

# ARTIGOS CIENTÍFICOS - PERFORMANCE MUSICAL

## Experiências em ambientes de criação musical: interações corpo-cognitivas entre performer e ouvinte

Ana Luisa Fridman (NICS-UNICAMP, Campinas, SP, Brasil)  
*tempoqueleva@yahoo.com.br*

**Resumo:** O artigo traz uma reflexão sobre as possíveis interações entre performer e ouvinte em ambientes de criação e performance. As ideias centrais do artigo estão baseadas no princípio da percepção incorporada e no estudo do movimento aliado à espacialidade como extensão do pensamento do bailarino Rudolf Laban (1879-1958), além da utilização de contextos multiculturais para gerar ambientes de experimentação e de performance dentro da área de Música. Os exemplos que vamos apresentar foram vivenciados durante estágio de doutoramento na Guildhall School of Music and Drama (2012) e em performance realizada durante o XXIII Congresso da ANPPOM (2013).

**Palavras-chave:** Performance; criação; corporalidade; parâmetros rítmicos

Experiences in music creation environments: body-cognitive interactions between performer and listener

**Abstract:** The article brings some thoughts about the possible interactions between performer and listener at creative and performative environments. The central ideas of the article are based on the principle of embodied perception and motion studies combined with the spatiality as an extension of the ideas of the dancer Rudolf Laban (1879-1958), besides using multicultural contexts to generate experimentation and performance environments within the Music area. The examples we present were experienced during a doctoral internship at the Guildhall School of Music and Drama (2012) and also in a performance held during the XXIII Congress of the ANPPOM (2013).

**Keywords:** Performance; creation; physicality; rhythmic parameters.

Experiencias en entornos de creación musical: interacciones corpo-cognitivas entre intérprete y el oyente

**Resumen:** El artículo aporta algunas ideas sobre las posibles interacciones entre intérprete y oyente en entornos creativos y de performance. Las ideas centrales del artículo se basan en el principio de los estudios de percepción y movimiento combinadas con la espacialidad como una extensión de las ideas del bailarín Rudolf Laban (1879-1958), además de utilizar contextos multiculturales para generar entornos de experimentación y de performance dentro de la área de Música. Los ejemplos que presentamos se experimentaron durante una beca doctoral en la Guildhall School of Music and Drama (2012) y también en una presentación en el XXIII Congreso de la ANPPOM (2013).

**Palabras clave:** Performance; creación; corporalidad; parámetros rítmicos.

### 1. Introdução

O quanto pensamos no ouvinte quando estamos envolvidos em processos de criação que levam à performance musical? Podemos ampliar as possibilidades cognitivas e sensoriais do ouvinte? Há maneiras de proporcionar uma maior imersão do ouvinte em um ambiente de performance? A abordagem cognitiva que se refere ao receptor/ouvinte, especialmente quando inserido em um ambiente de performance musical, costuma ser menos frequente nos estudos que abordam esta área. Em formatos mais tradicionais de performance musical, o ouvinte costuma ser um agente receptor passivo, ou seja, ele assiste a uma performance sem necessariamente participar ou mesmo interferir em seu resultado sonoro. Nesses formatos de performance a escuta do receptor pode estar associada aos seus aspectos neurológicos, aos conhecimentos prévios do ouvinte e ao aspecto afetivo. Nesse contexto “o som é a informação que percebemos pelo sentido da audição, compreendemos pelos processos cognitivos e que eventualmente pode nos causar reações afetivas, através da evocação de emoções.” (FORNARI, 2010, p.7). Em formatos mais tradicionais a escuta não costuma envolver a percepção de um ambiente sonoro sob aspectos relacionados à corporalidade, à espacialidade, à experiência criativa ou mesmo à interação do performer/emissor com o ouvinte/receptor dentro de um determinado ambiente sonoro. Ao pensarmos em formatos de

performance que ampliam essa concepção da escuta, da participação do ouvinte e do uso da corporalidade como suporte cognitivo podemos encontrar alguns exemplos fora dos contextos tradicionais. Como exemplo citamos formatos de performance encontrados nas músicas não ocidentais, como na performance do *Gahu*, do oeste da África, na qual dança e música são parte de um todo e o ouvinte interage pela corporalidade (LOCKE, 1998), e no gênero *tarab* da música árabe, na qual performer e ouvinte devem atingir juntos um estado de êxtase (RACY In: RUSSEL, NETTL, 1998), entre outros exemplos. Na África, por exemplo, o aspecto corporal está também tradicionalmente ligado ao aprendizado musical – especialmente quando relacionado à cognição rítmica – sendo utilizado como suporte cognitivo para tocar instrumentos de percussão, na dança ou no mesmo em situações do cotidiano.

