

O papel da escuta no processo criativo da livre improvisação coletiva

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Fábio Parra Furlanete

Universidade Estadual de Londrina – ffurlanete@uel.br

Resumo: Propomos um estudo das formas através das quais a escuta ocorre na livre improvisação e de seu papel no processo criativo. Os modelos atuais que descrevem o processo de criação em improvisação herdam a visão da inteligência artificial que trata a escuta como simples recepção do sinal acústico. Por outro lado, nos autores ligados à Música Acusmática encontramos modelos que abordam a escuta como o elemento central do processo de criação. Realizamos uma comparação das duas abordagens à qual será somada a coleta de dados a partir de grupos focais para estabelecer como os improvisadores percebem e entendem a escuta em seu processo criativo.

Palavras-chave: Livre improvisação. Escuta. Processo criativo. Pré-alimentação.

The Role of Listening in the Creative Process of Collective Free Improvisation

Abstract: We propose a study of the ways in which listening occurs on free improvisation and its role in the creative process. Current models describing creativity in improvisation inherit the standpoint of artificial intelligence for which listening is simply the input of the acoustic signal. On the other hand, scholars of Acousmatic Music display models in which listening is the central element of the creative process. A comparison between two approaches were performed. To this comparison will be added data collected from focus groups aiming establish how the improvisers perceive and understand the listening on their creative process.

Keywords: Free improvising. Listening. Creative process. Feedforward.

1. Introdução

A música do século XX assiste ao surgimento de processos de abertura que vão desconstruir, na música, o conceito de circuito unidirecional de produção herdado do Classicismo/Romantismo. Circuito esse que começa com o compositor como criador único e original da obra, passa pelo intérprete, tradutor do texto original com a função de reconstruir o sentido da obra para um ouvinte que, se propriamente educado, será capaz de compreender aquele sentido imaginado pelo compositor e reconstruído pelo intérprete (STRAVINSKY, 1942, p. 112; ZAMPRONHA, 2000, p. 37).

Desses processos de abertura, dois são importantes para nós: o primeiro diz respeito à conscientização da abertura inerente a toda fruição estética (ECO, 1991, p. 88-89) e sua conseqüente incorporação a poética através do conceito de escuta (SCHAEFFER, 1977, p. 116). O segundo trata da disposição dos executantes de participar do processo criativo não apenas com a interpretação da ideia elaborada por outros, mas também com a construção de suas próprias ideias durante a performance através da improvisação (NYMAN, 1974, p. 03).

Essas duas formas de abertura dialogam de forma bastante intensa na prática artística: a abordagem dos livre-improvisadores frequentemente transcende os limites do

material musical tradicional centrado em relações de altura e duração e incorpora elementos de uma escuta baseada em conceitos de gesto, textura e granularidade, característicos da Música Acusmática. Por outro lado, é comum entre os músicos acusmáticos a realização de seções de improvisação com dispositivos eletroacústicos acompanhadas ou não de referenciais visuais tomados do cinema, do teatro ou da dança. Entretanto, apesar desse diálogo existir na prática, na literatura que trata das duas áreas ele não ocorre de forma sistemática.

2. A escuta na literatura sobre livre improvisação

A distância entre as duas abordagens fica evidente quando observamos a forma como a escuta é tratada pelos principais autores que escrevem a respeito do processo criativo na livre improvisação. O modelo de processo criativo em improvisação mais difundido na literatura é o modelo proposto por Welford (1976), desenvolvido por Pressing (1984) e mais tarde chamado por Stenström (2009, p. 67) de modelo Welford/Pressing. De acordo com esse modelo, a improvisação é “a special kind of aesthetically constrained motor performance that maintains a commitment to high levels of real-time decision making” (PRESSING, 1984, p. 353) na qual o processo criativo é dividido em 3 estágios: 1) codificação perceptual dos dados sensoriais; 2) avaliação e escolha das possíveis respostas; e 3) execução das respostas escolhidas. Pressing aborda o modelo de modo a tratar a improvisação como um processo de solução de problemas no qual podem ser aplicadas as técnicas da Inteligência Artificial (1987, p. 18). Aqui, a escuta é vista como processo passivo de recepção do sinal – parte (a mais importante) de um conjunto de dados sensoriais que fazem parte do *input* de um improvisador – e separada dos processos de avaliação, elaboração e decisão que estariam contidos no estágio 2.

Os três modos de escuta de Truax (*apud* BORGIO, 1999, p. 79-80): “*listening-in-search, listening-in-readiness e background listening*” são citados por Boggio como ponto de referência para sua descrição do processo criativo. Posteriormente, visando superar o modelo Welford/Pressing, ele formula o conceito de uma musicologia centrada no processo criativo coletivo e baseada no conceito de rede (BORGIO, 2006, p. 11). Para ele, o estágio de ideação do processo criativo, no qual o cérebro não-consciente produz novidade através de pensamento divergente (*idem*, p. 2) pode ocorrer, de uma perspectiva sistêmica, de uma forma não linear e externalizada como processo coletivo. Entretanto, quando ele elabora essa proposta, ele abandona os conceitos de escuta anteriormente utilizados.

