



TEXTO DIGITAL

Revista de Literatura, Linguística, Educação e Artes

Ideias preliminares sobre as noções de controle e intencionalidade em ambientes complexos de performance

Preliminary ideas about the notion of control and intentionality in complex performance environments

Rogério Luiz Moraes Costa^a

^a Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil - rogercos@usp.br

Palavras-chave:

Improvisação.
Interação.
Intencionalidade.
Controle. Tecnologia.

Resumo: Neste artigo abordo a questão do controle e da intencionalidade em performances puramente musicais ou que envolvam outras linguagens artísticas e novas tecnologias. Parto de considerações preliminares sobre o assunto relacionando-o aos contextos em que a performance se baseia na interpretação de obras escritas e aos contextos em que a mesma ocorre através da improvisação onde o conceito de obra não é tão relevante. Em seguida relaciono os mesmos temas aos ambientes de improvisação idiomática e às práticas de improvisação livre. Com relação a este aspecto, discorro sobre a questão das memórias coletivas e individuais que condicionam os ambientes de performance, relacionando-a aos conceitos de conhecimento de base e referente. Posteriormente, defino a noção de ambiente complexo de performance como sendo aquele em que vários componentes heterogêneos (inclusive componentes digitais) interagem. Finalizo o texto discutindo de forma preliminar, esses temas através de exemplos de ambientes complexos de performance.

Keywords:

Improvisation.
Interaction.
Intentionality. Control.
Technology.

Abstract: In this article I address the issue of control and intentionality in purely musical performances or in musical performances involving other artistic languages and new technologies. I begin with preliminary considerations on the subject relating it to the contexts in which performance is based on the interpretation of written works (musical scores) and the contexts in which it occurs through improvisation where the concept of work of art is not so relevant. Then I relate the same themes to the environments of idiomatic improvisation and free improvisation practices. With regard to this aspect, I discuss the issue of collective and individual memories that condition performance environments, relating it to the concepts of basic knowledge and referent. Subsequently, I define the notion of a complex environment of performance as one in which several heterogeneous components (including digital components) interact. I conclude the text by discussing these topics through examples of complex performance environments.



INTRODUÇÃO

Quando tratamos da ideia de controle¹ no âmbito da música, nos referimos a dois conceitos-limite. Não há, de fato, controle absoluto em música. Nem, tampouco, a situação contrária do não-controle. Tudo se passa nas situações intermediárias, nos entremeios. O assunto ganhou bastante relevância no debate abrangente sobre estética explicitado com o lançamento, na década de 1970, do livro *Obra aberta* de Umberto Eco (ECO, 1976). As ideias de John Cage a respeito dos processos de indeterminação na música experimental norte-americana em oposição às ideias de ultra determinação do serialismo europeu, também se relacionam com este tema. Vê-se que a discussão é bastante ampla e se relaciona com vários outros temas tais como as ideias de autoria, intencionalidade, previsibilidade e contingência, e que assume formas bem específicas na medida em que se relaciona com ambientes musicais diversificados situados em contextos históricos e sociais diferentes.

A ideia de prever e controlar os resultados de uma performance, em princípio está ligada ao surgimento do indivíduo criador e da noção de obra no ocidente europeu, e se torna possível e se desenvolve com a tecnologia da notação musical. Nesse tipo de ambiente, a música se apresenta principalmente na forma de obras compostas num tempo diferido – anterior ao das performances – que devem ser reproduzidas pelos *performers* pensados aqui como intérpretes. As ideias de autoria e a divisão de trabalho e de funções entre compositores e intérpretes coloca em evidência a questão do controle: em que medida a reprodução da obra, pensada enquanto algo estabilizado e “solidificado”, deve e pode ser controlada pelo compositor através da partitura e, no caso dos grupos instrumentais de várias dimensões, fiscalizada pelo maestro? Em casos extremos de grandes obras sinfônicas, a partitura é uma espécie de manual de instruções que deve ser seguido minuciosamente pelos músicos sob supervisão do regente. Este seria uma espécie de tradutor-intérprete da partitura que coordenaria e fiscalizaria a boa reprodução das vontades e intenções do compositor. Obviamente, mesmo nesta situação, o controle é relativo. Cada uma das inúmeras interpretações da 5ª Sinfonia de Beethoven tem sua singularidade e não há uma interpretação original ou ideal. Mas não se pode negar que há uma música-objeto bastante consistente (um referente denso, segundo o músico e psicólogo cognitivista Jeff Pressing) que guia todas essas interpretações. A estrutura é “sólida” e há um

