtan*, essa diferença torna-se particularmente significativa, pois o adensamento progressivo em apresentações ao vivo intensifica a experiência de imersão e pode potencializar estados de envolvimento profundo, mesmo quando o andamento e a estrutura harmônica permanecem estáveis.

O quadro 61 apresenta um comparativo entre as variações de andamento nos *kirtans* 1, 2 e 3.

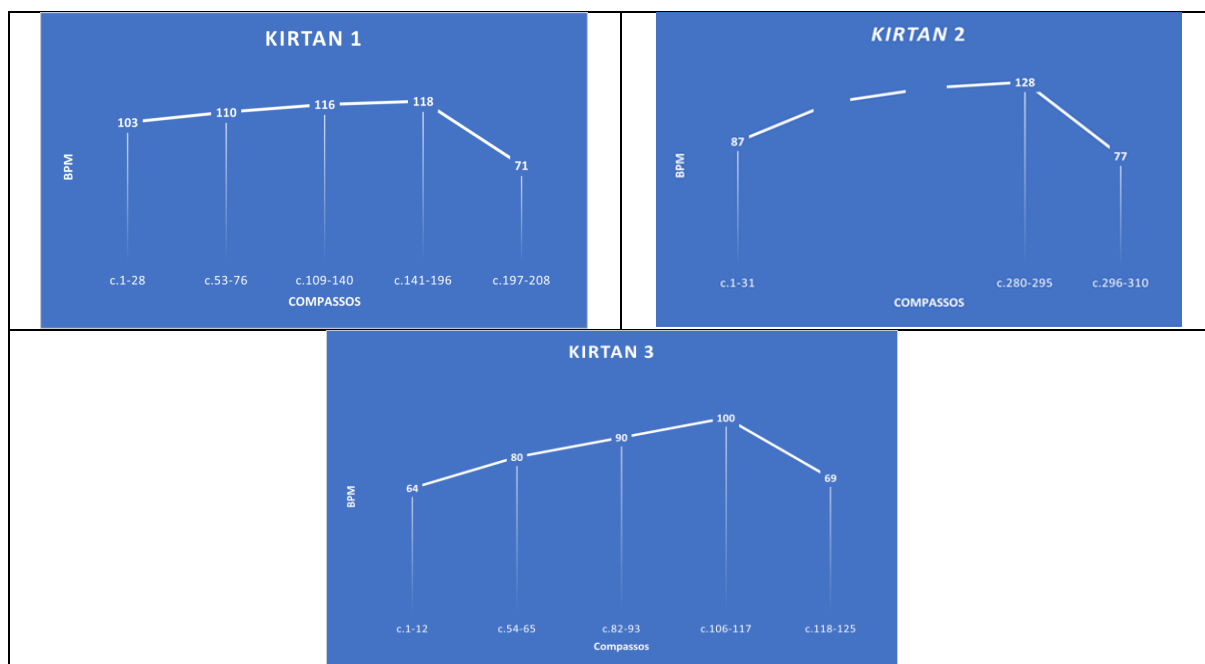
Quadro 61 – Aspectos temporais: comparativo entre variações de andamento nos *kirtans* 1, 2 e 3

Variações de andamento em BPM			
Parte	<i>kirtan</i> 1	<i>kirtan</i> 2	<i>kirtan</i> 3
1 ^a	103	87	64
2 ^a	110	114	80
3 ^a	116	124	90
4 ^a	118	128	100
5 ^a	71	77	69

Fonte: elaborado pela autora

O quadro 62 demonstra o comparativo entre os gráficos de variação de andamento em cinco partes dos *kirtans* 1, 2 e 3.

