

Converse: Discutindo um processo colaborativo e suas bases cognitivas*

GUILHERME BERTISSOLO **, LIA SFOGGIA ***, LUCIANE CARDASSI ****

Resumo

Converse é uma obra colaborativa composta pelos autores em 2018 a partir do conceito de Estado de Prontidão, proposto por Sfoggia em sua tese de doutorado. Trata-se de uma noção inferida no contexto da Capoeira Regional, que se refere à necessidade do capoeira manter-se alerta e disponível, e como esse comportamento influencia no modo de se mover. A ideia de imprevisibilidade em relação ao futuro, o fato de nunca sabermos o que pode acontecer no instante seguinte, a possibilidade de sofrer um ataque a qualquer momento, a desconfiança. Tudo isso propicia a necessidade de manter-se num constante estado corporal de prontidão para agir. Neste artigo, descrevemos brevemente o conceito e seu contexto, discutimos os impactos da pesquisa performativa e da colaboração no processo criativo para, então, enfocarmos os mecanismos cognitivos envolvidos nos diversos âmbitos de tomada de decisão em *Converse* pelo prisma da relação entre música e movimento.

Palavras-chave: colaboração, pesquisa performativa, cognição incorporada

Converse: discussing a collaborative process and its cognitive basis Abstract

Converse is a collaborative work developed by the authors in 2018 based on the concept of State of Readiness, proposed by Sfoggia during her doctoral research. It is a notion inferred in the context of Capoeira Regional, and refers to the need for capoeira players to constantly remain alert and available, and how this state influences their way of moving. The fact that what may happen in the next moment cannot be foreseen, the possibility of being attacked at any moment, the lack of confidence. This leads to the necessity to stay in a continuous state of body readiness to act. In this article, we briefly describe the concept and its context, elaborate on the impact of performative research and collaboration in the creative process itself. After this initial discussion, we focus on the cognitive mechanisms involved in the many decision making processes in *Converse*, as seen through the prism of music and movement.

Keywords: collaboration, performative research, embodied cognition

* Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada em formato de comunicação artística no 14º *Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais* (SIMCAM 14), em 2019.

** Universidade Federal da Bahia – UFBA
E-mail: guilhermebertissolo@gmail.com

*** Pesquisadora independente
E-mail: liasfoggia@gmail.com

**** Pesquisadora independente
E-mail: luciane.cardassi@gmail.com

1 Introdução: pesquisa performativa e colaboração

Este artigo enfoca o contexto criativo colaborativo que deu vazão à obra *Converse*, para piano, eletrônica em tempo real e dois vídeos processados em tempo real e performance de movimento. Buscamos decortinar os mecanismos cognitivos envolvidos no processo colaborativo, ao mesmo tempo, oferecendo uma perspectiva sobre a pesquisa performativa e a colaboração sob a perspectiva da relação entre música e movimento.

Converse foi desdobrada a partir do conceito de Estado de Prontidão, inferido no contexto da Capoeira Regional na Fundação Mestre Bimba¹ (Sfoggia, 2019) em uma pesquisa performativa². Buscamos aqui enfocar a dimensão colaborativa presente no próprio contexto, como ambiente de jogo, e as estratégias desenvolvidas pelos capoeiristas que reforçam esta perspectiva.

Esboçamos aqui uma abordagem colaborativa para a pesquisa performativa, mediada por um conceito oriundo de um contexto cultural. É preciso salientar que essa abordagem busca provocar e questionar questões de hierarquização e subalternidade entre arte e cultura, evidenciando a capoeira como um contexto dinâmico e capaz de transcender o papel de mera inspiração. Esse é um posicionamento que traz os estudos culturais – no caso, através da capoeira –, para o topo de uma pesquisa acadêmica que se aprofunda no processo de experienciar a manifestação, não para discorrer sobre a história ou apropriar-se de materiais – seja de som ou movimento – num sentido representativo, mas para evidenciar sua capacidade de escancarar estratégias de manutenção no tempo, já que, considerando que essas se mantêm continuamente pertinentes com o passar dos anos – isso seja então possível³.

Nas últimas décadas, várias pesquisas experimentais foram concebidas para fornecer evidências quanto a esta proposição teórica, que assume a capacidade de retenção da Tônica principal (*tonic retention*). Entretanto, há divergências quanto aos resultados reportados até o momento, alguns corroborando a existência desta habilidade cognitiva (Lerdahl & Krumhansl, 2007), outros questionando-a (Cook, 1987; Bigand & Parncutt, 1999; Marvin & Brinkman, 1999; Farbood, 2016).

Em linhas gerais, a pesquisa performativa é uma tendência metodológica que vem sendo apontada por autores como Haseman (2006, 2015), Bacon e Midgelow (2014, 2015), Fernandes (2006, 2013, 2014, 2015a, 2015b, 2018), e propõe uma dissolução de fronteiras entre pesquisa, criação e realização. Nesse sentido, o fazer – no nosso caso, em arte – é o da pesquisa em si. A colaboração se associa a essa ideia também numa dissolução de fronteiras, mas no caso do fazer artístico, entre as instâncias do(s) compositor(es) e performer(s). Dessa forma, a criação em arte é pesquisa e é realizada colaborativamente por todos os envolvidos na ação.