¹ Neste texto, a palavra controle se refere às ações e atividades dos músicos no contexto da performance (em tempo real) e inclui as interações entre os músicos (com seus corpos, instrumentos, biografias e ideias de música), com o território (histórico-geográfico-social), sistemas musicais (convenções, “vocabulário e gramática”), com uma eventual composição na forma de uma partitura etc.

caminho traçado² do qual não se pode desviar, além de certos limites. Consequentemente, o grau de previsibilidade é alto.

Saindo do âmbito da música eurocêntrica tradicional³, é possível observar toda uma série de ambientes musicais⁴ não fundamentados na noção de obra em que a discussão sobre a ideia de controle toma outros rumos. Em muitos destes ambientes, a música é melhor pensada enquanto ação coletiva, e a improvisação – ação criativa e interativa em tempo real – passa a ser o principal modo de funcionamento da prática musical que, neste caso, mais se assemelha a um jogo ou a uma conversa entre os participantes. Não que não haja algo criado (individual ou coletivamente) em tempo diferido, anterior às performances⁵. Pelo contrário. Em geral, nos ambientes musicais em que a improvisação é o modo de funcionamento, há todo um conhecimento de base compartilhado pelos músicos e o público (em alguns casos em que não existe a figura do músico profissional, não há sequer esta distinção) que torna possível a realização de performances aparentemente despreparadas. Há também (como no caso do Jazz) referentes específicos (os temas ou *standards*) que são utilizados como pretextos para o desenvolvimento de práticas criativas e interativas em tempo real.

Neste caso, a música é, principalmente, ação. E esta ação – que se dá no “aqui e agora” – é altamente sensível às contingências sociais, arquitetônicas, acústicas, emocionais etc. Com isso o grau de previsibilidade diminui drasticamente. Não há uma obra “sólida” que deve ser reproduzida de maneira mais ou menos fiel. Não há um compositor individual que controla e fiscaliza a reprodução de uma ideia autoral. Neste tipo de prática, a ideia de controle assume uma outra dimensão. Já que o ambiente é instável por natureza – pois há muitas forças em jogo interagindo, como numa espécie de ambiente ecológico – e já que não há um caminho

² Este caminho é condicionado pelas instruções do compositor explicitadas na partitura e também por outros fatores: musicais (na forma de um conhecimento de base), sociais, tecnológicos etc., que caracterizam territórios específicos (por exemplo, o território da música barroca italiana ou da música clássica alemã). Estes fatores exercem um tipo de controle implícito na performance.

³ Refiro-me aqui à música europeia do período comumente denominado como período da “prática comum” e que vai do Barroco ao Romantismo, do século XVII ao início do século XX. Não estamos, por enquanto nos referindo à produção do século XX da música europeia que inclui a chamada música de vanguarda e a música experimental norte-americana.

⁴ É o caso de praticamente todas as músicas tradicionais não ocidentais: a música africana, japonesa, balinesa, hindu, flamenca, dos povos indígenas da América etc., e também do Jazz norte Americano e das músicas populares rurais e urbanas brasileiras e latino americanas.

⁵ O músico e psicólogo cognivista Jeff Pressing, em suas pesquisas sobre a improvisação apresenta dois conceitos importantes. O primeiro, ligado à memória de curto prazo, é o referente (*referent*): “um conjunto de estruturas cognitivas, perceptivas ou emocionais (restrições) que guiam e auxiliam na produção de material musical”. O segundo que ele considerava associado ao primeiro, é a base de conhecimento (*knowledge base*): se relaciona com a memória de longo prazo e inclui “materiais, fragmentos, repertório, habilidades, estratégias perceptivas, rotinas de resolução de problemas, estruturas e esquemas hierárquicos de memória, programas motores generalizados...” (PRESSING, 1998, p. 52 e 53).

traçado anteriormente, como é que os músicos envolvidos numa performance exercem algum tipo de controle, premeditando as suas intervenções individuais, e se relacionando com o ambiente complexo? Em que medida eles conseguem ou mesmo, desejam controlar os desdobramentos do fluxo sonoro criativo e interativo?

