

## Tempo livre como problema analítico: conceitos, parâmetros e perspectivas metodológicas

*Free-Rhythm as Analytical Problem: Concepts, Parameters, and Methodological Perspectives*

**Juliano Abramovay**

*Codarts – University for the Arts (Conservatório de Roterdão)*

**Resumo:** este artigo discute o conceito de música em tempo livre e seus desafios para a análise musical em musicologia e etnomusicologia. Partindo de uma genealogia histórica de debates anglófonos sobre cantos religiosos, o texto mostra como a oposição entre regularidade métrica e liberdade temporal foi frequentemente investida de valores estéticos. Em seguida, examina distinções entre ritmo, pulso e métrica em teorias do pós-guerra, destacando a contribuição de abordagens que deslocam o foco da hierarquia métrica para processos temporais e expectativas perceptivas. No âmbito da etnomusicologia, o artigo discute os limites da notação ocidental para repertórios sem pulso claro, a centralidade de práticas em tempo livre em diferentes tradições e a necessidade de definições operacionais que acomodem periodicidades locais sem pressupor uma métrica global. Por fim, coloca em diálogo proposições analíticas aplicadas a tradições modais (Irã, Índia, Turquia e países árabes), organizando-as em quatro eixos: relações entre prosódia e ritmo; identificação de pulsos locais; segmentação por pausas e por frases; e modos de emergência de métricas locais e de projeções de duração. A síntese do trabalho sugere que pulso e métrica permanecem relevantes, mas assumem configurações variáveis conforme repertório, escuta e prática performática. O artigo conclui defendendo que metodologias para o estudo do tempo livre devem ser flexíveis o suficiente para identificar parâmetros comparáveis entre contextos distintos, sem reduzir suas especificidades, e propõe um conjunto de níveis de observação (fraseado, variações de duração, prosódia e pulsação local) como base para análises futuras.

**Palavras-chave:** Tempo livre. Músicas não métricas. Pulso. Análise musical. Etnomusicologia.



**Abstract:** this article examines the concept of free-rhythm and the methodological difficulties it poses for musical analysis in musicology and ethnomusicology. It begins with a historical genealogy of Anglophone discussions on religious chant, showing how the absence of regular metre was often framed in opposition to measured rhythm and invested with aesthetic values. The article then revisits post-war theoretical debates on the relationship between rhythm, pulse and metre, highlighting approaches that shift analytical attention from metrical hierarchy to temporal processes, perceptual expectations and locally emergent regularities. From an ethnomusicological perspective, it addresses the limitations of Western notation for repertoires without a clear beat, the structural centrality of free-rhythm in diverse traditions, and the need for operational definitions that do not presuppose global metricity. The final section brings into dialogue a set of analytical proposals drawn from modal traditions in Iran, India, Turkey and Arab contexts, organised around four methodological axes: prosody-rhythm relations; the identification of local pulses; segmentation through pauses and phrasing; and the emergence of local metric frameworks and durational projections. The synthesis suggests that pulse and metre remain analytically significant in free-rhythm practices, yet they function in variable, context-dependent ways shaped by performance, listening and analytical framing. The article concludes by arguing for flexible analytical methodologies capable of identifying shared observational parameters across repertoires while remaining sensitive to system-specific constraints, and it outlines a multi-level analytical focus on phrasing, durational variation, prosodic structures and local pulsation.

**Keywords:** Free-rhythm. Non-metrical music. Pulse. Music Analysis. Ethnomusicology.

\* \* \*

## 1. Introdução

Este artigo discute o conceito de música em tempo livre, característica que apresenta importantes desafios a musicólogos e etnomusicólogos com foco em análise musical. Aqui, o termo *tempo* não se refere ao andamento de uma peça, mas sim ao seu fluxo temporal de forma mais ampla. É um termo propositalmente vago, que pode abarcar diferentes elementos rítmicos que serão detalhados ao longo deste artigo. O termo *livre* designa a ausência de hierarquias claras entre diferentes acentuações rítmicas, resultando em organizações temporais percebidas como não-métricas. Há uma grande diversidade de práticas musicais consideradas em tempo livre e, ainda que não exista uma unidade entre elas, todas têm em comum o fato de que seus aspectos rítmicos frequentemente recebem pouca atenção analítica.

As razões para essa pouca atenção são evidentes: investigando as principais teorias que buscam discutir aspectos rítmicos, observamos que quase todas tomam a métrica como elemento estrutural para suas análises<sup>1</sup>. Tal fato se aplica tanto às teorias de ritmo desenvolvidas para a música de concerto quanto a abordagens aplicadas ao jazz, à música popular e a diversas culturas tradicionais (Clayton 1996, p. 323). Sendo assim, as ferramentas disponíveis para uma investigação rítmica estrutural mostram-se muitas vezes inadequadas para a música em tempo livre, reduzindo fenômenos rítmicos complexos apenas ao que essas teorias são capazes de descrever.

Existe um vasto leque de gêneros musicais em tempo livre, com uma forte incidência ocorrendo na Ásia. Práticas como a improvisação no estilo *taksim* na Turquia, Grécia e em países árabes, o *alap* na música indiana, *avaz* na música persa, alguns exemplos de *qin* na música chinesa e de *shakuhachi* da música japonesa são alguns dos mais notáveis exemplos. Música em tempo livre também é vista com frequência em cantos recitativos religiosos, em tradições cristãs, judaicas, budistas, muçulmanas e shinto (Clayton 1996, p. 324). No Brasil, o canto de aboio é um importante caso de tempo livre (Soler 1995). Também existem outras manifestações musicais em solo nacional que podem ser classificadas desta forma, como os cantos Mimnoxop e Mãnãm do povo Tikmu'ün (Tugny 2011), assim como seções dentro do Tambor de Criolo do Rosário (Lucas et al. 2011).

Por vezes, aspectos musicais em tempo livre são compreendidos como uma espécie de prelúdios ou interlúdios – breves espaços em que o tempo é suspenso antes do retorno à “normalidade” da métrica. Tal interpretação, contudo, pode levar à errônea associação da música em tempo livre a gêneros de menor importância, ou a supor que as dificuldades em analisá-la são demasiadamente grandes para justificar tal esforço. No entanto, em muitos contextos, trechos de música em tempo livre são absolutamente centrais: mesmo quando breves, carregam grande densidade emocional e importância estrutural. Músicas em tempo livre têm uma “enraizada tradição em associar estilos rítmicos com gênero, forma e função” (Frigyesi 1993, p. 66). A escassez de análises rítmicas dedicadas a essas práticas é um sintoma de uma área de estudos que

---

<sup>1</sup> A seção 3 investiga a forma como teorias rítmicas da segunda metade do século XX compreendem a função de métrica e ritmo.

ainda sofre por ter abordagens analíticas eurocêntricas, pouco preparadas para lidar com músicas que não são centrais em tradições europeias. Assim, revela-se a necessidade de se criar ferramentas analíticas para compreender estas complexas organizações temporais, ferramentas que sejam derivadas de uma compreensão aprofundada da maneira como estas músicas operam.

Este artigo realiza uma revisão crítica comparativa de trabalhos que propõem procedimentos para a análise de temporalidades não métricas<sup>2</sup>. Seu objetivo não é apresentar um protocolo analítico completo, mas identificar os parâmetros que esses estudos tornam observáveis, comparar seus pressupostos e limitações e formular requisitos que possam orientar metodologias futuras para o estudo de músicas em tempo livre. Na primeira seção, são apresentadas discussões relativas ao modo como a métrica – ou sua ausência – impacta a experiência sonora na música vocal religiosa. Em seguida, serão introduzidas discussões teóricas musicológicas relacionadas à métrica, incluindo discussões no campo da etnomusicologia relacionadas a aspectos estruturais de músicas em tempo livre. Na última seção, o foco se dirige a proposições analíticas relacionadas a diferentes práticas musicais em tempo livre, provenientes de tradições modais existentes na Turquia, na Índia e em países árabes<sup>3</sup>.

## 2. Genealogia histórica: ritmo, pulso e métrica

O termo *tempo livre* (free-rhythm)<sup>4</sup> aparece com alguma frequência em textos anglófonos para designar práticas musicais não métricas, especialmente

---

<sup>2</sup> A investigação de publicações acadêmicas é um aspecto importante, porém não é o único necessário para uma compreensão aprofundada do funcionamento de músicas em tempo livre. Outras abordagens, como discussões com músicos especializados no tema, são mencionadas na conclusão deste artigo.