Para Haseman (2015, p. 41), a ideia da pesquisa performativa se concretiza ao considerarmos que estamos diante de um momento crucial no desenvolvimento da pesquisa, onde as metodologias estabelecidas das pesquisas qualitativa e quantitativa enquadram o que é legítimo e aceitável, porém não conseguem satisfazer as necessidades de um número crescente de pesquisadores guiados-pela-prática. Há, então, a necessidade de novos modos de entender o processo de pesquisa que subentenda a complexidade do fazer não como parte de uma pesquisa, mas sim como a parte central do processo. Nesse caso, a (tradicional) escrita sobre a pesquisa é o modo de operar dos fazeres. Essa demanda vem sendo resolvida por artistas/pesquisadores na comunidade criativa sob denominações diversas, no entanto, o que emerge como unanimidade nos discursos é o fato da pesquisa-guiada-pela-prática ser intrinsecamente empírica, tornando-se concreta enquanto é realizada.

A pesquisa performativa vai além, também, de uma pesquisa artística, no que diz respeito ao papel da obra de arte (ou da prática abordada) no processo. É uma fronteira muito delicada de se perceber – porém, fundamental – pois muda o impacto de existência da prática no ato de pesquisar. Fernandes (2013, p. 25) esclarece que, no campo artístico, toda pesquisa relacionada à prática é artística, mas nem toda prática artística é pesquisa. Isso ocorre porque não se trata de usar/ler/estudar/etc. prática(s) já existente(s) como se fossem uma pesquisa, nem se trata de uma pesquisa feita necessariamente a partir de uma prática, numa reflexão sobre ela, nem tampouco de um processo de pesquisa que busca necessariamente gerar uma obra musical/coreográfica como resultado. Na pesquisa performativa há uma associação tão estreita entre pesquisa, criação e realização que todas se tornam uma coisa só: não há criação e realização sem pesquisa. De fato, é na prática que o conhecimento proposto acontece.

Essa perspectiva de entendimento se relaciona com a teoria e prática do compor defendida por Paulo Lima (2012) que trata da composicionalidade como algo indissociável entre teoria e prática, afirmando que “a rigor, não existem práticas composicionais. Não se faz sentido representar o compor como se a teoria estivesse do lado de fora” (Lima, 2012, p. 15). Nesse sentido, a composicionalidade viabiliza a criação de mundos a partir da interpenetração entre teoria e prática (Lima, 2012, p. 15) colocando a composição (no caso musical) como uma interpretação crítica do mundo (Lima, 2012, p. 25). Sob essa perspectiva, compor (música) é pesquisar. Bertissolo (2016) também abordou esta suposta tensão entre os modos criar e pesquisar, entre teorias e práticas, pelo viés da composicionalidade. Sua proposição ocorreu pelo viés da intencionalidade e intersubjetividade nos processos de teorização, criação e entendimento em música.

É justamente desse entusiasmo inicial, possível nessa proposta performativa, que a colaboração se fortalece. Isto ocorre pois, propor-se a equalizar desejos de vários artistas em uma só pesquisa (ou obra) é se colocar em aberto para a complexidade do processo por perspectivas diversas. Trabalhar de forma colaborativa é organizar os processos empíricos dos envolvidos em um caminho que seja coerente e unificado.

Processos colaborativos dessa natureza – em que artistas compartilham da criação de um caminho criativo, buscando, juntos, equalizar suas individualidades em busca de coesão e coerência – reforçam o caráter distribuído da criatividade. Conceito inicialmente proposto por Clark e Doffman (2017), criatividade distribuída se refere ao fato de que todo processo artístico traz, em sua essência, um complexo criativo distribuído entre os participantes, de maneira horizontal. Apesar do conceito ter sido proposto na área de Música, a fim de questionar a notória distinção que existia entre compositores e intérpretes na música de tradição europeia dos séculos XIX e XX, a criatividade distribuída vai, na verdade, muito além de uma querela entre músicos ditos teóricos e práticos, podendo evidentemente se estender para outros contextos artísticos interativos. Entretanto, quando, em processos interartísticos tais quais o que discutimos neste texto, partimos juntos a pesquisar guiados pela prática, parece-nos que falar sobre criatividade distribuída já não faz sentido algum. Afinal, outro tipo de criatividade, que não seja distribuída, nos parece difícil, senão impossível de conceber. Isso se deve provavelmente a questões relativas à autoria e ao controle das decisões criativas, que em Música, diferentemente de outras subáreas artísticas, historicamente têm sido colocadas, exclusivamente, nas mãos de compositores. Já quando tratamos de processos criativos na Dança, por exemplo, a simples ideia de que um indivíduo possa ser detentor único da criatividade, enquanto os demais a reproduzem para o público, abstendo-se de qualquer impulso criativo – embora reconheçamos que essa prática ainda ocorra comumente – parece-nos obsoleta, senão incongruente.

Talvez uma concepção mais democrática, horizontal e distribuída da criatividade encontre, em colaborações interartísticas de pesquisa performativa, seu substrato ideal. Afinal, é aí que indivíduos de diferentes experiências artísticas, ao procurarem dialogar, propor, negociar, questionar, experimentar, e fazer escolhas juntos, definem, passo-a-passo, e de maneira compartilhada, o caminho de cada colaboração. Enquanto em Música o conceito de criatividade distribuída ainda possa soar reacionário, ele vem como uma alternativa ao “cenário de suposições que continuam a dar prioridade ao texto sobre a performance, e que celebra a autoanulação do performer ao interpretar aqueles textos” (Doffman & Calvin, 2017, p. 4).