CONTROLE NA IMPROVISAÇÃO LIVRE

As respostas a estas questões são bem diferentes quando se fala da improvisação idiomática, firmemente territorializada em termos de seus materiais e procedimentos musicais (como é o caso do jazz, da música tradicional hindu ou da música flamenca), e de certos ambientes de improvisação livre em que supostamente não há restrições quanto aos materiais e procedimentos musicais e onde, tanto o conhecimento de base quanto os referentes são continuamente desterritorializados. Quanto a este aspecto sabe-se que em suas formas mais radicais a improvisação livre não usa referentes explícitos. Mesmo nos casos em que há algum tipo de instrução anterior, sua natureza é radicalmente diferente de um *corpus* musical estabelecido, como um tema ou uma sequência de acordes.

Como poderíamos, então, nessas formas mais radicais de improvisação livre, redefinir e expandir a ideia de um referente? Considerando que o referente é algo compartilhado por todos os performers e serve para guiar o desdobramento temporal da performance presente, na improvisação livre, o passado da performance atual (envolvendo toda a memória coletiva, de curto e longo prazo) poderia ser pensado como o único referente para essa performance específica. A imagem de caminhar de costas para o futuro poderia ser usada para evocar essa ideia: todos os performers compartilham a experiência do passado sonoro daquela performance em particular, que foi construída coletivamente. Então, no fluxo contínuo da performance, o passado se torna uma espécie de reservatório cada vez maior de recursos, formas, figuras, gestos, sons, texturas, procedimentos etc., prontos para serem usados como material para criação, recriação, transformação, variação, desenvolvimento etc. (COSTA e SCHAUB, 2013, p. 5).

Nessa situação o controle é relativo e instável na medida em que os músicos vão decidindo as suas intervenções de forma interativa a partir daquilo que vem sendo construído coletivamente em tempo real. Assim, na improvisação livre a memória de curto prazo auxilia os músicos nas tomadas de decisões. Além do referente construído em tempo real, também o conhecimento de base (*knowledge base*) contribui para equilibrar a instabilidade do sistema interativo diminuindo o grau de imprevisibilidade:

...na improvisação livre, a base de conhecimento não é delimitada por uma (ou mais) linguagem musical específica, mas é constituída por todas as experiências musicais e sonoras dos improvisadores e pelo que está "antes e por trás" dessas linguagens, ou seja, o "som puro", com sua natureza e seus atributos. Além disso, nossa redefinição da base de conhecimento teria que incluir também o know-how: como lidar com o

O TEMPO REAL, O CORPO E O CONTROLE

O que há em comum entre os vários ambientes criativos onde se utiliza a improvisação livre? Em todos eles, o foco está na performance e esta inclui, em maior ou menor grau, uma atuação criativa, coletiva, interativa e em tempo real. Em outras palavras: por mais que haja um conhecimento de base coletivo (baseado em memória de longo prazo, biográfica, difusa e heterogênea) e algum tipo de preparação anterior, em tempo diferido (um referente na forma de um roteiro, uma partitura gráfica, verbal etc.), há sempre um grau específico de abertura para que os *performers* atuem de forma criativa. Além disso, na medida em que o foco está na performance, se evidencia a dimensão da corporeidade e o contato direto e empírico com a prática instrumental e com os sons concretos. Na improvisação livre o performer produz e “mergulha” no som, seja através de um instrumento tradicional, seja através de instrumentos digitais controlados por interfaces ou híbridos, seja através de seu próprio corpo (às vezes através de combinações de todos estes recursos). O *performer* estabelece com o seu instrumento uma relação íntima, corporal e empírica. Ele explora e descobre muitas das potencialidades do instrumento em pleno voo. Trata-se de um devir *performer*-instrumento: o conjunto se torna uma máquina ou um dispositivo criativo, um ambiente liso para o desdobramento do pensamento. Por isso, uma importante característica é a atitude experimental: tratar o instrumento como um campo de provas onde se descobrem possibilidades inauditas.