<sup>3</sup> Embora práticas musicais em tempo livre ocorram em numerosos contextos culturais, o corpus de estudos analíticos reunido neste artigo concentra-se em trabalhos sobre avaz, alap, taksim e repertórios afins. Essa concentração não é tomada como evidência de que o fenômeno esteja restrito a essas regiões, mas como uma característica e uma limitação da literatura analítica localizada. Foram privilegiados estudos que apresentam procedimentos suficientemente explícitos para observar a organização temporal — como transcrição, mensuração de durações, identificação de pulsações, segmentação por frases e pausas e análise de projeções temporais.

<sup>4</sup> Neste artigo, adota-se o termo empregado por Clayton (1996). Outros termos observados em língua inglesa para este fenômeno são “flowing rhythm” (Frigyesi 1993) e “unpulsed” (Widdess

no contexto de cantos religiosos. Já no século XIX, escritores e críticos musicais discutiam como a liberdade temporal deveria ser entendida e aplicada em execuções congregacionais – em particular na liturgia cristã e nas tradições de canto coral. Nessas discussões, a ausência de uma métrica regular era muitas vezes associada a uma experiência espiritual mais elevada, enquanto a regularidade métrica era vista como expressão da ordem material e racional.

Um exemplo desta oposição encontra-se numa edição da *The Musical Herald* (Scott 1910), que publicou o resumo de uma palestra de C. Kennedy Scott sobre o tema. Segundo Scott, tempo livre corresponderia à prosa habitual da fala, marcada por acentuação irregular, mas dotada de um fluxo natural semelhante ao de um orador experiente. O ritmo estrito, por outro lado, refletiria a regularidade da poesia métrica. Para além do aspecto mensurável, Scott distinguiu dois domínios opostos: emocional e espiritual, ligado ao tempo livre, e físico e intelectual, associado ao ritmo estrito. Quanto mais o ser humano se afastasse dos aspectos materiais, afirmava ele, mais tenderia a se expressar na forma de prosa – isto é, através do tempo livre (Scott 1910).

Essa distinção também aparece em outros textos do mesmo período. Um artigo anônimo de 1892 defendia que o canto anglicano, com sua alternância entre notas recitadas e seções rítmicas mais regulares, combinava ritmos livres e estritos (*Musical News* 1892). O texto observava que, embora o tempo livre parecesse espontâneo, ele seguia “as mesmas leis fundamentais” que governam o tempo estrito: cada frase possuiria uma proporção precisa em relação ao todo. A liberdade, portanto, não seria ausência de ordem, mas obediência a princípios menos evidentes de simetria e proporção (*Ibidem*).

De modo semelhante, H. J. Poole defendia que os cânticos usados nos salmos deveriam ser executados “em ritmo livre e irrestrito” — isto é, sem fórmula de compasso. Para Poole, a prática do tempo irrestrito preservava a naturalidade e a expressividade da recitação bíblica, evitando que a rigidez métrica comprometesse a intenção devocional do canto (Poole 1895).

Tais concepções parecem ter raízes ainda mais antigas. Um artigo sem autoria de 1833 defende que uma das qualidades da poesia hebraica é o fato de “não ser confinada a medidas silábicas, e que seu objetivo é não tanto fazer

---

1994). A escolha pelo termo “tempo”, ao invés de “ritmo”, se dá por conta da predominância do termo “tempo livre” em trabalhos anteriores em língua portuguesa.

cócegas aos ouvidos, mas ter uma força de pensamento distinta, que é promovida pela liberdade de seu pensamento” (Exegetical Helps 1833). Assim, a métrica era identificada com o prazer sensorial e a previsibilidade, enquanto o tempo livre, com a profundidade e a transcendência espiritual.

Tomadas em conjunto, essas fontes sugerem um par valorativo persistente: de um lado, o ritmo estrito, associado à regularidade, à mensuração e a qualidades mundanas; de outro, o tempo livre, associado à de naturalidade, fluidez e à elevação espiritual. Essa oposição, que poderíamos resumir como o binário livre/mecânico, ultrapassava o campo técnico e alcançava o plano moral e estético: a métrica representava o mundo tangível e racional; a não-metricidade remetia à esfera do espírito e da inspiração.

Ainda que a música em tempo livre tenha atraído interesse em círculos especializados desde o século XIX, discussões acadêmicas sobre o tópico começam a surgir apenas na segunda metade do século XX – aqui, retomando o binário observado nas citações anteriores. No livro *Rhythm and Tempo: a Study in Music History*, Curt Sachs (1953) introduz o conceito de liberdade rítmica referindo-se à oposição entre liberdade e rigidez, associando os dois conceitos ao caos e à mecanização, respectivamente, de modo que:

Ordem é o amplo espaço entre os extremos mortais de caos e mecanização. Existem infinitas gradações dentro deste espaço, cada uma gravitando mais próxima a um dos polos: com frequência, liberdade não está distante do caos; rigidez frígida e meticulosa se posiciona próxima à mecanização. [...] Liberdade rítmica, portanto, não deve ser observada sob a ótica de um rompimento às leis. [Liberdade rítmica] não é nem inferior nem rudimentar, apenas dissimilar (Sachs 1953, p. 20)<sup>5</sup>.

Sachs utiliza fontes da antiguidade para reiterar opiniões similares às observadas nesta seção: a de que a música ou a fala em tempo livre são imbuídas de características mais expressivas em comparação à música ou à fala métrica. Ele exemplifica o argumento citando Aristóteles: “Oradores devem se privar de métrica uma vez que sua meticulosidade impediria sua força expressiva”

---

<sup>5</sup> Tradução do autor: “Order is the vast expanse between the deadly extremes of chaos and mechanization. There are numberless shades within this expanse, some of which draw closer to one of the poles, and some to the other: freedom is often not far from chaos; punctilious, frigid strictness stands next to mechanization. [...] Rhythmical freedom must therefore not be looked upon as law-breaking with a judge's contemptuous eyes. It is neither inferior nor rudimentary, but just dissimilar.”



(Aristóteles *apud* Sachs 1953, p. 71). O autor também cita Yehuda ha-Levy: “Métrica apela somente ao sentido, mas impede a compreensão e a intensidade da expressão” (Yehuda ha-Levy *apud* Sachs 1953, p. 70). Novamente, é possível associar, em Sachs, elementos métricos com aspectos negativos da mecanização, enquanto a liberdade é vista como responsável por uma expressividade mais intensas.

Sachs também apresenta descrições de práticas musicais que exemplificam o uso de tempo livre em diferentes tradições, como o *nô* japonês e o *taksim* do repertório otomano. No caso do *taksim*, ele observa que “a música do Oriente Médio também é familiar ao charme da liberdade completa” (Sachs 1953, p. 95). Essas introduções instrumentais, explica o autor, podem assumir caráter meditativo ou virtuoso, sendo executadas de maneira “completamente livre”, sem ritmo definido ou texto recitado. Embora possam ocorrer trechos sustentados por pedais ou ostinatos, a melodia “com frequência se liberta com ritmos fora do tempo e sincopas”, criando uma sensação de fluxo improvisatório que contrasta com a regularidade métrica (Sachs 1953, p. 95).

Não é surpresa que, ainda em Sachs, observemos que o contraste entre rigidez e liberdade é associado à oposição entre métrica e sua ausência. Contudo, no âmbito do tempo livre, não se define com clareza em que consiste exatamente esta liberdade. Aquilo a que Sachs se refere como “sincopado” ou “fora do tempo” poderia ser entendido no âmbito de práticas musicais métricas, em que músicos exploram a complexidade rítmica dentro de uma métrica estabelecida. Neste caso, trata-se de práticas ritmicamente complexas que, no entanto, não são de fato em tempo livre. A falta de clareza na definição do que é liberdade no contexto rítmico é um forte indicativo de que existiam poucos recursos retóricos para tratar deste tema, fato que começa a mudar a partir da segunda metade do século XX.

### 3. Métrica e ritmo: uma hierarquia ou fenômenos complementares?

Longe de ser um tópico central na teoria musical do pós-guerra, a tensão entre liberdade temporal e a organização métrica passa a ser discutida com maior clareza na segunda metade do século XX. Obras seminais abordam o assunto,

ainda que de modo pontual, propondo distinções conceituais que se tornaram referência para debates posteriores.