Nesse contexto colaborativo, em que indivíduos de diversas áreas de experiência artística compartilham de um projeto, construindo juntos o caminho de um processo de criação, eles acabam aprofundando ainda mais seu conhecimento e experiência em suas próprias áreas. De fato, esse aprofundamento técnico (vertical), simultâneo ao compartilhar de conhecimentos (horizontal) – conceito proposto por John-Steiner (2000) como paradoxo da colaboração – nos parece estar no âmago da pesquisa performativa colaborativa⁴.

2 Estado de prontidão

No contexto da capoeira, ao entrar na roda há sempre um momento de lacuna. Mesmo que conheçamos o oponente, nunca podemos prever como aquele jogo se iniciará e como a pessoa recriará sua resposta de movimento no diálogo corporal dentro da roda. Nesse sentido, o Estado de Prontidão se refere à necessidade do capoeira manter-se alerta e disponível, e como esse comportamento influencia o modo de se mover. Um bom capoeira, para além de uma vasta gama de golpes, precisa saber acessar esse estado, pois se não souber como e quando aplicar quaisquer movimentos, toda a maestria e virtuosidade se fragilizará frente à previsibilidade de sua resposta motora. No processo de ensino e aprendizagem da capoeira, a prática – especialmente na experiência do jogo que ocorre nas rodas – viabiliza a apropriação corporal da percepção da necessidade de saber sair e entrar na ação, retornar e propor movimentos, estar sempre pronto para agir. Esse estado é muito nítido ao observar, por exemplo, os mestres mais experientes jogando. Muitas vezes a habilidade corporal os trai por já não conseguirem executar movimentos complexos com perfeição estética, mas a capacidade de ver o jogo e responder com prontidão tende a superar a virtuosidade e se estender à vida cotidiana.

Nesse sentido, é interessante observar a dinâmica da roda e como acontece a resolução dos desafios corporais. Há um aprendizado muito rico nesta observação, mas que invariavelmente nos leva a um lugar de não definição, porque é impossível traçar uma dinâmica da causa e efeito, vista a complexidade dessa relação. Por esse viés, os melhores capoeiristas são primeiramente os que dominam esse Estado de Prontidão, que resolvem os desafios e permanecem abertos ao jogo. O treino, a aquisição de movimentos mais plurais e todo investimento na ampliação e efetividade dos movimentos é necessário e bem-vindo, no entanto, sem a percepção do momento adequado para proposição, provavelmente iremos de encontro ao conceito de Economia de Meios, que justamente evidencia a necessidade de ponderar, para além do quando e como (Estado de Prontidão), o quanto (Economia de Meios) devemos apresentar. Mestre Nenel afirma com frequência que a capoeira é um modo de vida que vai além dos treinos e jogos. Esses dois conceitos

alimentam muito essa assertiva quando percebemos a prudência e agilidade de raciocínio a que se referem, não apenas no contexto da capoeira, mas também no cotidiano do capoeirista. Nesse sentido, a Economia de Meios depende do Estado de Prontidão (e vice-versa) para se exercer, é preciso manter-se aberto e atento para corporificar esse conceito na medida do necessário.

Por essa construção conceitual, que se relaciona com a pesquisa de Bertissolo (2013) através da obra *m'bolumbuümba: entre o corpo e berimbau*⁵, cumpre salientar o conceito de surpreendibilidade. Trata-se de um neologismo que se refere à capacidade de surpreender. Talvez esse seja um dos principais elementos da Capoeira Regional. Todo o capoeirista entende a importância da capacidade de surpreender. Na Capoeira Regional, a eficácia em surpreender o oponente reside no ato de derrubá-lo, ou ao menos, desequilibrá-lo. O equilíbrio, o ponto de estabilidade do capoeira, está no chão. A surpreendibilidade na Capoeira Regional é a quebra de um equilíbrio, e o capoeira deve estar sempre pronto para se reequilibrar. Nesse sentido, há expectativa em observar e gerar movimento, seja no entendimento da surpreendibilidade, seja para o Estado de Prontidão. Esse constante estado de mudança e disponibilidade é o ponto de diálogo entre esses conceitos.

Sob o ponto de vista da análise do movimento, o Estado de Prontidão, ao se colocar como um fruto da relação do espaço-tempo de cada jogo em diálogo com os corpos (complexos) que se entremeiam em ações corporais, assume a impossibilidade de traçar parâmetros concretos de análise de movimento, pois depende do seu acontecimento. Nesse sentido, o entendimento desse conceito perpassa por modos de organização corporal (Categoria Corpo no Sistema Laban/Bartenieff), mais do que pela análise de Expressividade, de Forma ou Espaço. São as possibilidades dos corpos que estão em jogo que alimentam essa conceituação, para além do modo como enxergamos o movimento resultante dessa organização.

Figura 1
Quadro resumo sobre o conceito de Estado de Prontidão
Fonte: Sfoggia, 2019.