No passado, muitos processos de aprendizado de origem indígena aconteceram através da transmissão corporal e da imersão cultural. [...] A percussão era ensinada por um mestre percussionista que demonstrava fisicamente ou mesmo “trabalhava” as mãos do aprendiz, de modo a imprimir a correta relação entre tensão/relaxamento, utilização de energia e precisão rítmica. Esse sentido de corporificação é, eventualmente, internalizado e torna-se uma forma de corpo consciente.<sup>1</sup> (MANS In: BRESLER, p.90, tradução nossa)

Expandindo essa ideia para ambientes de performance, tratamos neste artigo de processos cognitivos que podem ocorrer a partir das interações entre performer e ouvinte também por aspectos ligados à corporalidade, trazendo alguns exemplos e reflexões com este enfoque. Considerando o ouvinte como parte ativa de uma performance e o meio em que estão performer e ouvinte como um meio cognitivo, propomos que o ouvinte pode ser visto não apenas como um indivíduo de “ouvidos atentos”, mas também como um ser envolto em suas relações sensoriais e corporais durante uma performance. Ressaltamos aqui as relações que se estabelecem em uma performance que não tem o caráter de mostrar a obra de um único compositor, mas sim de oferecer uma ambientação que favoreça relações cognitivas de todos os envolvidos em um ambiente de performance. Tais relações remetem à formatos e fazeres musicais fora da tradição europeia ocidental, além de apontar para outros direcionamentos quando pensamos em contextos formativos que tratam de aspectos relativos à performance e à criação musical.

Até que ponto a percepção e a produção da linguagem e da música nascem de atividades autônomas vindas de um único indivíduo e até que ponto elas são propriedades que emergem das interações em grupo? [...]. O discurso musical conduzido por ações coletivas podem ser encontrado no Gamelão Balinês, na percussão de Gana, na África Ocidental ou na percussão brasileira, assim como em alguns sistemas contemporâneos de música interativa [...]. Estes exemplos desafiam a tradição ocidental que se baseia em um compositor e um maestro que definem e orientam, respectivamente, a produção e o significado de uma peça musical<sup>2</sup>. (SEIFERT et al. In: ARBIB, 2013, p.204, tradução nossa)

Pensando portanto em relações de criação e performance que partem da iniciativa de mais de um indivíduo, associamos essa ideia às relações de corporalidade que podem estar associadas a tais ambientes.

## 2. A corporalidade em processos cognitivos: *affordances* e *embodied mind*

O aspecto da corporalidade nos estudos sobre o conhecimento humano é hoje bastante discutido em reflexões sobre o corpo como mediador do conhecimento de um indivíduo através de seu contato com um determinado meio. A ideia de interação com o meio foi estabelecida no conceito de *affordances*, proposto por Gibson, segundo o qual “As *affordances* do ambiente são os materiais que este oferece ao indivíduo, e que estes podem ser utilizados para o bem ou para o mal<sup>3</sup>” (1979, p.127). Sobre as possíveis reflexões a partir das interações entre o indivíduo e um determinado ambiente, considerando suas *affordances* “Gibson propõe que, em qualquer interação entre um agente e um determinado ambiente, as condições ou qualidades inerentes a cada ambiente definem as ações que o agente vai executar neste ambiente<sup>4</sup>” (GREENO, 1994). Desse modo, o ambiente modifica o indivíduo, que por sua vez modifica o ambiente, estabelecendo relações cognitivas dinâmicas, baseadas na ação e na incorporação do que é oferecido em um determinado ambiente. Esta ideia de Gibson modificou o conceito que se tinha do conhecimento, tratado anteriormente como estático e independente de suas possíveis interações contextuais. Nessa abordagem do conhecimento em ação e reação com um determinado ambiente, o corpo do indivíduo passou a ter um papel de extrema importância nessa inter-relação. A ideia do corpo como meio ativo para a construção do conhecimento é conhecida hoje por *embodied mind*, sendo que esta concepção tem sido amplamente discutida na atualidade. O conceito da *embodied mind* começou a ser tratado na metade do século XX em áreas do conhecimento como a filosofia, a fenomenologia, a educação e a sociologia. Citando os estudos da neurociência, o conceito de *embodiment* ou corporificação foi recentemente tratado em estudos de Francisco Varela (1946-2001), George Lakoff (1941- ), Robert Turner (1946- ) e Steven Johnson (1968- ), entre outros, sendo definido como a integração entre corpo físico ou biológico com o corpo fenomenológico ou experiencial, sugerindo uma junção entre corpo e mente, numa rede que integra o pensar, o ser e o interagir com o mundo ao seu redor (VARELA *et al.*, 2001, p. xviii). Um outro ponto incutido no conceito de *embodied mind* é a ideia de que o conhecimento adquirido de forma particular, ou seja, cada indivíduo pode ter uma relação corpo/mente diferenciada a partir de um mesmo conceito. Cada indivíduo pode incorporar, traduzir e expressar conceitos de forma única, na qual a “compreensão corporificada é sempre aquela formada a partir de um determinado ponto de vista, e portanto sempre parcial, ainda que esta compreensão permaneça profundamente nossa<sup>5</sup>” (BOWMAN In: BRESLER, 2004, p.30). Sugerimos portanto que o meio que envolve o performer e o ouvinte pode funcionar como um todo de cognição e interatividade, com *affordances* que agem diretamente e unicamente sobre cada indivíduo, seja ele performer ou ouvinte.