O único autor encontrado por nós até o presente momento que escreve a respeito do processo criativo em livre improvisação e aborda de maneira mais direta a literatura da Música Acusmática é Nunn (1998). Ele abre a possibilidade de um modelo no qual a escuta e a ideação ocorrem no mesmo momento quando toca nos conceitos de escuta crítica (NUNN, 1998, p. 51) e escuta criativa (idem, p. 56). Porém, apesar de descrever esses conceitos e associá-los a livre improvisação, ele não define com clareza qual seria o papel deles no processo criativo do improvisador durante a performance.

Stenström, em uma extensiva revisão bibliográfica sobre a livre improvisação coletiva, dedica toda uma seção à questão da escuta (STENSTRÖM, 2009, p. 55-60). Nela, ele se apoia principalmente nos modos de escuta de Truax (apud BORGGO, 1999, p. 79-80) e na descrição de Nunn (1998). Apesar de sua sistemática discussão sobre os tipos escuta e sua importância para a livre improvisação, no momento em que ele passa a discutir o processo criativo do improvisador (STENSTRÖM, 2009, p. 60-79), esse é tratado nos termos do modelo Welford/Pressing para a elaboração de um modelo paramétrico baseado no conceito de gesto. Assim, mesmo com o esforço desses autores para descrever os tipos de escuta e afirmar sua importância na livre improvisação, o papel dela no processo criativo para além de simplesmente uma porta de entrada para os dados auditivos permanece ainda por aprofundar. Desta forma, sentimos a necessidade de formular a questão: qual é o papel da escuta no processo criativo da livre improvisação?

2. Metodologia

Para responder à essa questão nosso trabalho segue dois caminhos paralelos: o primeiro é um estudo crítico bibliográfico com o objetivo de comparar e buscar possíveis conexões entre as formas de tratar o papel da escuta no processo criativo respectivamente na Música Acusmática e na livre improvisação. O segundo é a coleta e análise de dados coletados com praticantes de livre improvisação para estabelecer como os improvisadores percebem e entendem a escuta em seu processo criativo.

A escolha de uma abordagem experimental para o estudo da arte e seu processo criativo não é tarefa trivial. No caso da livre improvisação, existem características que dificultam a aplicação do método de pesquisa em arte sugerido por Zamboni (2001, p. 53), uma vez que não há (nem pode haver) a expectativa da ocorrência de determinadas características ou qualidades a partir da qual a obra é realizada e contra a qual ela pode ser avaliada. Nesse caso, mesmo com toda a importância dada por nós à prática artística no momento em que ela é realizada, esta só pode ser estudada *a posteriori* a partir dos vestígios

deixados por seu processo de realização fixados seja em suporte, seja na memória daqueles que dele participaram. Restam-nos, então, os métodos de pesquisa sobre arte que permitam a coleta de dados a partir da documentação – na forma de gravações audiovisuais das seções de improvisação – e dos relatos das pessoas envolvidas.

Acreditamos que a melhor forma de coleta de dados a partir dos relatos dos participantes seja a do grupo focal, conforme descrito por Krueger (2009). Esse deve ser realizado logo após a conclusão de cada seção de improvisação, com as impressões da experiência ainda frescas na memória, e de modo a aproveitar o hábito, comum entre coletivos de livre improvisação, de conversar e trocar impressões a respeito do processo recém realizado. Desse modo, a própria familiaridade dos improvisadores com o debate a respeito do próprio processo criativo deve colaborar para, pela similaridade com o formato do grupo focal, minimizar o efeito pesquisador durante a coleta de dados.

A análise dos dados será realizada a partir das informações coletadas no estudo bibliográfico e levará em consideração o grau de desenvolvimento técnico e maturidade musical dos sujeitos, o tipo de formação e o repertório comumente praticado e o grau de familiaridade com a prática da improvisação livre ou outras formas de improvisação. Assim, pretendemos estabelecer o entendimento que cada grupo possui de sua própria escuta e seu processo criativo, quais os modelos subjacentes a esse entendimento, e determinar como eles se relacionam durante uma sessão de livre improvisação.

3. Andamento do estudo bibliográfico: memória e pré-alimentação

Alguns dos próprios textos já citados apresentam, nos fragmentos em que tratam da escuta, indícios de como podemos aproximar os modelos de processo criativo da livre improvisação e os conceitos de escuta da Música Acusmática. O modelo baseado no gesto de Stenström, mesmo com seu caráter paramétrico e inicialmente desconectado da escuta, nos oferece uma oportunidade de aproximação com a literatura da Música Acusmática. Em ambos os casos a organização de um repertório básico de referentes na memória é ferramenta fundamental para a compreensão do processo criativo. Afinal, tanto Schaeffer (1977) quanto Smalley (1986) formularam tipo-morfologias de objetos sonoros baseadas (parcialmente no caso de Schaeffer, e completamente no caso de Smalley) no conceito de gesto e organizadas de modo francamente paramétrico.