Quadro 62 – Comparativo entre curvas de variação de andamento em cinco pontos nos *kirtans* 1, 2 e 3

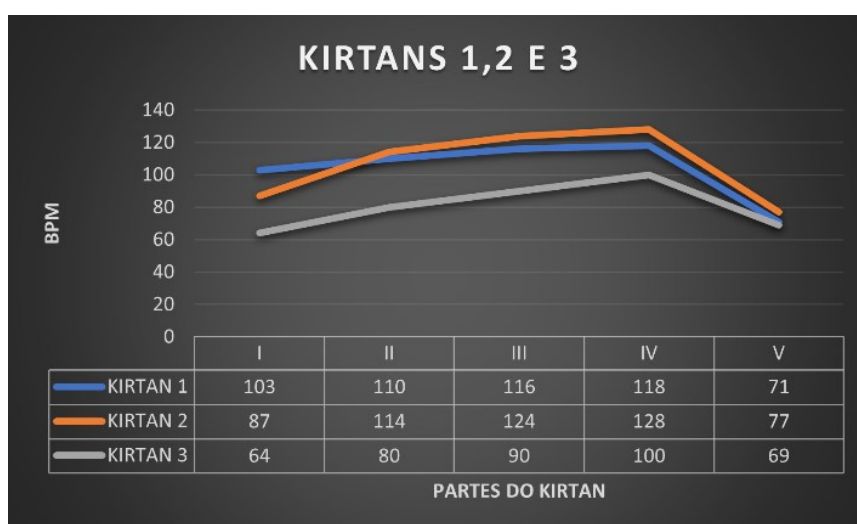


Fonte: elaborado pela autora

Embora tenha se efetuado a medição das variações de andamento em BPM, a relevância desta análise para a composição está na observação do comportamento da curva e não em encontrar números de referência a serem rigidamente seguidos em criação de *kirtans*.

No gráfico 10, tem-se o comparativo da curva de variação de andamento nos *kirtans* 1, 2 e 3. Observou-se que as curvas dos *kirtans* se comportaram com variações de andamento proporcionais ao andamento inicial das obras, manteve-se uma coerência entre os dois pontos de aceleração crescentes até o ápice, seguidos de desaceleração abrupta.

Gráfico 10 – Comparativo da curva de variação de andamento em cinco partes – *kirtans* 1, 2 e 3



Fonte: elaborado pela autora

Na tabela 24, indica-se as três partes principais que caracterizam a curva de variação de andamento ocorrida nos *kirtans* 1, 2 e 3.

Tabela 24 – Valores em BPM em três partes dos *kirtans* 1, 2 e 3

BPM			
Amostras	Parte I	Parte II	Parte III
<i>Sita Ram</i>	103	118	71
<i>Samadhi Sita Ram</i>	87	128	77
<i>Jaya Sita Ram</i>	64	100	69

Fonte: elaborado pela autora

No quadro 63, apresenta-se o comparativo da curva de variação de andamento mensuradas em três partes dos *kirtans* 1, 2 e 3.

Quadro 63 – Comparativo da curva de variação de andamento em três partes – *kirtans* 1, 2 e 3



Fonte: elaborado pela autora

Conforme os gráficos do quadro 63, observa-se que as curvas de variação de andamento dos *kirtans* 1, 2 e 3 se assemelham. No entanto, o *kirtan* 3 possui uma curva mais semelhante à curva do *kirtan* 1, porém constitui-se de acentuação mais íngreme entre o ponto inicial e seu ápice, quando decresce abruptamente à semelhança dos *kirtans* 1 e 2.

As variações de aceleração ocorrem proporcionalmente ao aumento na vibração decorrente da repetição mântica em performance coletiva. Em outras palavras, os *kirtans* contém uma vibração proveniente de catarse coletiva em conexão extática, que decorre da repetição mântica com melodias, ritmos e sensação de aceleração de andamento. O resultado das análises trouxeram uma maior consciência do que ocorreu nos *kirtans* 1, 2 e, podendo assim, informar composições e performances de forma intuitiva. Por serem, os *kirtans* uma música orgânica, consideramos importante que não seja fixada uma regra em valores específicos marcados em BPM para sua composição e performance. As sensações de variação de andamento ocorrem espontaneamente baseadas também, na intenção do cantor em acelerar em determinadas partes dos *kirtan*.