O grande problema da mente e do corpo é a sugestão de uma divisão: eu não conheço nada tão desastrosamente afetado pelo hábito de divisão como este tema em particular. [...] Os males que sofreremos na educação, na religião, no materialismo dos negócios e na indiferença dos “intelectuais” perante a vida real, em toda a separação existente entre conhecimento e a prática – todas essas divisões testemunham a necessidade de ver mente-corpo como um todo integral.<sup>6</sup> (DEWEY, 2008, p.248, tradução nossa)

No campo da filosofia, a ideia da integração corpo/mente surgiu em oposição às ideias de Platão (427-347 a.C.) que, ao discorrer sobre a educação, defendia a supremacia do intelecto sobre o corpo (BRESLER, 2004, p.14). O primeiro filósofo que concebeu o corpo como parte atuante do conhecimento, chamando a atenção para uma forma “corporificada” de inteligência foi o alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900). Outros estudiosos retomaram

o assunto, como o filósofo, psicólogo e educador americano John Dewey (1859-1952), que debateu a divisão entre corpo e mente e as várias formas de segregação em geral, e os filósofos franceses Paul Sartre (1905-1980) e Merleau Ponty (1908-1961), que promoveram o ressurgimento dos estudos da fenomenologia do corpo no campo da filosofia. Transpondo tais ideias para a concepção de ambientes de performance, pensamos nesse ambiente como facilitador de relações de música vivenciadas e corporificadas. Na integração corpo/mente acrescentamos então as integrações corpo/música e performer/ouvinte para conceber ambientes de criação e de performance.

### 3. Domínio do movimento e espacialidade: transposições para a música

Ampliando os elementos associados ao tema da corporalidade para tratar da cognição em ambientes de performance, trazemos a questão do movimento corporal em si. Com esse fim, vamos considerar o movimento corporal como possível ferramenta de auxílio à cognição e percepção da qual o performer e o ouvinte possam se valer. Aqui podemos pensar em alguns conceitos a respeito do movimento que podem auxiliar o músico performer e ao ouvinte a explorar com maior profundidade experiências que envolvam a integração corpo/música. Um dos grandes estudiosos do movimento corporal e responsável por uma contribuição relevante na forma de se pensar o movimento foi o dançarino austro-húngaro Rudolf Laban (1879- 1958). Embora Laban tenha direcionado seus estudos e sua metodologia para bailarinos, atores e cantores<sup>7</sup>, encontramos muitos elementos que podem ser transpostos para a música e para ambientes de performance. Em pesquisa anterior de doutoramento, pensamos em trazer as ideias ligadas à corporalidade abordando especialmente a cognição musical a partir de seu aspecto rítmico. Nesse trabalho anterior vimos que, além dos conceitos de *embodied mind* e *affordances* descritos anteriormente neste artigo, aspectos ligados ao deslocamento no espaço e à consciência de elementos do movimento podem também ser agregados a uma percepção aumentada de aspectos rítmicos e aplicamos essa ideia em workshops de improvisação (FRIDMAN, 2013). No artigo que aqui apresentamos, vamos expôr as ideias de Laban para se pensar em ambientes de performance, seja partindo de elementos que remetem ao ritmo, ou de elementos que exploram a espacialidade tanto do performer quanto do ouvinte em um ambiente de criação musical. Quando pensamos no movimento relacionado ao aspecto rítmico, por exemplo, parece-nos comum pensar em movimentos relacionados à coordenação motora, como batidas de pés e de mãos, associados a movimentos percussivos em geral. Menos comum, a nosso ver, seria pensar na ideia de deslocamento no espaço, na exploração de planos e direções, na consciência do uso de diferentes articulações do corpo e na exploração de qualidades de movimento como o *deslizar*, *torcer*, *pular e girar*, por exemplo. Nas propostas de Laban, vários aspectos como os descritos acima são tratados com o objetivo do profundo *domínio do movimento*, pensando em trazer a máxima consciência do movimento para o artista. Essa consciência vem através de um longo processo de estudo, que consiste na observação de movimentos cotidianos, na exploração do movimento espontâneo e numa série de propostas que fortalecem a transposição do movimento para o palco. Nessa última ação, segundo Laban, o artista com profundo domínio de seu movimento pode proporcionar um maior envolvimento do espectador durante uma performance. Sendo assim, “o poder de fazer com que as pessoas acreditem em coisas quase que inefáveis reside inteiramente na capacidade bem cultivada do artista para o movimento” (LABAN apud ULLMANN, 1978, p.233).

Em relação às propostas de Laban diretamente ligadas à integração corpo/ritmo, citamos abaixo um exercício que associa pulsações formadas pela combinação de valores rítmicos mais longos e mais curtos – denominados pelo autor como *tempo-ritmo* – com a movimentação no espaço. Laban utiliza esses pequenos padrões rítmicos inspirado em padrões das danças gregas, que, segundo estudos do autor, eram formadas por determinadas combinações de pulsos mais longos e mais curtos<sup>8</sup>. Cada uma dessas danças representava um tipo de emoção ou característica humana – como graciosidade, solenidade ou excitação – e era utilizada para diferentes ocasiões.

#### Exemplo de exercício proposto por Laban

Crie desenhos de passos<sup>9</sup> usando os seguintes ritmos várias vezes seguidas:



Figura 1: Exercício de tempo-ritmo associado ao movimento, proposto por Laban.

- Compare os desenhos dos passos que você criou uns com os outros e acentue as ações corporais características de cada um.
- Produza variações de cada desenho de passo introduzindo gestos de pernas sem alterar o ritmo original.
- Invente sequências de gestos de braços em cada ritmo, com o uso claro das diversas articulações (ombro, cotovelo, punho e dedos), tanto simultânea quanto sucessivamente.
- Observe mudanças de direções e planos em relação a cada ritmo e produza variações fazendo trocas de cada um pelo seu oposto, ou seja, o ir à frente é substituído pelo ir para trás; para cima é trocado para baixo, etc.