Cooper e Meyer (1960) apresentam breves menções ao tempo livre:

Se, por um lado, não pode existir métrica sem um pulso guiando as unidades de medida, é possível haver, como veremos, métrica sem um ritmo claramente definido. No mesmo sentido, pode haver ritmo sem métrica – como nos ritmos “livres” de algumas músicas orientais e folclóricas e no que foi chamado de “ritmo medido” no canto gregoriano (Cooper; Meyer, 1960, p. 4)<sup>6</sup>.

Aqui, o termo “ritmo livre” surge como consequência direta da distinção entre ritmo e métrica, fenômenos que, segundo os autores, são distintos e devem ser tratados de forma diferente. Métrica é a “medida do número de pulsos entre acentos mais ou menos regulares” (Cooper; Meyer 1960, p. 4), enquanto ritmo “pode ser definido como a forma como um ou mais pulsos são agrupados com relação ao pulso acentuado” (*ibid.* p. 6).

Na mesma direção, Zuckerkandl (1957) utiliza a metáfora de uma onda para exemplificar a diferença entre métrica e ritmo: “O solo onde os sons repousam está em um movimento de onda. A onda é a métrica; ritmo surge dos diferentes arranjos dos sons dentro da onda” (Zuckerkandl *apud* London 2002, p. 697).<sup>7</sup>

Outros teóricos da segunda metade do século XX também defenderam que ritmo e métrica devem ser compreendidos como fenômenos distintos. Yeston propõe uma estratificação de camadas de atividade rítmica, entre as quais uma delas é a métrica (1976 p. 74–76). Lerdahl e Jackendoff (1983) compreendem ritmo e métrica como fenômenos hierárquicos independentes, mas inter-relacionados: o primeiro como uma hierarquia de grupos de durações, e o segundo enquanto pontos métricos (London 2002 p. 712). Neuman (1959) defende que métrica é separada do ritmo, sendo a experiência rítmica anterior a qualquer tipo de compreensão métrica (London 2002, p. 700). Ainda que cada

---

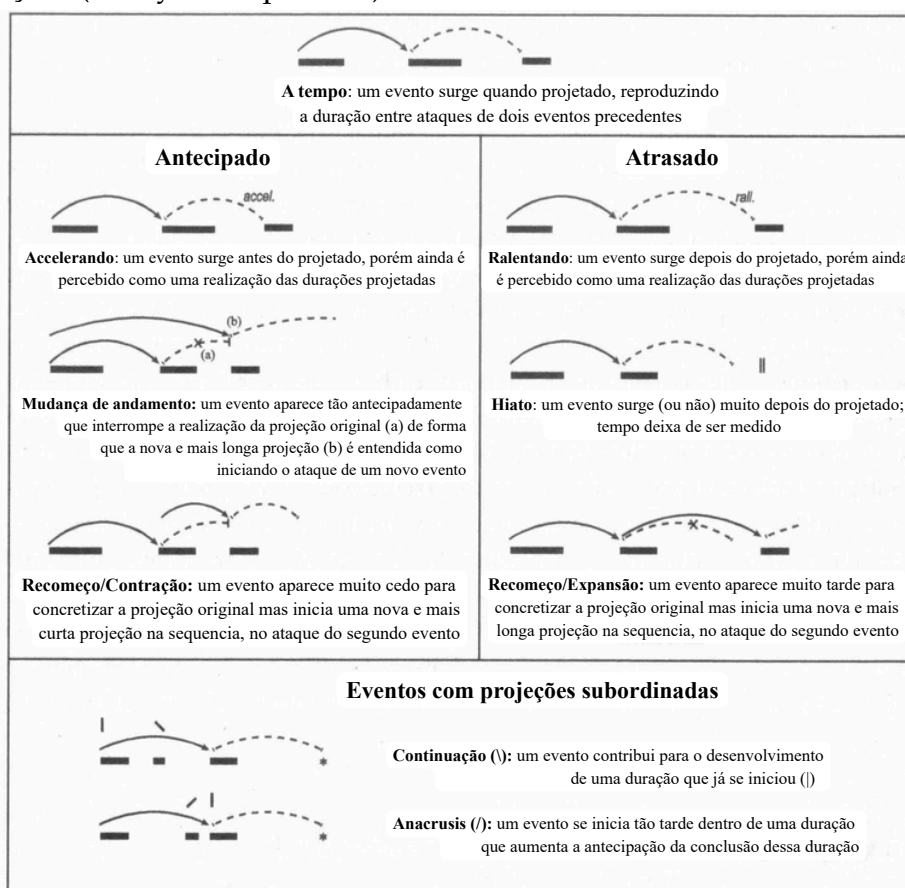
<sup>6</sup> Tradução do autor: “While there can be no meter without an underlying pulse to establish the units of measurement, there can, as we shall see, be meter without any clearly definable rhythm. Conversely, there can be rhythm without meter – as in the ‘free’ rhythm of some Oriental and folk music and in what has been called the ‘measured rhythm’ of Gregorian chant”.

<sup>7</sup> Tradução do autor: “The ground upon which the tones fall is itself in wave motion. The wave is the meter; rhythm arises from the different arrangements of the tones on the wave.”



teoria possua sua particularidade, todas compartilham uma importante opinião: a de que ritmo e métrica são elementos divergentes.

No livro *Meter as Rhythm*, Christopher Hasty (1997) se afasta desta perspectiva, propondo uma abordagem contrastante para compreender ritmo e métrica. Hasty defende uma reunificação de ritmo e métrica, argumentando que métrica é apenas *uma* forma particular de estrutura rítmica: ritmo envolve *processos de duração e de projeção*, dos quais a métrica é um tipo particular de projeção. De acordo com Hasty, *projeções* estão relacionadas à expectativa que o ouvinte cria sobre a duração de um segundo som após a produção de um primeiro som. Por exemplo, se um som apresenta uma duração similar à do som anterior, existe uma sensação de que a projeção – ou a expectativa com relação à duração do segundo som – é satisfeita. Para eventos com durações distintas, Hasty apresenta uma série de sensações temporais associadas a diferentes tipos de projeções (Hasty 1997, p. 84-87).



**Figura 1:** Possíveis sensações temporais associadas com durações de projeção  
(adaptado de: Roeder 2019, p. 57)

A potencial contribuição do estudo de Hasty para a análise de música em tempo livre é relevante na medida em que, ao deslocar o foco de hierarquia de pulsos para processos de expectativa e realização temporal, o autor permite analisar organizações temporais sem que se consolide uma métrica global. Por métrica global, o autor entende como as relações entre durações e acentos que se formam localmente e evoluem à medida que a peça progride. Em termos práticos, isso abre um caminho para descrever continuidade, recomeços, expansões e hiatos como efeitos de projeção percebidos pelo ouvinte, sem precisar postular, de antemão, uma estrutura métrica. Tais conceitos foram utilizados por John Roeder (2019) em uma proposição analítica para música em tempo livre, como veremos adiante.

Esse deslocamento também ilumina um problema recorrente na literatura sobre o tema: a tendência a tratar métrica como um binário (presente/ausente). Se aceitarmos a proposta de Hasty, métrica deixa de ser um interruptor e pode operar como um espectro – por vezes existente em organizações locais, por vezes emergentes, e nem sempre sustentada em larga escala. Essa mudança de perspectiva é crucial para práticas em tempo livre: nelas, podem existir zonas de previsibilidade (ou padrões proporcionais) que não se convertem em uma métrica abrangente; e, inversamente, pode haver continuidade rítmica sem claras hierarquias de acentos reconhecíveis.

A inflexão teórica proposta por Hasty prepara o terreno para a próxima seção. Ali, a discussão migra do plano conceitual para reflexões etnomusicológicas que lidam com os limites da notação ocidental, com a oralidade e com a descrição de pulsações locais sem hierarquia — questões enfrentadas por Frigyesi e Clayton a partir de problemas metodológicos concretos. Em outras palavras, passamos do “como pensar” para o “como observar e descrever” repertórios em tempo livre.

#### **4. Música em tempo livre na etnomusicologia: reflexões teóricas**

A partir da década de 1990, diversos autores passaram a introduzir discussões mais detalhadas sobre tempo livre. Particularmente influentes nessa virada, Frigyesi (1993) e Clayton (1996) partem de constatações convergentes: a centralidade do repertório em tempo livre em diversas tradições e a inadequação parcial das ferramentas analíticas herdadas da notação e da teoria ocidentais.