Estado de Prontidão	
elementos do conceito	desdobramentos em análise de movimento
<ul style="list-style-type: none"> ● manter-se alerta e disponível ● imprevisibilidade ● capacidade de resolução de desafios corporais 	<ul style="list-style-type: none"> ● pausa dinâmica ● variabilidades de fatores expressivos ● Suporte Muscular Interno ● Intenção Espacial ● Categoria Espaço

3 Sobre os mecanismos cognitivos envolvidos no processo de criação

Converse é uma obra colaborativa para piano, performance de movimento e eletrônica e vídeo processados em tempo real (com projeções em duas telas). O trabalho foi estreado em 10 de setembro de 2018, no Salão Nobre da Reitoria da UFBA, em ocasião do *Seminário de Criação Colaborativa*, evento idealizado e executado por Guilherme Bertissolo e Luciane Cardassi no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA. Para o processo de criação, destacamos a composição não hierarquizada, a imprevisibilidade das proposições e desdobramentos, a escolha dos vídeos que contam com processamento em tempo real, captação e projeção ao vivo, além do jogo entre som e movimento. Esses foram parâmetros desdobrados a partir do Estado de Prontidão que, no contexto dessa obra, reverberou no sentido de propor um estado de alerta e disponibilidade, a imprevisibilidade e a capacidade de resolução de desafios corporais e musicais.

Sob o ponto de vista do processo criativo e os mecanismos cognitivos que o embasaram, é importante mencionar quatro aspectos principais que nortearam os processos e acabaram se consolidando em *Converse*: a noção de gesto, o tema de contenção/expansão, complementaridade/contrastos e as ideias de expectativa/surpresa desdobradas do conceito de Estado de Prontidão. Bertissolo (2017) discutiu algumas destas noções em um texto anterior, oferecendo uma visão de síntese sobre suas definições e possíveis contribuições para o compor. Desdobraremos a seguir algumas destas questões sob a perspectiva de um processo criativo colaborativo, no contexto da obra *Converse*.

3.1 Gestos

Os gestos têm sido alvo de diversas abordagens no contexto da cognição musical nas últimas décadas (Gritten & King, 2006, 2011). Como já discutido por Bertissolo (2017), acreditamos que os gestos musicais oferecem uma perspectiva incorporada que pode iluminar um entendimento sobre os processos criativos colaborativos em música.

No contexto de *Converse*, a ideia inicial das sessões de colaboração foi explorar dois tipos de gestos contrastantes: um gesto incisivo de ataque/ressonâncias nos extremos do piano e uma espécie de sussurro (*whispering* na partitura), onde as notas alternadas de duas transposições da coleção pentatônica (com a justaposição das mãos nas teclas brancas e pretas do teclado) formam uma textura por sobre a qual saltam notas em acentos indeterminados (ver rascunhos na figura 2). A ocorrência destes acentos acabou por obedecer uma “inteligência dos dedos”, uma vez que as notas, a posição em que ocorrem e a duração geral do gesto dependem do próprio ato da performance (incluindo a interação com o movimento). Aqui, é importante salientar a noção da

fisicalidade da modalidade performativa da criatividade composicional, como formulada por Nagy (2017).

Este elemento performativo acabou sendo uma das ideias desdobradas ao longo da peça, uma vez que estes gestos imbricados – ataques/ressonâncias e sussurros – foram transformados e reiterados de forma cíclica. Essa imprevisibilidade dos ataques e acentos foi um dos principais temas explorados na performance e seu desdobramento em termos de movimento, potencializada pelos processos aleatórios da eletrônica e do vídeo⁶. As interações entre luzes e sombras, bem como os padrões de exploração das cinesferas mais amplas, foram diretamente influenciadas por esse elemento, manifestando uma forte relação com o conceito de Estado de Prontidão.

Nas figuras 3 e 4, apresentamos duas configurações destes gestos musicais. É importante salientar que a notação obedeceu a lógica dos gestos, seu viés performativo, sendo mais sugestiva do que prescritiva. Ao observarmos os rascunhos (figura 2), é possível notar a influência do trabalho colaborativo no desdobramento dessas passagens, onde a notação serviu muito mais como guia de memória para os materiais desenvolvidos do que necessariamente um elemento musical prescritivo. É possível notar ainda a adição de um terceiro pentagrama para uma melhor compreensão da dinâmica dos acentos, elemento que careceu de melhor detalhamento durante as sessões de colaboração.

18

3.2 Contenção/expansão

A noção de gesto foi desdobrada ao longo do processo colaborativo, principalmente, com a ideia de contenção/expansão. No início de *Converse* (figura 3), tanto os gestos da pianista quanto da performer estão contidos, sendo pouco a pouco expandidos ao longo do tempo. Como vimos, os gestos da pianista, inicialmente, ficam restritos a: 1) ataques/ressonâncias nos registros extremos do piano; e 2) gestos restritos a uma localização textural fixa e contida, com a justaposição dos dedos das mãos nas teclas brancas e pretas formando duas transposições da coleção pentatônica na região central do teclado.