(LABAN apud ULLMANN, 1978, p. 74)

O exercício proposto por Laban trabalha ao mesmo tempo a precisão rítmica, a utilização do espaço, a consciência corporal, a interação/observação em grupo e o processo criativo pelas vias do movimento. Consideramos tais aspectos fundamentais para se tratar a corporalidade em conjunto com a música. Nesse aspecto, observamos que educadores que abordaram o movimento na música – como Dalcroze e Orff – exploraram aspectos como o deslocamento no espaço, a interpretação corporal a partir de impulsos musicais e a criação/improvisação baseada na conexão entre movimento e música, mas foi Rudolf Laban quem definiu conceitos que até hoje são utilizados para a consciência de qualidades mais específicas relacionadas ao movimento<sup>10</sup>.

Pensando então em aspectos que reportam à corporalidade como ferramenta auxiliar para a percepção e cognição musical, defendemos a necessidade de se tratar o performer/músico como um artista de *corpo inteiro*, imerso em sua ação e atento para seu entorno. Acrescentamos também a ideia do ouvinte igualmente imerso nesse processo pelas mesmas vias, como vamos exemplificar a seguir em contextos formativos e de performance.

#### 4. Estágio na *Guildhall School of Music and Drama*, Londres

A *Guildhall School of Music and Drama* é um instituto de artes situado em Londres, especializado na formação artística nas áreas de Música e Teatro. Nos programas de Mestrado que a instituição oferece, existe o curso de *Leadership*, que tem seu foco principal no desenvolvimento de processos criativos para trabalhos realizados em grupo. O curso envolve atividades multiculturais, como encontros de compositores com músicos africanos e workshops em comunidades e institutos de artes diversos ao redor do mundo.

O programa de *Leadership* inicialmente fornece uma formação de base para desenvolver técnicas de trabalho em processos colaborativos, performance estendida e técnicas de comunicação e liderança em grupo. Isso inclui o estudo da improvisação, da voz, do corpo e da percussão, a exploração de enfoques não europeus e folclóricos para práticas artísticas; introdução a projetos multidisciplinares, composição em grupo; projetos para desenvolver repertórios de criação, performances e organização de workshops em contextos diversos. A partir desta experiência, os alunos planejam, dirigem e apresentam seu próprio material em uma variedade de grupos e projetos comunitários. Os alunos terão a chance de trabalhar em projetos interdisciplinares e multiculturais em parceria com artistas e performers provindos de formações e áreas diversas, culminando em performances de trabalhos inéditos<sup>11</sup>. (GUILDHALL SCHOOL OF MUSIC AND DRAMA, 2012)

O mestrado em *Leadership* nasceu de um módulo que ainda hoje é chamado de CPD (*Continuing Professional Development*) e que hoje serve como curso introdutório e de preparação ao curso de mestrado. O curso CPD tem por objetivo proporcionar ferramentas para o desenvolvimento dos seguintes aspectos:

- Liderança de Workshops
- Composição em grupo
- Trabalhos de criação colaborativa
- Improvisação
- Habilidades vocais e percussivas

O curso é atualmente dividido em quatro partes, que são ministradas em quatro finais de semana dispostos ao longo de um semestre. Os módulos do curso CPD são divididos da seguinte maneira:

##### Módulo 1- Introdução ao curso

- Aquecimentos
- Improvisação
- Percussão
- Técnica vocal
- Composição em grupo

##### Módulo 2- Processos Criativos

- Pontos de partida para processos criativos
- Organização de materiais musicais
- Técnicas para desenvolvimento de materiais musicais
- Trabalhando com modos
- Processos criativos em grupo

- Abordagens sobre trabalhos com estrutura e forma
- Explorando a música não-cíclica
- Elaborando um plano de trabalho para processos criativos

#### Módulo 3- Improvisação

- Como partir de exercícios de aquecimento para processos colaborativos de criação
- Técnicas de percussão
- Técnica vocal
- Construindo ostinatos e linhas melódicas
- Trabalhando com sequências harmônicas
- Improvisação

#### Módulo 4- Liderança de workshops

- Organização e regência
- Organização do grupo
- Sugestão de pontos de partida
- Preparação e planejamento
- Arranjo para bandas e grupos vocais de habilidades diversas

A experiência do curso CPD foi vivenciada pelo autor deste artigo pela primeira vez em 2001<sup>12</sup> e uma segunda vez em janeiro de 2012, em intercâmbio de vinte dias como parte de sua pesquisa de doutorado. Nessa última experiência, além do módulo do curso CPD, foram realizadas outras atividades que descrevemos e comentamos em seguida.