Os *kirtans* ocidentais, ocorrem em performance livre no palco ou em grupos como proposta meditativa. Sua função devocional não seria cumprida se houvesse a preocupação com números pré-estabelecidos, o que retiraria a profundidade meditativa que os *kirtans* naturalmente proporcionam. No entanto, observamos que as análises aqui realizadas trouxeram informações relevantes sem as quais o *kirtan* 3 não teria sido criado principalmente com a consciência do que ocorreu intrinsecamente às suas partes e suas interrelações. Ao analisar os intertextos para criar um novo *kirtan*, a informação ampliou a consciência sobre a construção de uma obra a partir de modelos sistêmicos. A modelagem sistêmica ajuda a instruir a criação de novas obras, pois proporciona uma imersão nas estruturas composicionais dos intertextos que de outra forma permaneceriam ocultas. A partir de um estudo analítico de intertextos, a criação musical torna-se enriquecida de novas informações.

O *kirtan* 3 foi criado em minutos em voz e violão através de inspiração influenciada pelos intertextos, porém ao analisá-lo, foi necessário aprofundar para compreender as partes e suas interrelações.

No entanto, para instruir praticantes quanto ao *kirtan* 3 seria utilizado apenas uma partitura guia (figura 110), composta por textos, a cifra e a linha melódica das subseções originais com algumas variações, ou o início do *kirtan* como no caso do *kirtan* 3 seriam as seções A(aa1) e B(bb1b2), a seguir:

Figura 110 – Partitura guia do *kirtan* 3

Kirtan 3

Giselle Janones Borges

$\text{♩} = 67$ a D Am C G D

Si - ta Ram - - Si - ta Ram

a1 3 D Am C G D

Si - ta Ram - - Si - ta Ram

b 5 Am C G D

Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram

b1 7 Am C G D

Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram

b2 9 Am C G D

Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram

Fonte: elaborado pela autora

A partir dessa partitura-guia, os interessados em aprender a obra podem inicialmente apreendê-la de forma simplificada. Durante a performance, contudo, as partituras não são utilizadas. À medida que o cantor apresenta as melodias das subseções ao público, estas são imediatamente repetidas pela plateia, enquanto as variações de andamento são conduzidas por ele de maneira espontânea e organicamente integrada ao fluxo musical.

Resumindo ainda mais, o *kirtan* 3 poderia conter apenas o texto dos mantras e a progressão harmônica modal (quadro 64), a seguir:

Quadro 64 – Letra e cifra – *kirtan* 3

<i>Jaya Sita Ram</i>
(Am C G D)
<i>Sita Ram Sita Ram</i>
<i>Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram</i>
<i>Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram</i>

Fonte: elaborado pela autora

Em algumas performances, Krishna Das informa à plateia que irá cantar uma determinada frase e pede que o público a repita, sem necessariamente apresentar o significado dos textos entoados, de modo que os participantes se sintam mais à vontade para acompanhá-lo. Em outras ocasiões, inicia o canto enquanto toca o harmônio, e a plateia passa a acompanhá-lo de forma espontânea. Essa forma de condução, baseada na repetição e na participação gradual do público, encoraja os ouvintes a se envolverem progressivamente com o canto coletivo. Assim, cria-se um ambiente acessível e acolhedor, no qual o *Kirtan* praticado no contexto ocidental pode despertar o interesse de participantes iniciantes e favorecer sua integração à experiência musical.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora não tenhamos a intenção de estabelecer números ou fórmulas como regras para a composição de *kirtans*, buscamos observar com maior profundidade os processos que ocorrem nos intertextos musicais, a fim de compreender as inter-relações entre repetições e variações melódicas, os tipos de harmonia empregados e a maneira como se desenvolvem as acelerações de andamento em suas estruturas. Nesse sentido, procuramos ir além da aparência de simplicidade frequentemente atribuída aos *kirtans*, investigando mais atentamente os elementos que constituem sua organização musical.