Obviamente, cada tipo de instrumento, devido à sua natureza, apresenta desafios diferentes: os de sopro e a voz estão mais próximos do corpo, neles a respiração se evidencia no som produzido. Obviamente há também uma ação dos dedos que percorrem as chaves ou pistões. Mas a produção do som propriamente dita permanece ligada à respiração. Nos instrumentos de corda (percutidas, pinçadas e friccionadas) a produção do som depende de gestos musculares das mãos e braços. Há toda uma coreografia ligada a estes tipos de ação: percutir, pinçar, friccionar e às vezes à uma soma destas ações. É possível pensar nos diferentes graus de mediação que se colocam entre o *performer* e a produção do som nos instrumentos tradicionais tendo, talvez, como limite máximo o órgão. Outra característica importante é que a criação se dá, quase sempre, de forma coletiva e durante a performance. A ênfase na ideia de presença e o enfrentamento do “aqui e agora” supõe um alto grau de imprevisibilidade. Há, em geral, um **controle apenas relativo** dos processos na medida em que os *performers* não têm como controlar o nível microscópico da fatura sonora (possível quando se trata, por

exemplo, de uma peça composta, instrumental ou eletroacústica). Há uma tremenda ampliação dos materiais sonoros que podem ser utilizados já que, em princípio, qualquer som pode ser utilizado em uma performance.

CONTROLE EM AMBIENTES COMPLEXOS

Neste artigo me proponho a descrever e discutir brevemente algumas situações performáticas em que o grau de controle e imprevisibilidade é expressivo. Tratarei de ambientes complexos nos quais se incorporam instrumentos acústicos e eletrônicos (digitais ou não) e onde, por vezes, várias linguagens artísticas interagem. A respeito da utilização de tecnologias digitais em ambiente de improvisação livre, cito, do meu livro *Música Errante, os territórios da improvisação livre*:

É certo que a utilização destes recursos computacionais, além de ampliar enormemente o potencial de fabricação desta máquina de sons que é a performance, agrega à mesma, um alto grau de imprevisibilidade. As variáveis parecem infinitas e o grau de controle dos resultados sonoros por parte do músico responsável pelas operações de processamento, depende do ambiente concreto em que a performance se desenrola. Uma dimensão experimental concretizada no método de tentativa e erro integra o arsenal de procedimentos. A eventual frustração de expectativas também faz parte de um ambiente que aí se configura, conforme palavras do professor e performer Silvio Ferraz, enquanto uma *performance desprotegida* (COSTA, 2016, p.130, 131).

Para problematizar esta relação entre o *performer* e as tecnologias digitais, cito do mesmo livro, o trabalho do improvisador e saxofonista holandês Henrik Frisk:

Frisk diferencia duas situações: uma em que se almeja a **interação – controle** e na qual o computador é pensado enquanto um instrumento (que deve responder em tempo real a todas as instruções transmitidas via interface pelo músico), e outra em que o que se almeja é a **interação – diferença** e na qual o computador é pensado enquanto um player, uma vez que ele traz contribuições ao ambiente (de formas inesperadas, não- controladas como um outro músico) (idem, p. 169).

EXEMPLOS PRÁTICOS

A seguir, descrevo e discuto informalmente alguns exemplos de ambiente complexo nos quais participei como performer ou enquanto público.

1 DUPLOS

Me preparo para o evento *Duplos* programado para acontecer no SESC Pompéia, dia 1º de outubro de 2016, às 20h. Neste dia me encontrarei com o bailarino Eduardo Fukushima. Não

haverá ensaio ou combinação prévia. A ideia é improvisar e interagir. O espaço poderá ser preparado como a dupla decidir na hora da performance (iluminação, som, sofás, cadeiras etc.). Para esta ocasião preparei uma espécie de dispositivo, um ambiente complexo e híbrido de performance: um sax alto com um microfone ligado a um pedal de voz que pode processar o som de várias maneiras + um violino com um microfone de contato, apoiado em uma mesa e que pode ser acionado com as mãos ou com o arco + uma flauta de bambu com microfone (sem efeitos) + tudo isso ligado em uma mesa de 8 canais. A mesa, além de controlar e distribuir os volumes e *pans* de cada um dos instrumentos para os alto falantes (dois direcionados para frente e dois utilizados como monitores, virados para mim), dispõe de 16 opções de efeitos que podem ser controlados independentemente para cada um dos 3 canais que estão sendo utilizados.