O artigo *Preliminary Thoughts toward the Study of Music without Clear Beat: The Example of "Flowing Rhythm" in Jewish "Nusah"* (Frigyesi 1993) discute razões pelas quais tempo livre se mostrou como um tópico intrigante, mas ainda profundamente inexplorado em discussões musicológicas. Frigyesi discute, de início, o papel da escrita na formação do olhar analítico. Segundo a autora, a partitura, tal como é concebida para a música de concerto, busca representar estruturas rítmicas; contudo, o conhecimento de *como* essas estruturas se realizam em performance é transmitido de professor a pupilo. Assim, as representações visuais (como as partituras) não capturam a performance, mas procuram expressar os “ritmos subjacentes que, mesmo que manifestados em performance, não são idênticos a tais” (Frigyesi 1993, p. 60). Nas palavras da autora, “a forma como signos visuais são traduzidos em experiência auditiva – o fazer música a partir de uma partitura – é a tradição oral da música de concerto” (Ibidem). A dificuldade recorrente de transcrever repertórios em tempo livre evidencia esse descompasso: se a transcrição pretende apresentar as estruturas fundamentais da experiência temporal, ela esbarra na distância entre o repertório que a notação sabe descrever (predominantemente, figuras métricas) e os fenômenos temporais que, nesses repertórios, não se deixam reduzir a uma periodização hierárquica.

Frigyesi define métrica da seguinte forma: “[...] em música métrica, observamos uma série de batidas ocorrendo de forma regular tipicamente ocorrendo em mais de um nível hierárquico” (Frigyesi 1993, p. 63). Contudo, propor que música em tempo livre é o oposto de métrica seria sugerir que não existe qualquer tipo de periodicidade na primeira, algo que é incorreto. Segundo a autora, “a maioria daquilo que é chamado de música em tempo livre não é completamente métrica, [...] nem tampouco completamente livre” (Frigyesi 1993, p. 64).

O artigo de Frigyesi também discute um segmento da tradição litúrgica judaica chamado *nusah*, que apresenta características em tempo livre. Quando elementos métricos surgem, eles são inserções que suspendem momentaneamente a base em tempo livre, mas sob um ponto de vista puramente litúrgico, as seções métricas não são essenciais. Neste contexto, “a função do tempo livre não é introduzir, conectar ou encaminhar a algo; ao contrário, o tempo livre é por si só o elemento fundamental” (Frigyesi 1993, p. 69).

A autora apresenta uma análise comparando duas transcrições de performances, em que Frigyesi utiliza um número limitado de valores rítmicos (colcheias, semicolcheias, semínimas e quintinas) categorizando as diferentes frases musicais. Uma das performances apresenta um senso de pulso, mas não apresenta nenhuma métrica evidente. Na outra performance, “existe claramente uma sensação de pulso regular (mesmo que não estritamente métrico), ritmos longos e curtos são diferenciados, e perfis rítmicos característicos emergem” (Frigyesi 1993, p. 74). Contudo, mais do que apontar para uma solução analítica para músicas em tempo livre, a análise de Frigyesi reforça as dificuldades em realizar tal trabalho; observando a transcrição apresentada pela autora, é difícil identificar a diferença entre as duas interpretações, fato reconhecido em seu trabalho: “no papel, as diferenças podem parecer mínimas; contudo, na performance, uma pequena mudança tem grande significado” (Frigyesi 1993, p. 74). Tal fato aponta para o desafio fundamental para a música em tempo livre apresentado na introdução deste artigo: a necessidade do estabelecimento de ferramentas analíticas que preencham lacunas estruturais e descritivas de aspectos rítmicos sem deixar de acomodar nuances presentes na performance.

O artigo *Free Rhythm: Ethnomusicology and the Study of Music without Metre* (Clayton 1996) apresenta uma discussão aprofundada sobre tempo livre, partindo de uma premissa similar à de Frigyesi: a de que “tempo livre é um fenômeno musical de grande importância que tem sido amplamente negligenciado pelo campo da etnomusicologia” (Clayton 1996, p. 323). O autor discute a falta de técnicas analíticas adequadas para investigar esta música, as razões para este descaso e os passos necessários para superar tais problemas. Segundo Clayton, músicas em tempo livre podem ocorrer em contextos completamente diversos e, ainda que não seja possível fazer generalizações com relação ao tipo de forma musical descrita como em ritmo livre, pode ser possível desenvolver uma tipologia de estilos em tal prática (1996 p. 325).

O autor é sistemático em apresentar definições para os termos estudados. Clayton define pulso como “batidas regulares percebidas pelo ouvinte como ocorrendo em intervalos temporais equivalentes” (Clayton 1996, p.327). Métrica, por outro lado, é mais difícil de definir, mas os teóricos discutidos por Clayton (Kolinsky, Cooper e Meyer, Yeston e Lerdahl & Jackendoff) concordam que métrica envolve um senso de hierarquia através de batidas fortes e fracas

combinadas com a organização de um pulso para obter um enquadramento para o desenvolvimento rítmico (Clayton 1996, p. 327-328).

Portanto, tempo livre pode ter alguns dos elementos citados e não outros, e Clayton propõe a seguinte definição para o tempo livre: “o ritmo de música sem uma organização periódica baseada em pulsos” (Clayton 1996, p.329). Em outras palavras, música em tempo livre pode ter ou não um pulso recorrente, mas será considerada como tal apenas caso este pulso *não seja organizado de forma hierárquica*.

O autor defende que, ao menos no caso do *alap* indiano, existe um processo de desenvolvimento melódico de grande complexidade, com apresentações, expansões e permutações de materiais. A ausência de métrica em uma cultura com sistemas métricos amplamente desenvolvidos sugere uma decisão deliberada de não obstruir o “ritmo natural da melodia” (Clayton 1996, p. 330). Ainda segundo o autor, mesmo que não seja possível definir o que é este ritmo natural, é possível que este exista como forma de otimizar a recepção de informações melódicas.

Em conjunto, as contribuições de Frigyesi e Clayton estabelecem importantes caminhos no estudo da música em tempo livre: destacam-se a intencionalidade de tal prática e sua centralidade em diversas práticas musicais; a transcrição é tomada criticamente como instrumento parcial; e as definições operacionais de pulso, métrica e tempo livre são ajustadas para não colapsar a diversidade de perfis temporais sob rótulos binários.

Esse enquadramento prepara a passagem para a próxima seção, dedicada a estudos analíticos de tradições específicas, nos quais emergem procedimentos concretos — da comparação com métrica poética às medições de durações — capazes de tornar observáveis, com algum grau de precisão, os mecanismos rítmicos de músicas em tempo livre.

## 5. Música em tempo livre na etnomusicologia

Ao longo dos últimos cinquenta anos, alguns trabalhos buscaram aprofundar análises de práticas em tempo livre, produzindo contribuições ainda pontuais, mas decisivas, para tornar observáveis seus mecanismos temporais. Embora nem sempre tenham como foco explícito a ausência de métrica, esses estudos oferecem procedimentos analíticos que se distribuem em quatro eixos:

(1) relações entre prosódia e ritmo; (2) identificação de pulsos locais; (3) segmentação por pausas e por frases; e (4) modos de emergência de métrica em pequena escala e de projeções de durações.

Em sua dissertação *Avaz: a Study of the Rhythmic Aspects in Classical Iranian Music* (1974), Tsuge investiga aspectos rítmicos do *avaz*, uma forma de canto tradicional persa caracterizada por seu tempo livre e executada de forma improvisada por um cantor solista (Tsuge 1974, p. 24). Uma característica fundamental do *avaz* é a relação entre o ritmo das melodias e a métrica poética dos versos, e a tese de Tsuge se concentra em examinar o relacionamento estabelecido entre a métrica da poesia persa e o ritmo do *avaz*. A contribuição central de Tsuge para o debate sobre tempo livre está em mostrar que a organização temporal pode ser parcialmente governada por uma estrutura externa (a métrica poética), sem que para isso se adote uma métrica musical hierárquica.