A partir desse estudo, nossa forma de vivenciar o *kirtan* modificou-se significativamente, sobretudo ao reconhecer a importância da interação entre a melodia solo e as respostas do coro. Em nossa experiência musical anterior, tais aspectos analíticos presentes nos intertextos não nos eram familiares. Estávamos habituados a cantar a melodia principal com acompanhamento de violão, sem a participação ativa do coro e sem variações de andamento. Com o aprofundamento desta pesquisa, tornou-se evidente a relevância da participação coletiva na construção da experiência do *kirtan*. Nesse processo, identificamos também na harmonia modal um campo vasto e promissor para a criação de *kirtans* em contexto ocidental, ainda que o modalismo não deva ser compreendido como uma regra a ser aplicada, mas como um universo sonoro fértil a ser explorado.

A criação musical, nesse contexto, passou a incorporar elementos provenientes do estudo analítico, ainda que a composição de *kirtans* não seja um processo exclusivamente racional. Ao contrário, ela frequentemente emerge de uma conexão interior profunda, que se completa no momento da performance por meio das respostas e da participação da plateia.

O canto do *kirtan* pode ocorrer tanto de forma individual quanto coletiva, em palcos ou em outros espaços nos quais seja possível cantar com conexão interior. A exemplo de Krishna Das, essa prática pode ser compreendida como um movimento de interiorização, no qual o cantor busca, ao cantar e tocar, um contato com dimensões mais profundas do próprio ser.

No contexto ocidental, o *kirtan* representa também uma forma de conexão social, promovendo um senso de pertencimento a uma coletividade significativa para seus participantes. Trata-se de um momento de encontro e partilha, no qual as pessoas se reúnem para cantar juntas, em uma experiência que muitas vezes transcende fronteiras religiosas ou conceituais. Tal vivência pode favorecer estados de tranquilidade mental e bem-estar, contribuindo para amenizar sentimentos de estresse, solidão ou isolamento.

Nesse sentido, o *kirtan* tem conquistado um número crescente de praticantes no Ocidente, e seus cantores não precisam necessariamente ser músicos profissionais para cantar ou conduzir essa prática. Ainda assim, a qualidade musical dos cânticos devocionais indianos — os *kirtans* — depende do encontro sensível entre melodia, harmonia, ritmo e espiritualidade, de modo que a música possa transmitir uma experiência de silêncio interior por meio de palavras e sons.

Embora existam muitos tipos de *kirtans*, além dos analisados nesta pesquisa, com diferentes estruturas textuais e musicais e diversas possibilidades de abordagem analítica, neste trabalho experimentamos uma dessas possibilidades, ao mesmo tempo em que buscamos oferecer um estímulo para novas investigações e experimentações.

Consideramos que o estudo analítico da estrutura dos *kirtans* interpretados por Krishna Das pode ser compreendido como um conjunto de intertextos que oferecem informações relevantes para a criação musical de *kirtans* em contexto ocidental — não com o objetivo de reproduzir ou imitar tais obras, mas como fonte de inspiração para novas criações. Da mesma forma, a obra de outros cantores de *kirtan*, como Jai Uttal, C.C. White e Deva Premal, entre muitos outros nomes relevantes no cenário ocidental, também pode informar processos criativos por meio do aguçamento da escuta em estudos analíticos aprofundados.