Este último gesto vai ganhando cada vez mais acentos e ficando cada vez mais longo (figura 4), influenciando o aumento gradativo da cinesfera na performance de movimento. A ideia de contenção é extremamente importante nesse processo e está relacionada com o mapeamento metafórico de um esquema básico da experiência corporal, conforme discutido por Candace Brower (2000). Brower propõe que o sentido cognitivo em música ocorre pelo mapeamento de esquemas de imagem, como formulados por Johnson (1990) e Lakoff & Johnson (1999, 1980), ou seja, de domínios mais básicos da experiência em domínios mais abstratos. Ela considera que “os esquemas de imagem corporais – especialmente aqueles envolvendo força e movimento –

Figura 2
Rascunho de *Converse*, gestos musicais

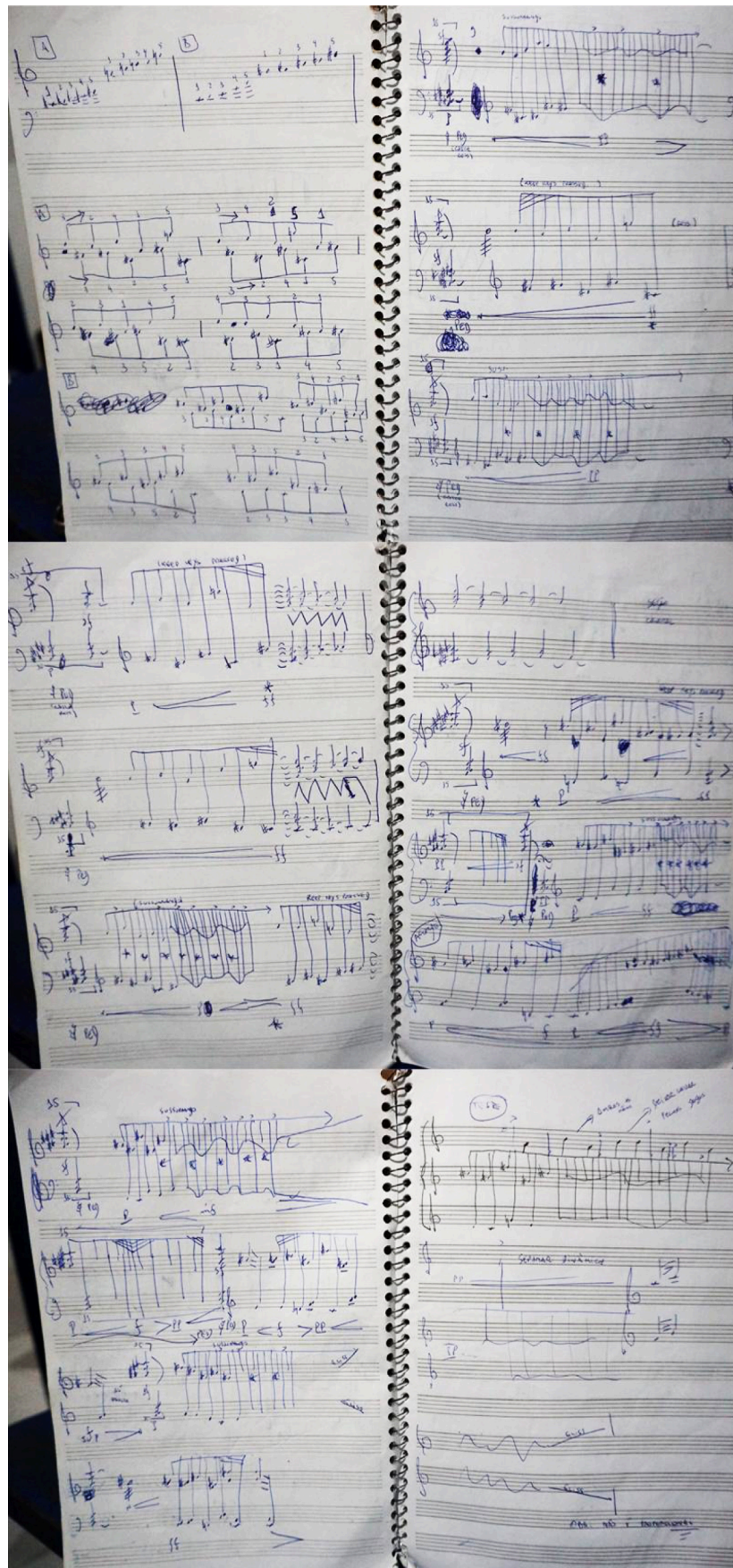


Figura 3
Partitura de *Converse* (compasso 1), gestos iniciais, mais contidos

Converse

collaborative work for piano, dancer and real-time electronics/video
Lia Sfoggia, Guilherme Bertissolo, Luciane Cardassi

Free, dynamic, fluid

Figura 4
Partitura de *Converse* (compasso 14), expansão dos trechos com acentos

parecem também constituir a base do nosso entendimento da música” (Brower, 2000, p. 324). Dessa forma, o sentido musical está relacionado ao mapeamento de padrões, seja naqueles ouvidos em uma obra musical, nos esquemas musicais experienciados em relação com a experiência sensorio-motora (Brower, 2000, p. 324). A sua abordagem parte dos esquemas de contenção, ciclo, verticalidade, equilíbrio, relação centro-periferia e trajetória (Brower, 2000, p. 326).

Em *Converse*, cremos que há a ideia de uma contenção inicial que é pouco a pouco expandida. Brower define esse processo a partir da ideia de contêineres aninhados. Gradualmente, esta contenção é forçada e ampliada ao longo da performance de *Converse*.

Essa expansão acaba sendo potencializada na seção central da música, quando a contenção dos gestos é extrapolada e a pianista passa a explorar toda a extensão do teclado em arpejos (figura 5), que acabam influenciando a performer a expandir sua cinesfera e até abandonar completamente sua posição original, ganhando o palco e se deslocando na cena.