### 4.1 Experiência no curso CPD

O módulo realizado no curso CPD teve como seu foco principal a discussão sobre pontos de partida para processos criativos e o desenvolvimento das habilidades de liderança para trabalhos em grupo. Neste módulo, os participantes foram solicitados diversas vezes para liderar e organizar um processo criativo a partir de uma ideia dada. Como exemplo, podemos citar a seguinte proposta:

O grupo foi dividido em três partes, numa disposição em círculo. Para cada parte foi ensinada um pequeno ostinato vocal, para realizarmos simultaneamente nas três vezes propostas. A tarefa que nos foi proposta a seguir foi que voluntários (um por vez) se posicionassem no meio do círculo e sugerissem uma mudança em uma destas vozes, conduzindo esta mudança até que obtivéssemos um novo resultado sonoro em conjunto. Esta mudança podia ser melódica, rítmica ou uma combinação de ambas. Cada voluntário então se posicionava no meio do círculo e realizava sua mudança, sendo que, ao final desta atividade, o grupo chegou a um resultado sonoro completamente distinto do inicial. Nesta atividade um dos propósitos da mesma era trabalhar o aspecto de liderança dos participantes, sendo que cada voluntário deveria encontrar sua própria maneira de conduzir o grupo, além de criar uma mudança sonora sem muito tempo para elaborá-la. Ressaltamos então os paralelos da busca pela sonoridade com a busca de uma maneira de comunicá-la claramente em um processo de criação em grupo, incluindo a busca de um gestual próprio de regência e liderança. Muitos dos participantes tiveram dificuldade em realizar essa proposta, não se sentindo seguros para executá-la, mas o suporte oferecido pelo grupo e a ambientação de cooperação

imposta pelos professores envolvidos foi favorável para que todos os participantes tomassem a iniciativa de ir no meio do círculo executar a proposta. Uma dificuldade bastante comum era a clareza da regência no aspecto rítmico, o que nos levou, durante nossa pesquisa de doutoramento, a uma proposta que trabalhasse a aquisição de habilidades nesse sentido.

Outro ponto abordado no curso foi o desenvolvimento de processos criativos a partir de um processo colaborativo, no qual alguns participantes voluntários propunham materiais musicais e organizavam a construção e elaboração de uma composição em grupo. Nas peças que foram construídas era bastante comum a utilização de ostinatos melódicos e rítmicos, cadências harmônicas modais, harmonizações feitas a partir de abertura de vozes sugeridas pelos participantes e sessões de improvisação como parte do material final. Aqui mais uma vez ressaltamos a disposição do grupo para realizar processos colaborativos em geral, sem nenhuma inclinação de gosto ou valor para um determinado material musical. As propostas possuíam características muito diferentes umas das outras, sendo que algumas eram sugeridas através de notação musical (um trecho fixo para que se trabalhasse a partir dele), ideias para arranjos vocais, pequenos trechos instrumentais ou mesmo uma única linha melódica que seria trabalhada pelo grupo. Em todas as propostas, a participação do grupo alterou bastante as ideias iniciais, sendo que o grupo como um todo se apropriou de cada peça, na qual já não importava mais sua autoria, mas sim o processo que levava à construção e à pesquisa de novas sonoridades para o grupo.

Nas propostas que citamos acima, podemos dizer que não há uma preocupação específica com o ouvinte, mas observamos que as habilidades desenvolvidas pelos alunos, incluindo as de liderança e colaboração em grupo, podem ser úteis também se utilizadas como forma de comunicação com o ouvinte ou mesmo como ponto de partida para criar formas de interação com o ouvinte em uma performance.

#### **4.2 Participação no curso *Creative Ensemble***

O curso *Creative Ensemble* faz parte do mestrado em *Leadership*, e consiste em um grande espaço para o desenvolvimento de processos criativos. Em cada sessão dessa disciplina um aluno apresentava seu projeto de composição, sendo que os demais participantes estavam disponíveis para realizar experiências a partir dessa proposta e ajudar o aluno na realização e conclusão de seu projeto. As sessões eram monitoradas por professores do curso e muitas vezes professores de outros departamentos eram convidados para colaborar nesse processo.

No período em que passamos na escola, presenciamos a colaboração de Oren Marshall, instrumentista de tuba na orquestra BBC de Londres, de reconhecida competência nas áreas de jazz e música africana, e de Dinah Perry, professora do departamento de artes cênicas da *Guildhall School of Music and Drama*. As duas participações contribuíram muito para o desenvolvimento do trabalho criativo dos alunos, sob óticas completamente distintas. Em especial, aqui observamos que a participação da professora Perry contribuiu com elementos bastante relevantes e inusitados, trazendo à tona a importância de intervenções de artistas de áreas distintas em processos criativos. A professora Perry abordou a composição sob aspectos que os alunos não haviam pensado anteriormente, desde os objetivos de cada aluno com suas composições – como ela observava a composição e como o aluno queria que esta fosse entendida, por exemplo – até sugestões sob a disposição espacial da peça para o momento da performance. Sua contribuição fez com que alguns trabalhos tomassem um rumo completamente diferente do inicial, sendo que pudemos presenciar a

apresentação final de algumas dessas composições. Para termos uma ideia da intervenção da professora Dinah Perry, citamos uma das sessões de criação que pudemos presenciar:

Nessa sessão cada grupo tinha que elaborar uma composição a partir de um pequeno texto de livre escolha. Este texto poderia ser extraído de algum material existente ou criado pelo grupo. Em um dos grupos com o qual a professora Perry trabalhou, foi trazido o seguinte trecho, elaborado pelos participantes:

“Daqui de cima, todos parecem brinquedos de corda”<sup>13</sup>

O grupo, formado por três cantoras, uma flautista, um oboísta e um pianista, apresentou uma versão vocal a três vozes feita a partir do trecho. Em seguida, a flautista, o oboísta e o pianista faziam uma improvisação instrumental que dava continuidade ao canto. Amostramos o trecho em versão vocal apresentada pelo grupo:

The image shows a musical score for three voices: two Sopranos and one Contralto. The music is in 4/4 time and the key signature has two flats (B-flat major). The lyrics are: "from a bove e v'ry bo dy look like wind - up toys". The Soprano parts have a melodic line with some rests, while the Contralto part has a more rhythmic accompaniment. The lyrics are written below the notes.