Durante a performance, além tocar os 3 instrumentos acústicos (com técnicas tradicionais e estendidas), poderei utilizar os recursos eletrônicos acoplados: volumes, *pans*, *loops*, *delays*, harmonizações etc. O desafio é interagir com o bailarino e manter a continuidade do fluxo, operando este dispositivo complexo. É possível acionar mais de uma fonte de produção sonora simultaneamente, criando texturas polifônicas mais ou menos complexas que, se somam às camadas visuais da performance. Minha atitude enquanto *performer* deve incluir atenção, presença, adaptabilidade e intencionalidade intensificadas. As tomadas de decisão dependem de uma multiplicidade de fatores estruturais e contingenciais. **O ambiente é instável e parcialmente controlável".**

Hoje é possível falar desta performance enquanto uma experiência na qual me integrei como agente em um dispositivo complexo caracterizado por uma grande potencialidade expressiva, na medida em que era aberto, variado, múltiplo e instável, e que incorporava um grau de imprevisibilidade e **descontrole intencional** (https://www.youtube.com/watch?v=AR_GcK221yA).

Aí surgem algumas questões: como se articulam os materiais sonoros e os movimentos corporais num ambiente de performance onde não existe nada pré-estabelecido? O que é para um *performer* enfrentar criativamente o tempo real? É possível afirmar que se trata de um processo que envolve a percepção do momento, a memória (de longo prazo – conhecimento de base, e de curto prazo – referente), a invenção e a imaginação (que incluem intenção, ação e premeditação-controle). Envolve também algumas dualidades: aspectos conscientes e inconscientes (intuitivos, não intencionais), **controle e não-controle**, agentes humanos e não humanos. O que significa então o acontecimento da performance? Significa mergulhar de

forma intencional num fluxo criativo contínuo e interativo produzindo e conectando ideias, sensações, materiais corporais (no caso da dança) e sonoros. Neste fluxo, na mente dos *performers*, se cruzam imagens de presente, passado e futuro. E o que é a imaginação senão a projeção de imagens (corporais e sonoras) armazenadas na memória (no passado) e transformadas pelas contingências do presente? Com relação à ideia de controle, aparentemente, o *performer* sempre premedita suas ações, em maior ou menor grau. Existem também atos acidentais, não intencionais na forma de ações inconscientes e automatizadas.

Há também a questão da presença. Quando é que estamos verdadeiramente presentes numa performance? Há atos mais íntegros, intensos, verdadeiros, “sinceros” e outros mais fragmentados (mente e corpo separados), superficiais e “falsos”? Quando e como intencionamos e premeditamos os nossos atos? Quando nos adaptamos aos acontecimentos imprevistos de forma maleável? É possível uma mistura dos dois? Como se dá o equilíbrio? No enfrentamento do tempo real há que se levar em conta também as resistências próprias dos corpos e dos materiais e a relação com os instrumentos usados para produzir/manipular estes materiais: o corpo e os instrumentos musicais (voz, corpo, tradicionais, digitais, híbridos, objetos etc.). Tudo se relaciona e interage. Vale resgatar a imagem da interação-diferença explicitada acima por Henrik Frisk e em que todos os componentes do ambiente são em medidas específicas, agentes.

2 FIME - FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA EXPERIMENTAL (2016)

Vale mencionar alguns grupos interessantes que vieram a São Paulo para participar do 2º FIME (julho de 2016).