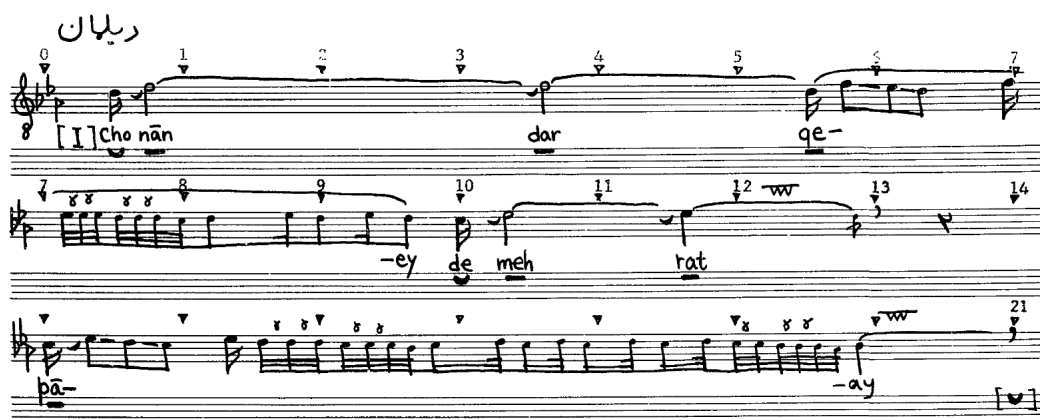
O foco definido por Tsuge – a relação entre a métrica da poesia e o ritmo da música – faz com que seu trabalho seja capaz de estabelecer um enquadramento teórico para as análises de música em tempo livre, algo inédito até então. O autor descreve o funcionamento de oito pés poéticos existentes em poesia persa e explica que a métrica da poesia sempre resulta da combinação entre diferentes pés poéticos (Tsuge 1974, p. 121). Ele propõe então comparações entre a métrica poética e rítmica em três peças: uma performance de *dobeyti* do *khurasan*; uma apresentação folclórica de canto não-métrico; e dois exemplos clássicos de *avaz*. O primeiro exemplo clássico, *chagar-bagh*, ilustra o estilo correspondente entre métrica poética e musical, e o segundo, *deylaman* representa um “estilo complexo e altamente elaborado” (Tsuge 1974, p. 153).

Em *dobeyti*, Tsuge percebe que as sílabas iniciais curtas de cada pé poético são sempre mantidas fielmente na melodia e são representadas em suas transcrições como semicolcheias curtas (Tsuge 1974, p. 151). As durações das notas longas, por outro lado, podem variar dependendo da posição de cada pé e a última sílaba pode ser consideravelmente mais longa que a primeira e a segunda notas. Neste exemplo, o cantor adere estritamente à métrica poética, fazendo dela uma importante ferramenta organizacional.

Os dois exemplos do *avaz* clássico apresentam pés poéticos de forma menos clara no ritmo musical. Ainda que as transcrições de Tsuge sugiram uma aderência ao pé poético, as palavras podem ser divididas em duas partes devido



às prolongadas sílabas longas, o que acaba por ofuscar o significado e a identidade do texto. Para evitar uma perda de significado, cantores fazem um esforço adicional para evitar excessivos ornamentos e alongamentos em sílabas em que o significado é importante. Tsuge também destaca a prática de produzir padrões de compressão e relaxamento, onde o texto é comprimido na abertura de cada linha ao “comprimir sílabas próximas uma à outra” (Tsuge 1974, p. 164). Nestas seções, a melodia não é restrita às regras da métrica poética: a distinção entre sílabas longas e curtas é menos clara e melodias podem se desenvolver por diferentes “demandas musicais”. Tsuge também enfatiza que, no repertório *avaz*, existe uma tendência de se utilizar padrões iâmbicos nos inícios de frases. Segundo o autor, a provável razão para tal fato é que grande parte da poesia persa utiliza tal métrica.



Exemplo 1: Transcrição de *deylaman* interpretada por Gholamhoseyn Banan  
(fonte: Tsuge 1974, p. 160)

A tese de Tsuge apresenta um estudo extenso da relação entre métrica poética e ritmo em execuções de *avaz*. Sua contribuição, contudo, permanece especialmente no domínio prosódico. Como observa Roeder (2019, p. 56), teorias de prosódia ajudam a explicar estratégias generativas do improviso, mas tendem a não explicar a forma em larga escala nem a se conectar a durações específicas de sílabas, frases ou seções. Em outras palavras: o trabalho de Tsuge descreve como padrões longo-curto operam, mas não descreve por que uma sílaba curta assume uma duração específica em performance, o que é um ponto crucial quando se quer compreender nuances de *timing* e seus efeitos formais e expressivos.

A dissertação *Chant in Popular Iranian Shi'ism* (Reckford 1987) se aprofunda sobre muitos dos tópicos explorados por Tsuge. Em relação a Tsuge,

o ganho de Reckford é metodológico: ele tenta operacionalizar variáveis de *timing* (pulso básico, densidade, acentos) com medições empíricas, ampliando o vocabulário técnico para descrever compressões e relaxamentos em performance. Seu trabalho busca compreender as características de três gêneros em tempo livre no canto religioso iraniano: *made*, *musibat* e *rawayat*, que são parte da cerimônia de *rawda*. Assim como Tsuge, Reckford também identifica a recitação de poesia, em combinação com certas convenções de performance, como os fatores centrais responsáveis por controlar aspectos rítmicos e de *timing* nos casos estudados. O autor reconhece a centralidade da métrica da poesia, porém se beneficia de inovações tecnológicas que não eram acessíveis durante o trabalho de Tsuge.

Reckford propõe uma investigação sobre as durações de emísticas, isto é, meios-versos, que são a unidade básica desta música. Uma vez que elas não são uniformes, o autor inicialmente seleciona uma série para observar variedade e contraste, destacando o quanto elas podem variar. Para encontrar o princípio rítmico que norteia tais práticas, Reckford propõe análises dos seguintes aspectos microestruturais das emísticas: pulso básico, sílabas longas e curtas, a maneira como cesuras são dispostas em relação a aspectos gramaticais dos versos, padrões de dinâmica e acentos agógicos e a estrutura iâmbica de cantos persas em relação a densidade rítmica (Reckford 1987, p. 134). Dois dos elementos analisados por Reckford merecem destaque: pulso básico e balanço entre sílabas longas e curtas.

Em relação à primeira, Reckford busca verificar de forma empírica se existe um “pulso básico” comum a todos os cantos estudados (Reckford 1987, p. 136–141). Para isso, o autor imprime medidas de intensidade (*loudness*) de gravações em um papel gráfico, para em seguida medir as distâncias entre a menor unidade de medida que poderia ser reconhecida – correspondente a 100 milissegundos. Quanto ao balanço entre sílabas longas e curtas, o autor apresenta uma tabela com as durações de cada sílaba dos mesmos versos em diferentes gravações, sugerindo que, ainda que seja útil estabelecer a divisão entre sílabas longas e curtas, a proporção entre estas pode variar drasticamente (Reckford 1987, p. 141–144). Uma sílaba só pode ser percebida como longa em comparação com outra, mais curta, próxima a ela. Por isso, uma comparação em valores absolutos seria menos favorável.

| Example #:          | 1    | 2    | 3    | 4    | 5    | 6    | 7    | 8  | 9    | 10   | 11   |
|---------------------|------|------|------|------|------|------|------|----|------|------|------|
| Time in Seconds (") |      |      |      |      |      |      |      |    |      |      |      |
| 0.1                 | 21.2 | 6.9  | 21.4 | 18.5 | 32.1 | 14.8 | -    | -  | 4    | -    | 2.2  |
| 0.2                 | 9    | 27.6 | 35.7 | 15   | 10.7 | 7.4  | 32.1 | 20 | 24.3 | 23   | 6.6  |
| 0.3                 | 21.2 | 6.8  | 3.6  | 15   | 14.2 | 29.6 | 3.6  | -  | 12.2 | -    | 24.4 |
| 0.4                 | 18.2 | 10.3 | 3.6  | 7.4  | 17.4 | 14.8 | 10.7 | 5  | 16.2 | 11.5 | 17.7 |
| 0.5                 | -    | -    | 3.6  | 7.4  | 10.7 | 7.4  | 5.4  |    | 8.1  | 4    | 2.2  |
| 0.6                 | -    | 13.8 | 10.7 | 3.7  |      | 7.4  | 7.1  | 5  | 9.5  | 8    | 2.2  |
| 0.7                 | 3    | -    | 3.6  | 11   | 3.6  | 3.7  | 3.6  | 5  | 6.8  | 8    |      |
| 0.8                 | 6    | 6.8  |      | 3.7  | 3.6  | 3.7  | 1.8  | 5  | 4    | 8    | 4.4  |
| 0.9                 |      | 3.4  |      |      |      |      | 5.4  |    |      | 4    |      |
| 1.0                 |      |      | 3.6  | 3.7  |      |      | 3.6  | 10 | 4    |      | 4.4  |
| 1.1                 | 3    | 3.4  |      |      |      |      | 8.9  | 15 | 1.4  | 4    | 2.2  |
| 1.2                 |      |      |      |      |      |      | 1.8  |    | 1.4  | 4    | 6.6  |
| 1.3                 |      |      |      |      |      |      |      | 10 |      |      |      |
| 1.4                 | 6    |      |      |      |      | 3.7  | 1.8  | 5  | 4    |      | 4.4  |