Figura 5

Partitura de *Converse* (compassos 8 e 9), gestos percorrendo toda a extensão do piano



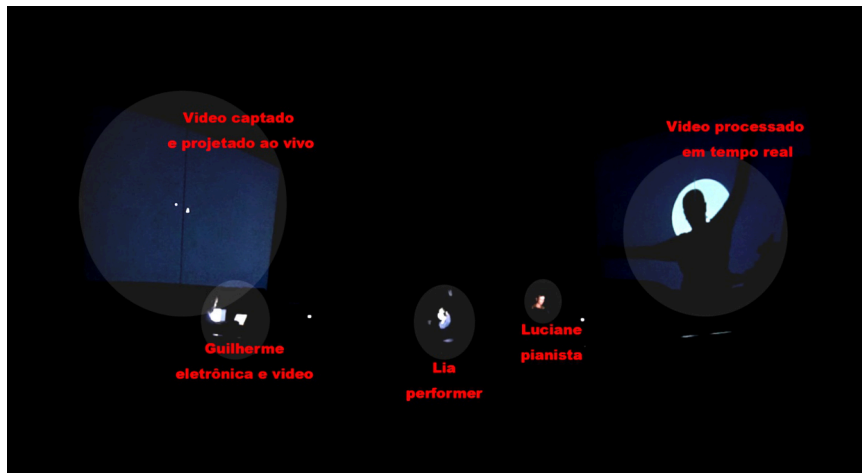
3.3 Complementaridade/contrastes

A ideia de complementaridade/contrastes também foi determinante nos processos criativos, uma vez que diversos elementos em cena e na música possibilitaram o desenvolvimento dessa estratégia em relação ao conceito explorado na obra. Primeiramente, havia um contraste forte entre os movimentos de cinesfera pequena e sua expansão gradual na cena, que foi complementada pela projeção ao vivo da própria performer através de uma câmera no palco (na primeira versão, em frente à performer, na segunda, na lateral do piano, captando a performer ao fundo). Na figura 6, apresentamos a disposição com a ilustração dessa complementaridade no concerto de estreia de *Converse*.

Essa complementaridade foi potencializada pelos contrastes nos materiais musicais, que foram oriundos de várias naturezas: contraste entre duas transposições da pentatônica entre as teclas brancas e pretas do piano (material principal dos cânticos da Capoeira), contrastes na topologia do teclado entre os gestos de ataques/ressonâncias e de sussurros (ora com ataques nos extremos, ora com gestos na região central), contrastes nas dinâmicas, ora com ataques incisivos, ora em sussurros.

Na terceira seção da peça, o processo de imbricação entre as duas categorias de gestos passa então a ocorrer de forma inversa. Os gestos

Figura 6
Disposição do palco na estreia de *Converse*



da primeira seção são transformados e reiterados, mas em um processo gradual de contração, sendo pouco a pouco arrefecidos. Entretanto, a contenção inicial não é mais plenamente atingida. Há também a complementaridade na inversão da ordem das transposições no piano (as teclas pretas na mão esquerda dão lugar às brancas, enquanto as brancas da mão direita, às pretas).

Podemos relacionar a noção de força motriz, presente na configuração destes gestos e sua tendência de completamento com as noções de forças musicais, desenvolvidas por Larson (2012). Larson propõe, em sua abordagem incorporada, que o entendimento musical ocorre pelo mapeamento de padrões sensório-motores mais básicos da experiência em domínios mais abstratos, como já discutimos. Nesse sentido, ele propõe que as mesmas forças que agem sobre nossos corpos, agem também metaforicamente em música: inércia, gravidade e magnetismo.

Propomos que esta estratégia de complementaridade e contraste funcione com um elemento de inércia, que se desdobra ao longo da primeira seção de *Converse*. A força das configurações dos gestos iniciais tende a continuar ao longo da seção e é preciso uma força contrária para que esta tendência seja quebrada, o que ocorre no começo da seção central (figura 5).


3.4 Expectativa/surpresa

O Estado de Prontidão também se revela um forte elemento de jogo no domínio da expectativa/surpresa. Em *Converse*, isso ocorre através dos ataques e acentos aleatórios, descritos anteriormente, mas também a partir de um elemento musical específico. As duas transposições da coleção pentatônica, que serviram de material para os dois tipos de

gestos, resultam em 10 notas, deixando de fora as classes Fá e Si nos gestos iniciais (ver o rascunho na figura 2).

Durante as sessões de colaboração, decidimos preparar essas duas notas, inserindo moedas entre as cordas do piano. O resultado foi uma alteração nas sonoridades dessas duas teclas, que assumem um timbre de gongo, e que são, pouco a pouco, utilizadas ao longo da peça. Esse adensamento gradual no aparecimento destas sonoridades corrobora o processo de expansão gradual, descrito anteriormente. É importante salientar que na terceira seção estas teclas são exploradas em trêmulos e gestos rápidos, ora se amalgamando, ora potencializando o contraste com as sonoridades dos gestos iniciais (figura 7).

Figura 7
Notas preparadas: amálgama e contraste



Esperamos que as reflexões apresentadas neste artigo diminuam a distância entre teoria musical e pesquisas experimentais em cognição musical, possibilitando a realização de pesquisas cujos resultados tragam contribuições para estes dois domínios.