Figura 2: Arranjo vocal elaborado pelos alunos da *Guildhall School*.

A professora Perry então pediu para que o grupo discorresse sobre o que gostaria que a peça representasse, que imagem cada um via a partir da frase que havia escolhido. A imagem geral desse grupo era de pessoas observando o movimento de uma grande cidade, do distanciamento, de uma certa melancolia que o tema trazia.

Dinah Perry sugeriu a seguir para que os demais alunos que assistiam ao processo de criação desse grupo incorporassem uma personagem, pensando em pessoas que andam pela cidade. Depois, a professora Perry pediu que, enquanto o grupo realizasse a peça, as outras pessoas interferissem e interagissem sonoramente utilizando as personagens como inspiração, movimentando-se entre os instrumentistas. Depois dessa aula, os integrantes desse grupo repensaram a peça e trabalharam separadamente até o momento de apresentação final desse processo, um evento que reuniu composições de todos os alunos do mestrado em *Leadership*.

No dia da apresentação a plateia foi convidada a andar no palco e a assistir a apresentação em movimento, interagindo sonoramente se assim o desejasse. As cantoras realizaram a primeira parte da peça em cima de cadeiras e, na improvisação instrumental que se seguia, os dois instrumentistas de sopro andavam também ao redor do palco junto com os ouvintes/participantes da plateia, convidando todos para se sentarem livremente no palco até que a improvisação terminasse. Ao final, o som e o movimento foram cessando aos poucos, até que todos – músicos e plateia – sentissem o final da peça como um todo. Observamos que a plateia envolveu-se totalmente com a performance desse grupo, sendo que houve uma sensação geral de que todos estavam participando da peça colaborativamente, interferindo em sua sonoridade final.

Tanto neste processo que acabamos de descrever, quanto nos outros vivenciados na *Guildhall School*, chamaram nossa atenção as transformações ocorridas nos processos criativos em geral. Em um primeiro momento, observamos as mudanças que envolvem a intera-

ção em grupo a partir de uma ideia individual, depois as mudanças sugeridas por um artista de outra área que não a música e, por último, a intervenção do ouvinte, que, neste último processo, também influenciava o resultado sonoro final<sup>14</sup>. Nestas mudanças observamos também como o aspecto da espacialidade pode alterar o resultado sonoro, ou mesmo gerar novos estímulos – tanto do instrumentista como do ouvinte – para uma peça já concebida. Esse mesmo aspecto da espacialidade trouxe, nesse último exemplo que citamos, uma interação diferenciada com o ouvinte durante uma performance.

## 5. Proposta interação instrumento/ouvinte

Aqui descrevemos os materiais utilizados para uma performance ao piano de caráter interativo a partir da temática da *Improvisação sob parâmetros rítmicos complexos* realizada na sessão de apresentações artísticas do XXIII congresso da ANPPOM, realizado em 2013 em Natal. Nessa proposta, um performer pianista utilizou parâmetros rítmicos criados a partir de releituras de músicas não ocidentais – como a música africana e a indiana – para a improvisação e solicitou aos ouvintes que mantivessem (utilizando voz e/ou palmas) o parâmetro apresentado como base para sua improvisação. Nessa proposta os ouvintes puderam ainda interagir no processo de improvisação a convite do instrumentista. Nessa proposta foram utilizados materiais das músicas não ocidentais – tais como os processos mnemônicos por associação silábica da música hindustani e canções do sul da África – para criar ambientações híbridas de improvisação. Nessa ambientação o objetivo principal foi estabelecer um diálogo com o ouvinte, para que este pudesse participar ativamente de um processo criativo. O convite ao diálogo e à participação dos ouvintes teve por objetivo despertar a escuta para a arte da improvisação sob parâmetros que consideramos pouco utilizados para o estudo desta arte no ocidente, tais como as assimetrias rítmicas e as configurações escalares fora do padrão tonal. Tal diálogo também ofereceu novos estímulos ao instrumentista, criando uma forma de interação que mudou em tempo real a maneira de ouvir, de perceber e de tocar. Durante essa performance, propusemos algumas improvisações baseadas em parâmetros rítmicos complexos ao piano, na qual o ouvinte também podia interagir sonoramente a partir de um material que lhe era ensinado, utilizando voz, palmas e pés. A improvisação que vamos descrever aqui parte de uma melodia africana da Tanzânia, chamada *Kalêle*, ilustrada abaixo:



Figura 3: Canção *Kalêle*.

Depois de mostrar a versão original para a plateia, apresentamos a versão “assimétrica” da mesma canção, construída a partir de uma estrutura de dois compassos ternários e um quaternário (3/4+3/4+4/4), usando pés e palmas em lugares determinados (fig.3). Propusemos então que a plateia realizasse a estrutura abaixo enquanto um pianista improvisava. Podemos notar que a estrutura apresentada possui alguns espaços para que os participantes pudessem interagir com o pianista se assim o desejassem, ou apenas mantivessem a estrutura proposta.