**Figura 2:** Tabela apresentando a porcentagem de ocorrências de unidades básicas de pulso em diferentes exemplos de cantos tradicionais persas (fonte: Reckford 1987, p.138)

Reckford também aborda a questão, discutida por Tsuge, de padrões iâmbicos que são amplamente associados a canções não métricas da música clássica iraniana. Ele defende que esta generalização pode ser enganosa, pois a distribuição de “áreas de compressão e relaxamento” é complexa e variada, distorcendo o que pode ser entendido como modelo iâmbico. Para representar os padrões de movimento criados pela compressão e relaxamento de sílabas, o autor propõe a medição de referentes de densidade, que são resultado da divisão do total de frases pelo número de sílabas nas frases. Tal fato permite que se observe com mais clareza os padrões de compressão e relaxamento nos versos. Assim como no trabalho de Tsuge, a análise de Reckford leva à conclusão de que não é possível estabelecer generalizações relativas à compressão e relaxamento nem dentro de frases em uma emísticas, nem ao longo de uma peça completa.

Em suma, o autor amplia de forma significativa o vocabulário técnico para futuras discussões acerca de música em tempo livre. Desse modo, ele expande os

limites impostos pela tecnologia de seu tempo ao apresentar proposições estruturais relativas à densidade de segmentos, à existência de um pulso básico, e à maneira como acentos podem ser compreendidos neste contexto. Reckford demonstra que aspectos microestruturais e macroestruturais de *timing* incluem diversos elementos com alta variabilidade, o que cria intensidade e impacto imediato às frases, qualidades apreciadas pela audiência (Reckford 1987, p. 163). Embora os cálculos não sustentem generalizações fortes sobre um modelo rítmico, Reckford consolida parâmetros descritivos (pulso básico, densidade, compressão/relaxamento) que serão retomados em pesquisas posteriores.

Tsuge e Reckford demonstram que, mesmo sem métrica regular, há formas de organização temporal que podem ser descritas por estruturas externas (prosódia) e por parâmetros internos (densidade, compressão/relaxamento). Um passo adicional, crucial para muitos estudos posteriores, é perguntar se por trás dessas variações existe também algum tipo de pulso local que oriente a performance, ainda que não se estabilize como métrica. Widdess (1994) explora essa questão, investigando uma improvisação em *alap*, executada pelo músico Ritwik Sanyal, em que propõe uma transcrição e uma análise em colaboração com o músico. Assim como Frigyesi, Widdess também explicita o problema da transcrição para músicas em tempo livre. O tempo lento do *alap* normalmente é seguido por seções em andamento médio e rápido, em que existe um pulso regular que, no entanto, não é métrico. As seções rápidas e médias do *alap* apresentam maior regularidade rítmica, e não há grandes desafios para transcrever estas seções. Porém, a seção lenta do *alap* não apresenta um pulso evidente, e nela chega-se ao mesmo problema observado em outras análises. Contradizendo o pressuposto mais habitual de que *alaps* lentos não portam um pulso, Sanyal afirma que sempre existe um pulso em sua mente quando executa um *alap*, e que este pulso é regular e consistente, com exceção de momentos de aceleração gradual (Widdess 1994, p. 65). Widdess cronometra com um relógio de pulso sucessivas notas da improvisação e identifica que, de fato, é possível observar um pulso consistente ao longo de toda a seção lenta, variando em duração entre 1.59 e 1.67 segundos. Isso permite que se confirme a afirmação de Sanyal de que, ao menos para este músico e nesta gravação, o *alap* é de fato estruturado ritmicamente com referência a um pulso regular (Widdess 1994, p. 65).

The image displays a musical score for a piece titled 'alap' by Ritwik Sanyal. The score is written in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of four staves of music, each with a corresponding line of lyrics in Devanagari script. Rhythmic markings are provided below the lyrics, indicating the duration of each note or group of notes. Some markings include mathematical expressions, such as  $9.3$ ,  $4.5$ ,  $4.6$ ,  $10.1$ ,  $5$ ,  $2.7$ ,  $1.2$ ,  $3.3$ ,  $4.9$ ,  $5.0$ ,  $3.4$ ,  $1.5$ ,  $1.6$ ,  $1.65$ ,  $1.6$ ,  $4.8$ ,  $1.5$ ,  $3.5$ ,  $1.5$ ,  $3.5$ ,  $9.9=1.65 \times 6$ ,  $9.85=1.64 \times 6$ ,  $9.54=1.59 \times 6$ ,  $6.5=1.62 \times 4$ ,  $9.86=1.64 \times 6$ ,  $1.3$ ,  $1.4$ ,  $1.8$ ,  $3.8$ ,  $1.8$ ,  $1.8$ ,  $1.6$ ,  $1.6$ ,  $1.9$ ,  $1.2$ , and  $1.1$ . The lyrics are: nā, rī, ra, nā, no - m, ti ta, ra na, no - mnā, rī nā, mukhrā, sam, ā, no - m, ra n-a, na ta, na, to - [m].

**Exemplo 2:** Transcrição de *alap* executado por Ritwik Sanyal (fonte: Widdess 1994, p. 67)

A presença de um pulso, contudo, não implica que a música deixe de ser em tempo livre. Nos termos de Clayton, seria necessário que esse pulso se organizasse hierarquicamente para que se configurasse uma métrica, com batidas fortes ou fracas em camadas estáveis. A relevância de Widdess está em abrir a hipótese de que, em certas performances, pode existir um pulso subjacente reconhecido pelo autor do improviso e observado em medições, o que amplia o repertório de ferramentas disponíveis para análise.

Tal abordagem é retomada por Holzapfel (2013), que propõe uma análise computacional para investigar ritmo em improvisação não métrica. O objetivo do autor é verificar um aspecto investigado por Widdess: a presença de pulso em improvisos não métricos. Holzapfel compilou 52 *taksim*s no *tanbur*, instrumento de corda dedilhada, o que facilita a detecção de ataques. Então, ele aplicou algoritmos de processamento de sinal para revelar aspectos da configuração rítmica da peça, em particular com relação ao pulso.

Em sua análise, Holzapfel compara improvisos dos músicos Tanburi Cemil Bey e Mesut Cemil. Ele defende que seu método de detecção é capaz de demonstrar claras distinções entre configurações de pulso nos improvisos dos dois músicos. Os *taksims* de Cemil Bey apresentam uma configuração de pulso regular, enquanto os improvisos de Mesut Cemil apresentam uma configuração menos clara de pulso. Holzapfel sugere possíveis razões musicais e sociais para tais mudanças, como a modernização do ambiente institucional musical no período da República Turca (Holzapfel 2013, p. 6–7).

Esses resultados reforçam que o pulso pode ser tratado como variável mensurável em improvisações não métricas; ao mesmo tempo, é nítido que a presença (ou instabilidade) de pulso não explica, por si só, como a temporalidade se articula em níveis mais amplos. Por isso, outros autores deslocam o foco para mecanismos complementares de organização temporal, como os silêncios entre frases.

Arnon (2008) desloca o foco do pulso para a segmentação, tratando pausas como variáveis estruturais no *taksim*. Partindo do contraste entre pausas e “seções tocadas” (que ele reconhece como simplificação inicial), o autor apresenta um gráfico com durações proporcionais de pausas em uma série de *taksims* executados por Necdet Yasar. A partir de medidas descritivas de duração, Arnon propõe uma tipologia preliminar (pausas longas iniciais; séries de pausas curtas; recorrência de durações semelhantes), sugerindo que o tempo livre pode operar com regularidades formais detectáveis sem estabelecer uma métrica regular. Trata-se de uma proposição analítica modesta, mas com o mérito de ressaltar a importância das frases como unidade de análise, algo nem sempre reconhecido em análise de música turca.