O duo *Parallel Asteriod* composto por Lan Cao nos sintetizadores e eletrônica e Gregor Siedl no saxofone e eletrônica trabalha com improvisação livre. Em suas performances, o duo cria um ambiente de interação intensa (devido ao excelente entrosamento dos músicos) em que sons eletrônicos e acústicos se misturam, se confundem e se amalgamam, formando texturas e fluxos dinâmicos que oscilam entre a perfeita homogeneidade de materiais e a complementaridade de materiais bastante heterogêneos. Em alguns momentos o instrumento acústico produz sons “eletrônicos” e em outros momentos o sintetizador imita sons acústicos. A performance é bastante dinâmica, instigante e os ambientes sonoros variam muito no que diz respeito às qualidades timbrísticas e texturais. O som é trabalhado em seus detalhes mais internos e o uso do sintetizador (analógico) muitas vezes evoca a sonoridade da música eletrônica acusmática analógica. Trata-se decididamente de uma música de sons (e não de

notas, melodias, harmonias). É interessante perceber que um trabalho interativo e criativo tão sofisticado e desenvolvido por duas pessoas de biografias musicais tão diferentes só é possível devido ao alto grau de molecularização do ambiente: **a base do trabalho criativo é o som e o gesto**. É possível ouvir texturas em movimento e gestos. Gestos expandidos, desdobrados, fragmentados, acoplados e variados. Outro aspecto interessante notável nas performances do duo é o uso de extensões para o saxofone (preparado com pedaços de garrafa pet, tampas de *tupperware* etc.). Além disso, o saxofonista fez uso também de instrumentos produzidos com sucata (tubos, mangueiras, boquilhas alternativas etc.). Salta aos olhos, portanto, a atividade de luteria em seus diversos níveis, precária e mais sofisticada. Mais uma vez, não se compõe com sons, se compõem os próprios sons. É possível conhecer o trabalho do duo no *website*: <https://parallelasteroid.com/>.

Outra apresentação que chamou a atenção no FIME foi a performance do guitarrista Mathias Koole. Mathias improvisou livremente durante 30 minutos, utilizando a guitarra conectada a aproximadamente 10 pedais, uma mesa de som (em retroalimentação) e objetos (para acionar a guitarra de forma alternativa). Durante a performance foram utilizadas técnicas as mais diversas, tradicionais e estendidas, virtuosísticas e precárias, inventadas e repertoriadas. Na nota de programa é possível ler o seguinte: “...partindo da premissa de que não existe improvisação solo farei uma performance musical onde se perde o controle. Levando em conta que não existem regras solo, devo estabelecer algumas diretrizes que levam ao descontrole e que incluirão a escolha de equipamento e algo concernente à atividade física a ser realizada”.

A intenção de jogar com a dualidade controle/não controle (previsibilidade/imprevisibilidade; mental/corporal; racional/intuitivo), criando um ambiente propício à ocorrência de instabilidades, erros e acidentes ficou evidente na performance. Foi interessante perceber os momentos em que Mathias controlava os materiais sonoros/musicais e desenvolvia ideias e fluxos sonoros “coerentes” (coesos, consistentes) e outros em que ele se deixava levar por acidentes que ocorriam devido às dificuldades inerentes ao próprio ambiente de performance. Estes acidentes (quase intencionais, preparados) abriam portas para novos caminhos performáticos. Cada acidente funciona sempre como um novo problema a resolver. As soluções são também imprevisíveis e podem ocasionar novos acidentes. Neste ambiente, repleto de objetos e equipamentos, a performance muitas vezes assumia uma característica quase atlética (no sentido da velocidade da ação, da coordenação dos gestos, do esforço de movimentação) que favorecia a ocorrência de acidentes e “erros”. Todos os erros eram aproveitados. Vale apontar outras características notáveis, ligadas ao projeto da

performance: a) uma ênfase na espontaneidade do gesto instrumental/performático, evidente em algumas mudanças e movimentos bruscos (quase, sustos, impensados – nestes momentos, tem-se a impressão de que “o corpo vai sozinho”); b) a incorporação de uma dimensão quase coreográfica (muitas vezes, não vinculadas diretamente à produção sonora); c) a incorporação do silêncio e o titubeio como evento performático estrutural.