Como a eletrônica processa e potencializa os sons do piano em tempo real, a incidência destas sonoridades preparadas pode levar o ouvinte a se perguntar se esses sons são oriundos da transformação eletrônica ou do piano. Ao longo da performance, essas sonoridades acabam sendo incorporadas na peça, sempre mantendo essa ambiguidade e potencialidade para gerar dúvida na audiência.

Ao perceber uma possível relação de causalidade entre os gestos performativos da pianista e estas sonoridades, o ouvinte pode perceber que não se tratam de sons eletrônicos e revisar seu modelo de escuta, ressignificando as passagens anteriores da obra. Este processo estaria relacionado claramente ao que David Huron, em seu modelo ITPRA para a expectativa, define como Surpresa Consciente (2006, p. 270).

Para Huron, a surpresa consciente seria produto de eventos que não conformariam pensamentos ou conjecturas explícitos sobre o que ocorreria em uma obra musical. O autor menciona ainda a surpresa “Garden Path”, oriunda de uma definição linguística (teoria do labirinto), quando uma parte inicial de uma sentença precisa ser reanalisada em função do poder desordenador e ressignificador do seu final. As diversas fontes de expectativa e surpresa se relacionam com os nossos mecanismos de memória, descritos por uma literatura que tem ganhado importância nas últimas décadas, com trabalhos seminais como os de Snyder (2000), Huron (2006) e Huron e Margulis (2010).

4 Considerações finais

Neste artigo, ao descortinar os processos cognitivos envolvidos na criação de *Converse*, esboçamos uma abordagem colaborativa para a pesquisa performativa, mediada por um conceito oriundo de um contexto cultural. Acreditamos que as quatro estratégias brevemente descritas aqui (gestos musicais, contenção/expansão, complementaridade/contrastes e expectativa/surpresa) se relacionam com conceitos seminais da literatura recente em cognição musical e permitem uma interessante abordagem para os processos criativos colaborativos, em direção a uma perspectiva distribuída da criatividade.

Cumpramos salientar que no caso dos processos criativos de *Converse*, não houve necessariamente uma causalidade, uma linearidade entre as noções cognitivas, teorias e práticas. Ao invés, as sessões de colaboração foram imbricadas de diversas discussões, onde teorias e práticas se entrelaçam de modo indissociável. Os conceitos aqui desenvolvidos inclusive podem ter ocorrido inicialmente de forma implícita, intuitiva, não consciente. Acreditamos que abordagens como essa, baseadas nas discussões sobre colaboração, com base na sua documentação, nos rascunhos e anotações, permitem um entendimento sobre os processos criativos a partir do escrutínio das suas imbricações com nossos mecanismos cognitivos de sentido.

Acreditamos que os desdobramentos futuros para este trabalho, que serão apresentados em textos futuros, relacionam-se com o aprofundamento da discussão sobre pesquisa performativa e colaboração, descrevendo de forma mais clara os laboratórios que possibilitaram o desenvolvimento do conceito, bem uma visão mais detalhada da performance de movimento e dos processos desenvolvidos no processamento eletrônico de som e vídeo.

Notas

¹ A Capoeira Regional é uma abordagem e metodologia para a capoeira, criada por Mestre Bimba (Manoel dos Reis Machado, 23/11/1899-05/02/1974), “uma cultura irônica do corpo” (Sodré, 2002, p. 17).. Segundo seu filho e um dos principais representantes desta tradição, Mestre Nenel (2018, p. 48), Bimba criou a Capoeira Regional em 1918, baseando-se no que conhecia da capoeira primitiva, praticada nas ruas, e no Batuque e permaneceu trabalhando, difundindo e aperfeiçoando essa metodologia até seu falecimento. A base experiencial da pesquisa de Sfoggia (2019) e Bertissolo (2013), nesse sentido, diz respeito ao trabalho da Filhos de Bimba Escola de Capoeira (FBEC), que é desenvolvido por Mestre Nenel e que busca um resgate e manutenção do método, respeitando seus princípios, tradições e rituais. Além da FBEC, o convívio com “A Turma de Bimba”, através do trabalho da Fundação Mestre Bimba (FUMEB, www.fundacaomestrebimba.org) viabiliza a reunião dos discípulos, preservação e difusão da obra de Mestre Bimba através de atividades relacionadas à Capoeira Regional.

² Os três conceitos desenvolvidos na pesquisa performativa de Sfoggia (2019) e que se desdobraram em processos criativos foram Equilíbrio Dinâmico, Economia de Meios e Estado de Prontidão.

³ Cremos que esta discussão seja premente no contexto desta pesquisa. Por uma questão de escopo, essa temática não será aprofundada neste texto e será discutida em um texto futuro.

⁴ É importante esclarecer que adotamos a definição de Hayden e Windsor (2007, p. 33) para a interação entre compositores e performers (aqui estendida aos processos de criação interartes), como diretivos, interativos ou colaborativos. Segundo os autores, os processos diretivos são aqueles em que um músico encomenda uma obra musical, ou um grupo de dança encomenda uma música, por exemplo, sem um real nível de interação entre os envolvidos. Nos processos interativos, o compositor (ou o coreógrafo) se envolve mais diretamente nas negociações, por vezes realizando o que já referimos em outros textos como consultoria ou, como Fitch e Heyde (2007, p. 93) definem, os performers abrem suas “caixas de truques”. Finalmente, os processos de fato colaborativos são aqueles em que as instâncias de decisão são compartilhadas entre os atores envolvidos na criação, de modo que todos os envolvidos se sentem efetivamente contemplados no processo.