A questão da métrica é aprofundada em Ohriner (2016), que apresenta uma análise detalhada de um *taksim* executado por Rahim Alhaj e defende que a métrica, em performances frequentemente descritas como em tempo livre, pode emergir de maneira parcial, localizada e dependente do ouvinte. A partir de uma análise estrutural da performance e de um experimento em que ouvintes marcam o que percebem como pulso, o autor mostra que alguns participantes organizam certos trechos segundo expectativas periódicas, enquanto outros não o fazem — e mesmo para os primeiros, tal organização não se sustenta de forma contínua. Em consequência, músicas em tempo livre podem, em alguns momentos, ser descritas em termos métricos, mas apenas com referência a experiências



perceptivas específicas, o que reforça uma concepção da métrica como espectro e não como binário. Essa perspectiva converge com a observação de Nettl e Riddle (1973) de que improvisações do tipo *taksim* podem transitar por graus de metricidade, alternando zonas mais ou menos propícias à estabilização de um enquadramento métrico.

Em diálogo com esse debate sobre graus locais de organização temporal, Cholevas (2022) desloca a questão para um problema prático: como criar ferramentas para facilitar o estudo e a disseminação de improvisos em *taksim*? Um dos objetivos do autor é propor um método de transcrição que seja de leitura acessível a estudantes, sem que se percam os elementos rítmicos mais fundamentais.

O autor defende que, embora a sensação global de um *taksim* seja de tempo livre, frases isoladas podem permitir a inferência de um pulso relativamente estável. Isso permite que se calcule o tempo de frases individuais (Cholevas, 2022, p. 29). Tal fato está em sintonia com autores como Widdess e Holzapfel, que concordam que elementos rudimentares de pulso podem ser observados em música de tempo livre. Contudo, Cholevas dá um passo além ao propor que, uma vez que a música é segmentada em frases e que o pulso de cada frase é estabelecido, é possível transcrever todas as notas de uma frase utilizando apenas colcheias, colcheias pontuadas e semicolcheias. Ainda, as notas podem ser subdivididas em grupos que incluem duas ou três, estabelecendo o que Cholevas chama de “frases organizadas com uma métrica local” (2022, p. 31).

Dessa forma, Cholevas propõe não apenas que se detecte o pulso de frases, mas que estas sejam representadas e estudadas por alunos utilizando organizações métricas. O autor menciona as seguintes características como fundamentais para representar o comportamento rítmico de música em tempo livre em transcrições: uso limitado de figuras rítmicas (colcheias, colcheias pontuadas e semicolcheias); organização métrica de frases baseada na combinação de grupos de duas e três notas; mudanças de tempo entre frases; e notas longas no início e no fim das frases. Ele também defende que a combinação destes elementos contribui para uma sensação de ambiguidade rítmica que não é “consequência, mas uma condição sistêmica, um desejo e talvez uma busca no contexto de performance em *taksim*” (Cholevas 2022, p. 32–34).

Roeder (2019) sugere uma análise de música em tempo livre baseada na teoria de ritmo e métrica de Christopher Hasty, comentada na primeira seção

deste artigo. As vantagens de se utilizar sua proposta são claras: o ouvinte pode perceber e projetar durações mesmo em sucessões breves e irregulares de eventos, e a teoria oferece formas de caracterizar as sensações temporais que tais fenômenos causam (Roeder 2019, p. 56). Além disso, seguindo sua perspectiva, não é necessário estabelecer hierarquias de pulsos, mas uma avaliação dos eventos temporais baseada em uma quantidade limitada de características. Sendo assim, a forma como Roeder aplica a teoria de Hasty tem o potencial de identificar sensações temporais que podem estabelecer processos formativos no desenvolvimento rítmico das peças. Tal fato pode oferecer uma explicação adequada para funcionamentos rítmicos em larga escala e em aspectos do *microtiming* na música em tempo livre, resultando em uma importante metodologia com potencial para se analisar diferentes práticas musicais em tempo livre.

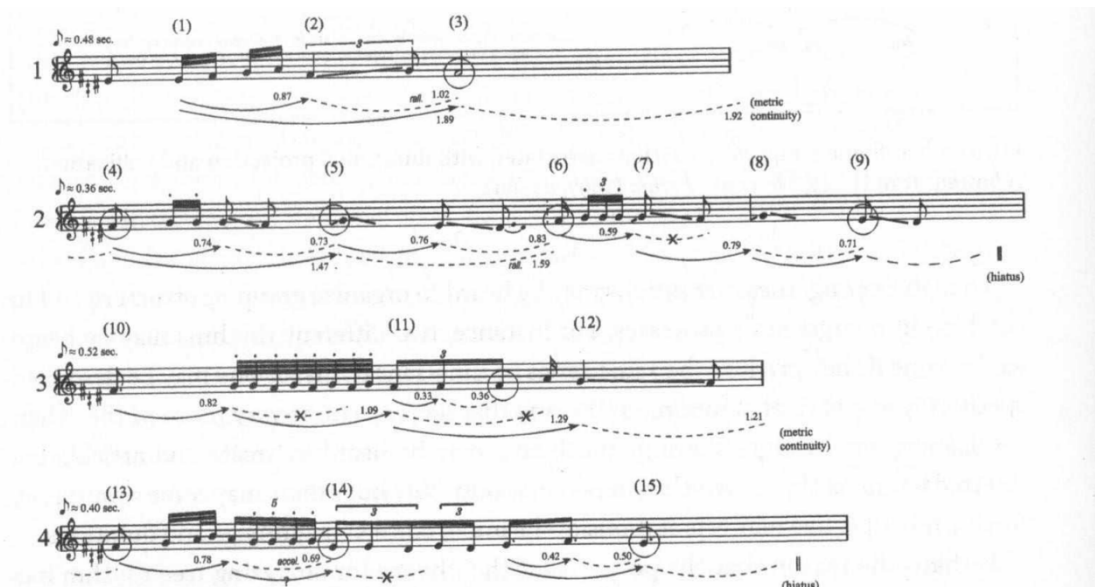
Uma das críticas apresentadas por Frigyesi para este tipo de abordagem é que, devido a mudanças constantes e sutis em altura, timbre e intensidade, seria ilusório imaginar ser possível medir uma nota de maneira absolutamente precisa, uma vez que qualquer tipo de medição será influenciada pelas predileções de percepção na maneira como a periodicidade funciona em um estilo em particular (Frigyesi 1999, p.61). Em resposta a este argumento, Roeder apresenta a análise de uma gravação vocal de Afsane Zia'i apresentando a melodia *bidad*, que integra o *dastgah homayun*<sup>8</sup>. Nesta análise, Roeder argumenta que, mesmo em fenômenos complexos como o tempo livre, é possível articular momentos claros de descontinuidade e observar variações rítmicas sutis. Dessa forma, o autor defende que é válido observar a “vida interna” de projeções de duração, avaliando que estas podem ajudar a explicar a função de durações com relação à peça completa (Roeder 2019, p. 59).

A análise de Roeder apresenta estratégias rítmicas na frase de abertura da peça, em que a cantora “apresenta projeções de duração de tamanho progressivamente maior” (Roeder, 2019, p. 60). O autor então continua a apresentar uma série de eventos que estabelecem sensações de recomeço ou de expansão. Nessas seções, Roeder sugere que “a teoria de projeção distingue e caracteriza de forma precisa diversos tipos de ‘liberdade’ em seu ritmo, cada uma

---

<sup>8</sup> *Dastgah* é o nome empregado para o sistema modal da música persa. *Homayun* é o nome do modo em questão.

delas sendo responsável por uma sensação temporal distinta” (Roeder, 2019, p. 61).



**Exemplo 3:** Análise de projeções da introdução (*daramad*) ao *avaz* executado por Afsane Zid'i (fonte: Roeder 2019, p. 58)

Ao propor um léxico capaz de distinguir diferentes regimes de liberdade temporal e de relacionar microvariações de duração a efeitos formais como continuidade, expansão e recomeço, Roeder oferece um vocabulário analítico para descrever o tempo livre sem recorrer à hierarquia métrica.