3 GRUPO ENTREMEIOS E A MÁQUINA HÍBRIDA

Apesar de não se tratar de um relato de performance, vale mencionar as atividades relacionadas ao grupo *Entremeios* e à performance solo intitulada *Máquina Híbrida*. O Simpósio *Music and/as process* ocorreu durante o mês de junho de 2016 na Universidade Bath Spa na Inglaterra, onde apresentei uma comunicação intitulada *Entremeios: Collective Creativity and Technology*, referente ao grupo Entremeios. Nesta comunicação que se tornou um artigo que será publicado num livro a ser lançado em 2018, descrevo um tipo de ambiente complexo em que muitas das questões relacionadas acima são trabalhadas. No texto de apresentação do grupo pode-se ler que:

O grupo *Entremeios* surgiu a partir de práticas e interesses comuns de seus artistas e pesquisadores no desenvolvimento de performances audiovisuais envolvendo improvisação com instrumentos tradicionais (piano e saxofones), processamentos de áudio (*live-electronics*), projeção e processamentos de imagens em tempo real. As performances são resultantes de processos colaborativos nos quais os tradicionais rótulos de compositor e intérprete são diluídos e a elaboração criativa é plenamente distribuída. Nestas performances, há uma ampla exploração das potencialidades sonoras dos instrumentos (quer por meio da exploração de recursos técnico-instrumentais, quer por meio dos processamentos sonoros digitais) bem como uma íntima interação entre sons e imagens, em um ambiente de interferências mútuas. Ainda que envolvam pré-elaborações de variados graus, estas propostas resguardam sempre um lugar ao impulso improvisatório, de maneira que o tempo real deixa de ser apenas um momento de reprodução, mas se potencializa como um momento de criação. *Entremeios* surgiu a partir do ambiente de pesquisa e prática artística do Nusom (Núcleo de Pesquisa em Sonologia da ECA-USP), e agrega membros também do Departamento de Artes Plásticas da USP (CAP) e do Instituto de Artes da Unicamp. **Participantes:** Alessandra Bochio – artista multimídia e improvisadora, Alexandre Zamith – instrumentista e improvisador (piano), Felipe Merker Castellani – live electronics e improvisador, Rogério Costa – instrumentista e improvisador (saxofones). **Links** <https://www.youtube.com/watch?v=d91tIjuPWgo>, <http://www2.eca.usp.br/nusom/node/143>

Vale a pena também fazer um relato da minha participação no *Sonorities Festival of Contemporary Music, creative technologies* e no *Symposium Creative Technologies: relationships in between* (<http://www.sonorities.org.uk/>) ambos realizados simultaneamente em Belfast – Irlanda do Norte, do dia 24 ao dia 28 de novembro de 2012, e organizados pelo SARC (Sonic Arts Research Centre) da Queen’s University. Neste evento apresentei uma comunicação, mais completa e expandida, sobre o trabalho de criação coletiva desenvolvido

pelo grupo Entremeios (*Entremeios: sound, image, collective creativity and technology*) e realizei uma performance de improvisação solo (15 minutos) com a minha “máquina híbrida” de improvisação (sax + mic + pedal midi + pedal boss VE – 20 + patch em PD/Brane). Minha performance solo manteve o caráter experimental com ênfase no equilíbrio entre as ideias de controle e descontrole por conta da instabilidade da máquina híbrida e da imprevisibilidade dos elementos contingenciais (*time and space specific*) que se fazem sentir num tipo de performance como esta em que se busca a consistência e se “enfrenta o caos”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A propósito dos exemplos descritos acima vale levantar alguns critérios complementares que podem servir para caracterizar os diferentes tipos de performance que fazem uso da improvisação livre e que ocorrem em um ambiente complexo onde a ideia de controle se submete a um tipo de lógica interativa. Partimos das seguintes premissas: a) além dos *performers*, há no ambiente da performance, outros elementos que podem ser considerados agentes (os instrumentos, as tecnologias, a natureza, o tráfego, o público, *softwares* etc. que são incorporados ao ambiente da performance de alguma forma); b) o ambiente assim constituído pode ser considerado, metaforicamente, como uma espécie de ambiente adaptativo e ecológico em que todos elementos interagem de acordo com configurações específicas; c) neste sentido, as questões relacionadas ao controle e à previsibilidade se inserem numa dinâmica interativa autopoietica⁶ que requer dos *performers* humanos que “enfrentem o caos” refletindo e avaliando suas ações passo a passo em tempo real e projetando suas ações futuras. Este ambiente complexo em que os vários componentes humanos e inumanos interagem, já é um princípio de organização que emerge do “caos inicial” e se constitui como um campo de consistência a partir do qual a performance flui enquanto uma sucessão de estados provisórios. A este respeito vale mencionar uma formulação do compositor italiano Antonio Di Scipio a respeito das ideias de emergência em meio a um ambiente ecológico:

Para mim, a música é algo que não tem existência prévia, mas que finalmente ocorre, algo que ainda está por alcançar, por renovar a cada vez; ela não é jamais

⁶ A respeito da ideia de autopoiese, Humberto Maturana afirma “...percebi que o ser vivo não é um conjunto de moléculas, mas uma dinâmica molecular, um processo que acontece como unidade separada e singular como resultado do operar, e no operar, das diferentes classes de moléculas que a compõem, em um interjogo de interações e relações de proximidade que o especificam e realizam como uma rede fechada de câmbios e síntese moleculares que produzem as mesmas classes de moléculas que a constituem, configurando uma dinâmica que ao mesmo tempo especifica em cada instante seus limites e extensão. É a esta rede de produções de componentes, que resulta fechada sobre si mesma, porque os componentes que produz a constituem ao gerar as próprias dinâmicas de produções que a produziu e ao determinar sua extensão como um ente circunscrito, através do qual existe um contínuo fluxo de elementos que se fazem e deixam de ser componentes segundo participam ou deixam de participar nessa rede, o que neste livro denominamos autopoiese (MATURANA, 1997, p. 15).

alguma coisa que está em vigor, já existente e delimitada de forma ideal ou virtual, que se presta a ser re-presentada, reencarnada. Em suma, eu não componho a música em si, mas as condições favoráveis que podem dar origem à música [...] A responsabilidade pelas ações (de compor, tocar, ouvir) é tão importante quanto os objetos a serem feitos. (Di Scipio, apud SOLOMOS, 2013: 481).

No caso de performances solo o ideal é que o *performer* esteja sempre consciente dos seus atos, avaliando o passado e o presente da performance, e projetando ações no futuro. No caso de improvisações coletivas, a complexidade do ambiente só permite avaliações pontuais e planejamentos parciais, sendo que os atos intencionais de cada *performer* estão sempre sujeitos às intervenções do acaso, já que não se pode prever e/ou controlar a ação dos outros performers e o resultado sonoro global. A instabilidade e a imprevisibilidade do fluxo são maiores e muitas vezes, intencionais, já que enriquecem o ambiente trazendo maior liberdade, maleabilidade e flexibilidade para as ações dos *performers*. O uso de equipamentos (extensões instrumentais, analógicas e/ou digitais) cujo domínio técnico por parte do *performer* é parcial também pode causar esta sensação de instabilidade. Às vezes estas dimensões são inseridas de forma intencional no projeto anterior da performance – portanto em tempo diferido. Trata-se de uma dimensão composicional do trabalho.

REFERÊNCIAS

COSTA, Rogério e SCHAUB, Stéphan, Expanding the concepts of *knowledge base* and *referent* in the context of collective free improvisation, in *Anais do XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Editora da Anppom, Natal – 2013.

COSTA, Rogério. *Música Errante, o jogo da improvisação livre*, Ed. Perspectiva, 2016.

ECO, Umberto, *Obra Aberta*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1976.

MATURANA, Humberto. *De máquinas e seres vivos: autopoiese - a organização do vivo*, Porto Alegre, Ed. Artes Médicas, 1997.

PRESSING, Jeff. *Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication*, in *In the course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Ed. Bruno Nettl and Melinda Russel Chicago, University of Chicago Press, 1998.

SOLOMOS, Makis. *De la Musique au Son : L'émergence du son dans la musique des XXe – XXIe siècles*, Paris, Presses Universitaires de Rennes, 2013.