Após a realização desta pesquisa, minha forma de abordar o *kirtan* passou por outras modificações significativas. Inicialmente, realizo uma escuta atenta e aprofundada de suas estruturas musicais, em um processo de aguçamento da escuta. Essa escuta é repetida diversas vezes, sempre que necessário, com o objetivo de apreender com maior precisão os elementos estruturais da obra em estudo. A partir dessas escutas sucessivas, elaboro um diagrama no qual identifico as subseções originais da obra, bem como suas variações e a ordem em que se apresentam ao longo da execução, assinalando também os pontos de aceleração e desaceleração. Em seguida, procedo à extração da progressão harmônica e do mantra que organiza o canto. Esse procedimento analítico possibilita compreender com maior clareza os processos que se estabelecem no intertexto musical durante a performance. O diagrama é utilizado apenas até o momento de interiorização dessas informações; a partir desse estágio, o canto passa a desenvolver-se de forma mais livre, embora ainda orientado pelas estruturas previamente apreendidas.

Com o estudo dos *kirtans*, ampliam-se também as possibilidades de aperfeiçoamento do canto, que pode emergir de forma mais coerente com a estrutura musical da obra. A exemplo de Krishna Das e Jai Uttal — entre muitos kirtanias que buscaram conhecimentos vocais por meio de vivências espirituais na Índia — seria recomendável dedicar-se também ao estudo do

canto indiano. Contudo, tal abordagem extrapola os objetivos desta pesquisa e constitui um campo de investigação que poderá ser desenvolvido em estudos futuros.

O estudo do canto indiano pode oferecer diversos benefícios para cantores e pesquisadores ocidentais de *kirtans*, tanto no âmbito técnico quanto perceptivo e expressivo. Em primeiro lugar, contribui para o desenvolvimento da escuta musical, pois a tradição vocal indiana enfatiza a precisão na entonação e a percepção refinada das alturas e das micro variações melódicas presentes nos sistemas modais conhecidos como Raga. Esse contato favorece a ampliação da sensibilidade auditiva, bem como da compreensão e da expressão de estruturas melódicas sutis, cujas frequências e vibrações podem favorecer estados de concentração e aprofundamento meditativo. Os instrumentos musicais indianos, bem como o estudo de suas melodias e ritmos, também favorecem essa conexão meditativa, uma vez que seus sistemas sonoros são organizados de modo a estimular estados de concentração, escuta aprofundada e imersão na experiência musical.

Em muitas tradições espirituais, é comum que os buscadores, após vivenciarem processos profundos de aprendizagem e transformação, retornem aos seus contextos de origem com o propósito de compartilhar os conhecimentos adquiridos e auxiliar outras pessoas em seus caminhos. Nesse sentido, o retorno pode ser compreendido como parte de um movimento de transmissão, no qual experiências espirituais e saberes são traduzidos e comunicados a novos públicos, possibilitando que outras pessoas também se aproximem dessas práticas e ensinamentos.

Krishna Das relata em sua autobiografia o desejo de ter permanecido no ashram de Neem Karoli Baba, devido ao profundo sentimento de amor e paz que ali experimentava, também narra a necessidade de retornar ao Ocidente. Esse retorno acabou beneficiando muitas pessoas, pois, ao compartilhar suas músicas e experiências, tornou possível que outros entrassem em contato com essa tradição. Por meio de suas canções e experiências, abre-se também a possibilidade de que praticantes ocidentais se aproximem da Índia no âmbito do estudo dessa música milenar e profundamente significativa.