⁵ Trata-se de uma obra colaborativa composta por Guilherme Bertissolo e Lia Sfoggia no contexto da pesquisa de doutorado do primeiro (Bertissolo, 2013), em resposta às noções inferidas no mesmo contexto cultural, a capoeira regional, pelo viés da relação entre música e movimento.

⁶ O processamento eletrônico em tempo real de som e vídeo foi realizado através do *software PureData*. Por questões de escopo, essa implementação não será discutida nesse artigo. É importante mencionar apenas que as imagens (fotos e vídeos) capturadas nas sessões de colaboração foram utilizadas nas projeções de vídeo e que os sons utilizados na parte musical são inteiramente capturados durante a performance --ou seja, não utilizamos materiais pré-gravados.

Referências

- Bacon, J. M. & Midgelow, V. L. (2014). Creative articulations process. *Choreographic Practices* 5(1), 7–31.
- Bacon, J. M. & Midgelow, V. L. (2015). Processo de articulações criativas (PAC). In: Silva, C. R. et al. (Ed.). *Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. PPGAC/ECA-USP. [Trad. Eduardo Augusto Rosa Santana, rev. Pedro de Senna].
- Bertissolo, G. (2013). *Composição e Capoeira: dinâmicas do compor entre música e movimento*. [Tese de Doutorado não publicada – Programa de Pós-Graduação em Música/Universidade Federal da Bahia].

- Bertissolo, G. (2016). O pato-coelho da criação em música: intencionalidade, experiência e intersubjetividade. In: Lima, P. C. (Org). *Pesquisa em música e diálogos com produção artística, ensino, memória e sociedade* (série paralaxe v. 1). EDUFBA.
- Bertissolo, G. (2017). Composição e cognição: Contribuições da cognição incorporada para a criação de estratégias para o compor. *Percepta - Revista de Cognição Musical* 5, 33-54.
- Brower, C. (2000). A Cognitive Theory of Musical Meaning. *Journal of Music Theory* 44(2), 323-379.
- Clarke, E., & Doffman, M. (Eds.) (2017). *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*. Oxford University Press.
- Doffman, M., & Calvin, J. (2017). Contemporary Music in Action: performer-composer collaboration within the conservatoire. In: Clarke, E. & Doffman, M. (Eds.), *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*. Oxford University Press.
- Fernandes, C. (2006). *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. 2 ed. revisada e ampliada. Annablume.
- Fernandes, C. (2013). Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. *Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança* 2(2), 18-36.
- Fernandes, C. (2014). Pesquisa somático-performativa: Sintonia, sensibilidade, integração. *ART Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte* 1(2), 76-95.
- Fernandes, C. (2015a). Princípios em movimento na pesquisa somático-performativa. In: Silva, C. R. et al. (Ed.). *Resumos do 5o Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. PPGAC/ECA-USP, 81-95.
- Fernandes, C. (2015b). Quando o todo é mais que a soma das partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. *Revista Brasileira de Estudos da Presença – Brazilian Journal on Presence Studies* 5(1), 9-38.
- Fernandes, C. (2018). *Dança Cristal: da arte do movimento à abordagem somático-performativa*. EDUFBA.
- Fitch, F. & Heyde, N. (2007). 'Recercar' – the collaborative process as invention. *Twentieth-century music* 4(1), 71-95.
- Gritten, A. & King, E. (2006). *Music and gesture*. Hashgate.
- Gritten, A. & King, E. (2011). *New perspectives of music and gesture*. Hashgate.
- Haseman, B. (2006). A manifesto for performative research. *International Australia Incorporating Culture and Policy* 118, theme issue Practice-led Research (pp. 98-106).
- Haseman, B. (2015). Manifesto para a investigação performativa. In: Silva, C. R. et al. (Ed.). *Resumos do 5o Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. PPGAC/ECA-USP. [Trad. Marcello Amalfi].
- Huron, D. (2006). *Sweet anticipation: Music and the psychology of expectation*. The MIT Press.
- Huron, D. & Margulis, E. (2010). Musical Expectancy and Thrills. In: P. Juslin (Ed.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford University Press.
- Hayden, S. & Windsor, L. (2007). Collaboration and the composer: Case studies from the end of the 20th century. *Tempo* 61, 28-39.
- John-Steiner, V. (2000). *Creative Collaboration*. Oxford University Press.
- Johnson, M. (1990). *The Body in the Mind: The bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. University of Chicago Press.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1999). *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. Basic Books.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. University of Chicago Press.
- Larson, S. (2012). *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music*. Indiana University Press.

- Lima, P. C. (2012). *Teoria e prática do compor I: diálogos de invenção e ensino*. EDUFBA.
- Mestre Nene, M. N. (2018). *BIMBA: um século da Capoeira Regional*. EDUFBA.
- Nagy, Z. (2017). *Embodiment of musical creativity: the cognitive and performative causality of musical composition*. Ashgate/Routledge.
- Sfoggia, L. (2019). *Corpos que são: a Capoeira Regional reverberada em processos criativos em arte*. [Tese de Doutorado não publicada – Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade/Universidade Federal da Bahia].
- Snyder, B. (2000). *Music and Memory: an introduction*. The MIT Press.
- Sodré, M. (2002). *Mestre Bimba: corpo de mandinga*. Manati.