The image shows a musical score for a piece titled 'Kalêlé'. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line in treble clef with lyrics 'ka le le ka le le ka le fia bo ka le le ka le le ka le le ka' and a piano accompaniment in bass clef with rhythmic markings 'pés' and 'palmas'. The second system has a vocal line with lyrics 'le ma ma ka le le' and a piano accompaniment. A box above the second system indicates 'compassos para improvisação vocal (seguem pés e palmas)'. The score uses various time signatures: 4/4, 3/4, 2/4, and 4/4.

Figura 4: Variação da canção Kalêlé, utilizada como base para improvisação.

Nessa proposta de performance retomamos o conceito de *embodied mind* e *affordances* dirigidos especialmente para a cognição corporificada de parâmetros rítmicos complexos, que também nortearam a pesquisa de doutoramento mencionada neste artigo. A proposta de doutoramento defendida em 2013 propõe o estudo e a recontextualização de materiais expressivos e procedimentais das músicas não ocidentais aplicados em propostas de improvisação. A ideia de explorar a interação instrumentista/ouvinte em propostas de improvisação representa uma continuidade do trabalho de doutoramento e está sendo desenvolvida em pesquisa de pós-doutoramento no Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora, NICS-UNICAMP, sob a supervisão do Prof. Dr. Jônatas Manzolli.

## Considerações finais

Com este artigo esperamos ter mostrado caminhos e conceitos relevantes para a criação de ambientes de performance e criação – incluindo ambientes formativos – nos quais a participação e a conversa com o ouvinte seja considerada e trabalhada de diferentes formas. Atentamos também para a necessidade de se formar o performer e o ouvinte para adentrar nesse tipo de ambientação de “corpo inteiro”, sendo que o processo de cognição que mencionamos em nosso artigo é mais do que cultural ou informativo. Ao pensarmos no ouvinte interagindo durante uma performance e na conexão do performer com o ouvinte, não nos referimos apenas à cognição estrutural ou formal de um determinado gênero. Aqui pensamos no ouvinte envolvido emocionalmente em um ambiente de criação e no performer atento ao gesto sonoro e motor do ouvinte. Quando trazemos aspectos que se referem à mente incorporada ou mesmo ao estudo do movimento vindo de Laban, pensamos na ampliação cognitivo-sensorial destes ambientes. O que mostramos aqui toma essa direção, mas podemos dizer que há muito mais possibilidades no sentido que estamos propondo. Podemos, por exemplo, pensar em extensões da performance a partir de parâmetros rítmicos citada aqui nas quais o ouvinte possa se locomover, explorar sua movimentação (planos alto, médio, baixo, por exemplo) para aumentar sua perceptividade nesse ambiente. Da mesma forma o performer pode explorar interfaces de movimento pelo suporte tecnológico, que será o próximo passo da pesquisa de pós-doutoramento que está sendo realizada no NICS-UNICAMP, também mencionada neste artigo. Nossas considerações finais então representam muito mais um início do que uma finalização. O início de uma ideia que não invalida a performance musical tradicional, mas que sugere formatos que podem favorecer a cognição em seu aspecto mais amplo e convidativo tanto para o performer quanto para o ouvinte.

## Notas

- <sup>1</sup> “In the past, much indigenous learning took place through bodily transmission and cultural immersion. [...] Drumming was taught by a master drummer physically demonstrating or even “working” the apprentice’s hands so as to inculcate the right tension-release, energy input and timing. This embodied sense is eventually internalized and becomes a form of mindful body.”
- <sup>2</sup> “To what extent are the perception and production of language and music autonomous activities of the individual, and to what extent are they emerging properties of group interactions? [...]. Musical discourse driven by collective performance can be found in Balinese Gamelan music, the percussive music of Ghana West Africa, or Brazilian drum music as well in some contemporary interactive music systems [...]. These examples challenge that part of Western Musical tradition which relies on a composer and a conductor to define and guide, respectively, the production of a musical piece and its meaning”.
- <sup>3</sup> “The affordances of the environment are what it offers the animal, what it provides or furnishes, either for good or ill”
- <sup>4</sup> “Gibson proposed that in any interaction between an agent and the environment, inherent conditions or qualities of the environment allow the agent to perform certain actions with the environment”
- <sup>5</sup> “Embodied understanding is always the view from somewhere, and therefore always partial; yet it remains profoundly ours”
- <sup>6</sup> “The very problem of mind and body suggests division: I do not know of anything so disastrously affected by the habit of division as this particularly theme. [...] The evils, which we suffer in education, in religion, in the materialism of business and the aloofness of “intellectuals” from life, in the whole separation of knowledge and practice – all testify to the necessity of seeing mind-body as an integral whole.”
- <sup>7</sup> Para Laban, estes artistas eram os que mais se valiam do movimento quando estavam no palco.
- <sup>8</sup> No livro *Domínio do Movimento*, Laban menciona os ritmos fundamentais das danças gregas formados pela variação de agrupamentos de duas a seis unidades rítmicas longas e curtas, como troqueu, anapesto, dátilo e jâmbico. (LABAN apud ULLMANN, 1978, p.198-199).
- <sup>9</sup> Neste trecho Laban refere-se a passos que marcam direções como frente, trás, diagonal, lateral, ou desenhos como círculos, triângulos e quadrados, sendo que o autor vai propondo outros movimentos complementares para acentuar o ritmo proposto ao longo do exercício.
- <sup>10</sup> Sobre a difusão da metodologia de Laban no Brasil, esta foi trazida pela primeira vez pela bailarina e educadora Maria Duschenes, formando bailarinos como Denilto Gomes (1954-1994), Juliana Carneiro da Cunha, Lala Deheinzelin, Patrícia Noronha e J.C. Violla, que trouxeram importantes contribuições na dança. Destacamos também os estudos recentes sobre Laban elaborados pelas pesquisadoras Lenira Rengel e Isabel A. Marques, além de reflexos das concepções de Laban em outras áreas de artes.
- <sup>11</sup> “The Leadership Programme primarily provides a foundation for fundamental skills in creative collaboration, flexible performance and also communication/leadership skills. This includes a focus on improvisation; voice; body and percussion skills; exploration of non-European and folk-based approaches to arts practice; introduction to cross-arts collaboration; group composition; creative and repertoire-linked projects; performance and workshop-leading for different contexts. Building on this experience, students will devise, direct and perform their own material in a variety of ensemble and community settings. Students are then given the opportunity to work on Inter-Disciplinary and Inter-Cultural Collaborations with artists and practitioners from a range of disciplines and backgrounds, culminating in performances of newly created work.”
- <sup>12</sup> O curso CPD, oferecido na Guildhall School of Music and Drama com duração de oito meses na época, foi realizado sob a vigência da Bolsa Virtuose em Composição, concedida pelo Ministério da Cultura no ano de 2001.
- <sup>13</sup> “From above, everybody look like wind-up toys”
- <sup>14</sup> Podemos também associar esta ideia da intervenção do ouvinte na performance aos nossos estudos sobre o tarab árabe e os formatos de conferência/recital que citamos no segundo capítulo.