REFERÊNCIAS

- BECK, G. L. *kirtan* and Bhajan in Bhakti Traditions. In: JACOBSEN, K. A. (ed.). **Brill's encyclopedia of hinduism *kirtan* and bhajan in bhakti traditions**. Leiden: Brill, 2020. p. 585–598. Disponível em: https://www.academia.edu/11314886/Brills_Encyclopedia_of_Hinduism_kirtan_and_Bhajan_in_Bhakti_Traditions. Acesso em: 5 nov. 2024.
- BRULOTTE, T. S. **Sing, pray, heal: neo-kirtan** and the perceived health benefits of westernized group chanting. 2019. Thesis (Master of Arts) - Department of Music, University of Alberta, Alberta, 2019. DOI: <https://doi.org/10.7939/r3-ttrq-ph43>. Disponível em: <https://era.library.ualberta.ca/items/ecaf9b15-e5de-4826-b25d-ce1882a6c63b>. Acesso em: 5 nov. 2024.
- CANNAM, C.; LANDONE, C.; SANDLER, M. *Sonic Visualiser*: an open-source application for viewing, analysing, and annotating music audio files. In: ACM MULTIMEDIA 2010 International Conference, Firenze. **Proceedings** [...]. Firenze: ACM Multimedia, 2010. Disponível em: <https://www.sonicvisualiser.org/sv2010.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2025.
- CORRÊA, A. F. O sentido da análise musical. **Opus**: revista eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, Vitória, v. 12, p. 33-53, dez. 2006. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/313/292>. Acesso em: 5 nov. 2024.
- DAS, K. **Cantar para viver**. Santos: Editora Realejo, 2011.
- DAS, K. **Krishna Das selected sheet music**. [S. l.]: Krishna Das Music, 2014. v. 1.
- DAS, K. **Call and Response Podcast - Ep. 79 | Why We Chant**. [S. l.], 22 jul. 2025. Site: Krishna Das. Disponível em: <https://krishnadas.com/podcasts/call-response/call-and-response-podcast-ep-79-why-we-chant/>. Acesso em: 11 ago. 2025.
- EDELMANN, J. B. Argument and persuasion: a brief study of *kirtana* in the bhagavata purana. **Journal of Vaishnava Studies**, Gainesville, v. 17, n. 2, p. 37–57, 2009.
- KIEFER, B. **Elementos da linguagem musical**. 5. ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1987.
- KORSYN, K. Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue. In: COOK, N. **Rethinking Music**. New York: Oxford University Press, 2001. cap. 3, p. 56–72.
- KRISHNAMURTI, J. **Krishnamurti - o livro da vida - 365 meditações diárias**. 2. ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2016.
- LÓPEZ CANO, R. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. **Art Research Journal = Revista de Pesquisa em Artes**, Natal, v. 2, n. 1, p. 69–94, jan/jun. 2015. DOI: <https://doi.org/10.36025/arj.v2i1.7127>. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7127/5509>. Acesso em: 5 nov. 2024.

MAHARAJ, Sri Nisargadatta. **Eu sou Aquilo**: conversas com Nisargadatta Maharaj. Entrevista de Maurice Frydman. Tradução de Patrícia de Queiroz Carvalho Zimbres. Sorocaba, SP: Satsang . 2016. p.501.

MED, B. **Teoria da música**. 4. Ed. Rev. E ampl. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MOURA, G. H. P. **kirtan in the Americas**: music and spirituality in a transcultural whirlpool. 2023. Dissertations (Doctor of Philosophy) - Faculty of Arts, Wilfrid Laurier University, Waterloo, 2023. Disponível em: <https://scholars.wlu.ca/etd/2511>. Acesso em: 5 nov. 2024.

PERSICHETTI, V. **Harmonia do Século XX**: aspectos criativos e prática. São Paulo: Via Lettera, 2012.

PITOMBEIRA, L. Fundamentos teóricos e estéticos da modelagem sistêmica no âmbito da composição musical. In: COLÓQUIO DE PESQUISA DO PPGM, 14., 2015. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015. v. 2, p. 103–114. Disponível em: <https://ppgm.musica.ufrj.br/wp-content/uploads/2016/12/10-fundamentos-tec3b3ricos-e-estc3a9ticos1.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2024.

PITOMBEIRA, L. Modelagem sistêmica como metodologia pré-composicional. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 27., 2017, Campinas. **Anais [...]**. Campinas: ANPPOM, 2017. p. 1–19, 2017. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2017/5096/public/5096-16512-1-PB.pdf. Acesso em: 24 nov. 2024.

PRIME, R. **The Birth of Kirtan**: The Life & Teachings of Chaitanya. Flórida: Mandala Publishing, 2023.