## 6. Do debate conceitual à observação analítica: pensando metodologias para o tempo livre

O presente artigo apresenta os principais conceitos discutidos em trabalhos acadêmicos relacionados à rítmica em tempo livre, visando perspectivas futuras de uma metodologia analítica para tais práticas. Os estudos revisados aqui indicam que pulso e métrica ocupam um lugar central, ainda que sejam definidos e observados de maneiras distintas. A presença de pulso em músicas em tempo livre foi discutida por autores como Reckford (1987), Widdess (1994), Holzapfel (2013), Ohriner (2016) e Cholevas (2022), mas com enfoques diversos: ora como referência à intenção do músico, ora como efeito perceptivo dependente da escuta, ora como recurso para segmentar frases e orientar transcrições. De modo semelhante, a métrica aparece associada, em certos casos,

à métrica poética e à prosódia; em outros, a agrupamentos internos, subdivisões ou projeções temporais localizadas. Em conjunto, esses estudos indicam que tais elementos não desaparecem nas práticas em tempo livre, mas assumem configurações particulares, variáveis conforme o contexto musical, a abordagem analítica e a própria experiência dos músicos e dos ouvintes. Independentemente da forma como estiver presente, torna-se clara a necessidade de encontrar maneiras de caracterizar a complexidade interna das frases presentes na música em questão, como destaca a proposta analítica apresentada por Roeder (2019).

Outro ponto importante da literatura revisada é a recorrência de problemas análogos descritos com vocabulários diferentes. Termos como compressão–relaxamento (Tsuge 1974; Reckford 1987), mudanças de velocidade no interior das frases (Cholevas 2022) e processos formativos ou projeções de durações (Roeder 2019) apontam, por vias distintas, para uma preocupação comum com os modos de organização do movimento rítmico ao longo da frase musical. A comparação entre esses autores sugere, portanto, não apenas divergências terminológicas, mas também possíveis zonas de convergência conceitual, úteis para a construção de um repertório analítico mais consistente no estudo de músicas em tempo livre.

Tendo em vista os argumentos apresentados, não seria razoável esperar a existência de um consenso com relação à maneira como elementos como pulso e métrica se manifestam em músicas em tempo livre por ao menos duas razões. Em primeiro lugar, há uma enorme variedade entre essas práticas, e as diferenças podem ser tão significativas quanto suas semelhanças. Ainda que muitos dos autores discutidos se dediquem a repertórios improvisados de sistemas modais provenientes de países como a Turquia, a Índia ou o Irã, as diferenças nas formas de organização temporal de cada uma destas práticas tornam pouco plausível a expectativa de um modelo único para configurações de pulso e métrica. Em segundo lugar, discussões com músicos demonstram que, mesmo dentro de uma mesma prática, pode existir um componente subjetivo na maneira como fenômenos rítmicos são percebidos e concebidos. No caso do *taksim*, por exemplo, alguns músicos defendem que existe um pulso oculto, sempre presente para quem improvisa; outros afirmam que esse pulso é sobretudo uma construção do ouvinte; e há ainda quem proponha que ele emerge em certos momentos e se dissolve em outros, como recurso de variedade no discurso improvisatório (Abramovay 2025, p. 80–86).

Portanto, mais do que esperar consensos, parece mais produtivo defender que uma metodologia analítica para músicas em tempo livre seja suficientemente flexível para identificar parâmetros básicos compartilhados entre práticas distintas. Da comparação entre os estudos emergem alguns requisitos para tais análises: a unidade de observação deve privilegiar frases e subfrases em lugar de janelas temporais arbitrárias; pulso e métrica devem ser tratados como fenômenos locais e graduais, e não como propriedades simplesmente presentes ou ausentes; durações devem ser observadas tanto em valores absolutos quanto em relações proporcionais; e pausas, prosódia (quando houver texto) e cadências devem integrar os procedimentos de segmentação. Esses princípios delimitam as condições que uma metodologia consistente para a análise de músicas em tempo livre deverá satisfazer.

Ao comparar diferentes práticas em tempo livre, assim como compreender melhor o contexto no qual tais práticas se desenvolvem, será possível obter uma imagem mais clara da maneira como diferentes culturas se relacionam com a questão da liberdade métrica. Será a associação entre ausência de métrica global e algum aspecto de “transcendência espiritual” de fato observável em diversas culturas? Há procedimentos rítmicos recorrentes que produzem, sustentam ou intensificam a percepção de liberdade temporal? Questões como essas poderão ser respondidas por meio de análises comparativas.

Por fim, as proposições reunidas aqui fornecem uma base teórica e analítica importante para o desenvolvimento de metodologias aplicadas ao estudo de práticas em tempo livre. Ao sistematizar conceitos, parâmetros e estratégias de descrição presentes na literatura, este trabalho prepara o terreno para abordagens que articulem discussão conceitual, escuta analítica e observação empírica, contribuindo para o avanço das pesquisas sobre ritmo em contextos não métricos.

## Referências

1. Abramovay, Juliano. Rhythm Beyond Measure: Computational and Ethnographic Approaches to Analysing Free-Rhythm Taksim Improvisation. Tese de Doutorado, Universidade de Durham, 2025.
2. Arnon, Yoram. Improvisation as Verbalization – the Use, Meaning and Function of Pauses in the Turkish Makam. *Dutch Journal of Music Theory*, 2008, 36–47.
3. Cholevas, Michalis. Makampedia: From Taksim Mastery to Makam Theory. Universidade da Macedônia, Faculdade de Ciências Sociais, Humanas e Artes, Departamento de Ciência e Arte Musical, 2022.
4. Clayton, Martin R. L. Free Rhythm: Ethnomusicology and the Study of Music without Metre. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 59, no. 2, 1996: p. 323–32.
5. Cooper, G. W., and L. B. Meyer. *The Rhythmic Structure of Music*. Phoenix Books. University of Chicago Press, 1960.
6. Exegetical Helps. VIII. Historical Interpretation of the Psalms, 1833.
7. Frigyesi, Judit. Preliminary Thoughts toward the Study of Music without Clear Beat: The Example of ‘Flowing Rhythm’ in the Jewish Nusah. *Asian Music*, vol. 24. no. 2. 1993.
8. \_\_\_\_\_. “Free Rhythm?” *Asian Music* 26, no. 1, 1994: p. 212–14.
9. \_\_\_\_\_. Transcription de la pulsation, de la métrique et du "rythme libre". *Cahiers d’ethnomusicologie*, 12, 1999.
10. Hasty, Christopher. *Meter as Rhythm*. Oxford University Press, 1997.
11. Holzapfel, André. *Tempo and prosody in Turkish Taksim Improvisation*. Meertens Institute; Department of Information and Computing Sciences, Utrecht University. 2013.
12. Lerdahl, Fred, and Ray S. Jackendoff. *A Generative Theory of Tonal Music*. The MIT Press, 1996.
13. London, Justin. Rhythm in Twentieth-Century Theory. In *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen. The Cambridge History of Music. Cambridge University Press, 2002.
14. Lucas, Glauro, Martin Clayton, and Laura Leante. “Inter-Group Entrainment in Afro-Brazilian Congado Ritual. *Empirical Musicology Review* 6, no. 2, 2011: p. 75–102.



15. Nettl, Bruno, and Ronald Riddle. Taqsim Nahawand: A Study of Sixteen Performances by Jihad Racy. *Yearbook of the International Folk Music Council* 5, 1973: p. 11–50.
16. Ohriner, Mitchell. “Attending to Free Rhythm.” *Indiana Theory Review* 32, nos. 1–2, 2016: p. 1–40.
17. Poole, H. J. Free Rhythm. *The Organist and Choirmaster* 3, no. 27, 1895: p. 43.
18. Reckford, Thomas. *Chant in Popular Iranian Shi’ism*. University of California, Los Angeles, 1987.
19. Roeder, John. Formative Processes of Durational Projection in Free Rhythm. *Thought and Play in Musical Rhythm*, edited by Richard Wolf, Stephen Blum, and Christopher Hasty. Oxford University Press, 2019.
20. Sachs, C. *Rhythm and Tempo: A Study in Music History*. [Wolfgang Laade Music of Man Archive]. Norton, 1953.
21. Scott, C. Kennedy. On the Performance of Polyphonic Music. *The Musical Antiquary* 1, 1910: p. 166–177
22. Soler, Luis. *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*. Editora da UFSC, 1995.
23. The Rhythm of Plainsong. *Musical News* 2, no. 68, 1892: p. 579.
24. Tsuge, Gen’ichi. *Avaz: a Study of the Rhythmic Aspects of Classical Iranian Music*. Wesleyan University, 1974.
25. Tugny, Rosângela Pereira de. *Escuta e poder na estética Tikmũ’ũn*. Museu do Índio/Funai, 2011.
26. Widdess, Richard. Involving the Performers in Transcription and Analysis: A Collaborative Approach to Dhrupad. *Ethnomusicology*, vol. 38. no. 1. Winter, 1994.
27. Yeston, M. *The Stratification of Musical Rhythm*. Yale University Press, 1976.