## Referências bibliográficas

AROM, Sima. *African polyphony and polyrhythm: musical structure and methodology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

BOWMAN, Wayne. Cognition and the Body: Perspectives from Music Education. In: BRESLER, Liora. (Org.), *Knowing Bodies, Moving Minds: towards embodied teaching and learning*. London: Kluwer Academic publishers, 2004. p. 29-40.

BRESLER, Liora. (Org.), *Knowing Bodies, Moving Minds: towards embodied teaching and learning*. London: Kluwer Academic publishers, 2004.

DEWEY, John. *Nature, Life and Body-Mind*. London: McCutchen Press, 2008

FORNARI, José E. Percepção, Cognição e Afeto Musical In: KELLER, Damian e BUDASZ, Rogério (Org.) *Criação Musical e Tecnologias: teoria e prática interdisciplinar*, Série Pesquisa em Música no Brasil, v.2. Goiânia: ANPPOM, p. 6-38, 2010.

FRIDMAN, Ana L. *Diálogos com a música de culturas não ocidentais: um percurso para a elaboração de propostas de improvisação*. Tese de doutorado. Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013, 186f.

GIBSON, James J. *The Ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

GREENO, James G. Gibson's Affordances. In: *Psychological Review*, v.2. Washington: American Psychological Association, p. 336-342, 1994.

GUILDHALL SCHOOL OF MUSIC & DRAMA. *Guildhall Artist Programme in Leadership*. Disponível em: <[http://www.gsmd.ac.uk/music/principal\\_study/leadership.html](http://www.gsmd.ac.uk/music/principal_study/leadership.html)>. Acesso em: abril 2011.

JAIRAZBHOY, Nazir Ali. *The Rāgs of North Indian Music: their structure and evolution*. Bombay: Popular Prakashan, 2011.

LOCKE, David. *Drum Gahu: an introduction to African Rhythm*. Nevada, USA: White Cliffs Media, 1998.

MANS, Minette. A Perspective from Ethnomusicology. In: BRESLER, Liora. (Org.), *Knowing Bodies, Moving Minds: towards embodied teaching and learning*. London: Kluwer Academic publishers, 2004. p. 77-96.

NETTL, Bruno e RUSSEL, Melinda (org.). *In the course of performance: studies in the world of musical improvisation*. London: The university of Chicago, 1998.

RACY, Ali J. Improvisation, Ecstasy, and Performance Dynamics in Arabic Music. In: NETTL, Bruno e RUSSEL, Melinda (Org.). *In the course of performance: studies in the world of musical improvisation*. London: The University of Chicago, 1998. p. 95-113.

SEIFERT et al. Semantics of Internal and External Worlds. In: ARBIB, Michael A. (Org.), *Language, Music, and the Brain: a mysterious relationship*. London: The MIT Press, 2013. p. 203-232.

ULMANN, Lisa (Org.). *Rudolf Laban: Domínio do Movimento*. São Paulo: Editora Summus, 1978.

VARELA, Francisco J.; THOMPSON, Evan; ROSH, Eleanor. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. USA: Massachusetts Institute of Technology, 2001.

---

**Ana Luisa Fridman** – Compositora e pianista graduada em Música e Dança pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com mestrado em Composição e Performance no California Institute of the Arts, doutorado em Música pela Universidade de São Paulo (ECA/USP) e cursos de extensão em Improvisação e Performance na Guildhall School of Music and Drama. Atualmente inicia pesquisa de pós-doutoramento no Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora, NICS-UNICAMP sob a supervisão do prof. Dr. Jônatas Manzolli, com bolsa FAPESP.

---