RESNICK, H. J. **Bhagavad-Gita**: a canção do Senhor Krishna: tradução literal do sânscrito e guia completo de estudo. São Paulo: HDG Global, 2022.

RINK, J. Análise e (ou) performance. **Cognição e Arte Musicais**, Curitiba, v. 2, p. 25–43, 2007. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/404098955/Analise-e-ou-Performance-John-Rink-pdf>. Acesso em: 24 nov. 2024.

ROSA, R. M. **Análise, escuta e interpretação musical**: o uso da análise computacional de gravações no processo de construção interpretativa de Tetragrammaton XIII, de Roberto Victorio. 2015. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015. DOI: <https://doi.org/10.14393/ufu.di.2015.195>. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/12349>. Acesso em: 1 nov. 2024.

ROSA, R. M.; BARREIRO, D. L. O processo de elaboração de uma concepção interpretativa de Tetragrammaton XIII, de Roberto Victorio – Aguçamento da escuta em interação com a análise de gravações da obra. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 7, n. 1, p. 1-35, abr. 2019. DOI: 10.33871/23179937.2019.7.1.2688. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/2688>. Acesso em: 1 nov. 2024.

ROSEN, S. **The Yoga of kirtan**: Conversations on the Sacred art of Chanting. [S. l.]: Folk Books, 2008.

SCHAFER, R. M. **A afinação do mundo**: Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011. pag. 358.

SCHOENBERG, A. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: Edusp, 1996.

TINÉ, P. J. S. T. **Harmonia**: fundamentos de arranjo e improvisação. São Paulo: Rondó FAPESP, 2011.

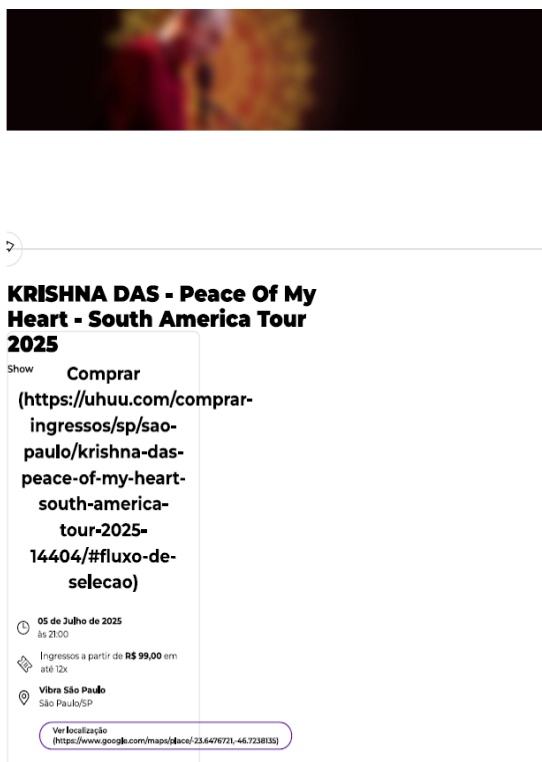
TINÉ, P. J. S. T. Modos e Temperamentos: Sistemas e Processos Modais. In: XXIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 23., 2013, Natal. **Anais** [...]. Natal: ANPPOM, 2013. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2013/1981/public/1981-6958-1-PB.pdf. Acesso em: 6 jun. 2025.

WIDDESS, R. *kirtana*. In: GROVE Oxford Music Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48154>. Acesso em: 6 jun. 2025.

ANEXO A – KRISHNA DAS – Peace of my heart – South America Tour 2025

“O 16º álbum Peace of my heart surgiu de um pedido de um professor de yoga que trabalha com crianças do espectro autista”, como pode ser lido na figura 112 deste anexo.

Figura 111 – Krishna Das – Peace of may heart – South America Tour 2025⁶³



Fonte: Das (2025)

⁶³ KRISHNA DAS - Peace Of My Heart - south America tour 2025. Disponível em: <<https://uhuu.com/evento/sp/sao-paulo/krishna-das-peace-of-my-heart-south-america-tour-2025-14404>>. Acesso em: 3 jun. 2025.

Figura 112 – Evento Krishna Das: peace of my heart 2025⁶⁴

Combinando os kirtans tradicionais com melodias e arranjos modernos, Krishna Das, também conhecido como o rock star do yoga, levou os mantras dos templos sagrados e centros de ioga para os palcos de todo o globo, tornando-se um ícone mundial e o artista de cântico ocidental mais vendido de todos os tempos. Iniciando sua trajetória espiritual ainda na década de 60, KD deixou ao redor dos Estados Unidos como aluno de Ram Dass e também para a Índia para conhecer o amado guru de seu mestre, Neem Karoli Baba, conhecido pela maioria como Maharaj-ji. Tendo recebido o nome de Krishna Das, KD começou, desde então, a entoar os cânticos sagrados como parte do caminho do Bhakti yoga, o yoga da devoção, de onde encontrou paz e força.

Recebendo forte influência de grandes nomes da música como Ray Charles, Van Morrison e Bruce Springsteen, KD segue seu caminho na música devocional, e se tornou co-fundador da Triloka Records, uma gravadora especializada em world music, que já lançou artistas internacionais como Jai Uttal, o virtuoso Sarod Ali Akbar Khan e o lendário músico de jazz Jackie McLean. Já na década de 90, KD começou a liderar os cânticos no Jivamukti Yoga Center, em Nova York, com um público cada vez maior de alunos de ioga e de ouvintes, que impulsionam suas canções ao redor do globo.

Indicado ao Grammy na categoria Melhor Álbum New Age em 2012 por seu álbum 'Live Ananda' e tendo se apresentado na premiação em 2013 para milhões de espectadores, o reconhecimento internacional do trabalho de Krishna Das também alcançou o cinema com o premiado filme 'One Track Heart: The Story of Krishna Das', que foi exibido em mais de 10 países ao redor do mundo. Mantendo seu trabalho ligado ao propósito devocional, seu 16º álbum 'Peace Of My Heart', de 2018, nasceu de um pedido de um professor de ioga que trabalha com crianças no espectro do autismo, combinando uma estabilidade musical igualmente marcante, relaxante, e tão emocionalmente impactante como sempre seus outros trabalhos.

Poucas figuras da espiritualidade moderna no Ocidente impactaram o coração e a mente dos buscadores contemporâneos como Krishna Das o fez. Devoto do Santo Indiano Neem Karoli Baba (Maharaj-ji), Krishna Das teve enorme papel na popularização da prática do kirtan no ocidente, sendo sua música conhecida como uma porta de entrada às tradições devocionais do Oriente. Atualmente, KD viaja ao redor do mundo compartilhando sua prática do kirtan e histórias incríveis de sua vida, de sua jornada e de Maharaj-ji, além de trazer a prática dos cânticos e a prática espiritual regular para nossas vidas através de seus retiros e workshops por todo o globo.

"Os mantras simplesmente te atravessam e você, simplesmente, quer fazer parte disso", promete KD. "Esse é o ponto de tudo isso. É isso que corta por todas as 'coisas' e te faz ficar iluminado, mesmo sem saber todo o seu significado."

Duração: Tempo estimado de 1h, podendo se estender
Classificação: 18 Anos

<https://uhuu.com/evento/sp/sao-paulo/krishna-das-peace-of-my-heart-south-america-tour-2025-14404>

Fonte: Das (2025).

⁶⁴ KRISHNA DAS - Peace Of My Heart - south America tour 2025. Disponível em: <<https://uhuu.com/evento/sp/sao-paulo/krishna-das-peace-of-my-heart-south-america-tour-2025-14404>>. Acesso em: 3 jun. 2025.