Outra possibilidade é o conceito, já apresentado por Pressing (1984, p. 356) e desenvolvido por Stenström (2009, p. 72-73), de *feedforward*, traduzido por nós como pré-alimentação, que é definido por ele como “the ability to 'pre-hear' internally a chosen motor

action without relying on either memory or subsequent auditory feedback.” (PRESSING, 1984, p. 356; STENSTRÖM, 2009, p. 63). Apesar de Stenström dedicar um bom espaço de seu texto para apontar a importância da pré-alimentação no processo criativo, seu foco está sempre na conexão dela com a ideação e execução, sem tocar em sua possível influência na escuta. Para ele, *feedback* (retro-alimentação) e *feedforward* (pré-alimentação) são processos separados. Por outro lado, esse conceito de um complemento imaginado para o contexto sonoro recém experimentado pode, a partir da ideia de intencionalidade da escuta (SCHAEFFER, 1977, p. 271; CHION, 1993, p. 26-28), sugerir que a articulação do contínuo sonoro na escuta e a ideação de seus possíveis complementos são um único e indissociável processo. Assim, teríamos na livre improvisação coletiva, ao invés de “a special kind of aesthetically constrained motor performance that maintains a commitment to high levels of real-time decision making” (PRESSING, 1984, p. 353), uma escuta criadora equipada para interferir em seu próprio contexto sonoro no momento em que ele ocorre.

Nossa hipótese a respeito da relação entre memória, pré-alimentação, percepção, ação e retro-alimentação no processo criativo pode ser ilustrada a partir da experiência comum de quem já praticou esportes coletivos: você assume uma posição no campo ou na quadra. Sua prática no jogo e a familiaridade com os hábitos de seus parceiros (memória) fazem com que seu olhar sobre a configuração do time adversário parta da busca pelos espaços que favoreçam a movimentação do seu time (pré-alimentação). A detecção da configuração adequada (percepção) gera o impulso de armar a jogada naquela direção, independentemente de você saber se seu parceiro está pronto ou não para ocupar aquele espaço. Não acertamos com frequência (retro-alimentação), mas quando o fazemos a sensação de fruição estética é clara.

O mesmo processo deve ocorrer com o público: apesar de não possuir as ferramentas para interferir diretamente na ação, ele deve poder projetar as possíveis continuações de uma determinada configuração a partir da conexão desta com a sua memória do jogo e seus participantes. Acreditamos que, tanto para o improvisador quanto para o público, os erros gerados nesse processo de projeção a partir da memória e articulação do contínuo da percepção, assim como a consequente necessidade de incorporar esses erros no contexto da performance, devem desempenhar um papel importante não somente no processo criativo, mas também na fruição estética. O gesto do torcedor que leva as mãos à cabeça e olha para o alto deve ser consequência não apenas da experiência do choque entre a continuação projetada e a continuação percebida, mas também da apreciação estética da jogada intuída mas não realizada.

4. Andamento da parte experimental: O CLIC

O principal dos grupos a partir dos quais serão coletados os dados para este trabalho já foi criado na forma de um complemento e aprofundamento da disciplina “Laboratório de Criação II” do Curso de Música da Universidade Estadual de Londrina (UEL): o Coletivo de Livre Improvisação Contemporânea (CLIC). Ele funciona como um grupo de estudos e prática de livre improvisação que, em contrapartida aos dados fornecidos à pesquisa, oferece aos integrantes a oportunidade do desenvolvimento técnico e artístico envolvidos na participação em um coletivo de livre improvisação. Esse grupo terá seu efetivo renovado a cada ano letivo durante a execução do projeto e, ao final de cada ano, com os membros já familiarizados com a prática da livre improvisação, será realizada a coleta de dados. A primeira coleta ocorrerá no início do segundo semestre de 2014.

A partir desse grupo inicial, outros dois grupos foram formados para atender às necessidades específicas de participantes do grupo principal, além de ampliar o escopo da coleta de dados. O primeiro deles foi o Armila, que reúne os improvisadores mais experientes do grupo principal e que desenvolvem trabalhos de iniciação científica na área. O outro é grupo que está sendo formado com os membros da Orquestra Sinfônica da UEL (OSUEL). Outros grupos, eventualmente de duração mais curta, poderão ser formados e/ou associados ao CLIC, de acordo com a necessidade e possibilidade, para ampliar o *corpus* da pesquisa. Eles podem incorporar alunos de outros cursos, docentes e servidores da UEL, assim como membros da comunidade externa, mesmo que amadores, desde que haja o interesse e a disponibilidade dos sujeitos para a prática da livre improvisação. Ainda outra possibilidade para a coleta de dados é a formação de grupos para sessões de improvisação pontuais que reúnam, em congressos, simpósios e outros eventos acadêmicos e artísticos, músicos com experiência prévia em livre improvisação. Dessa forma, o amplo espectro de experiências e competências oferecido pelo *corpus* da pesquisa pode, a partir da comparação dos dados coletados com o perfil de cada grupo, oferecer uma visão mais precisa do papel da formação dos músicos no entendimento da sua própria escuta e processo criativo.

5. Considerações finais e próximos passos

A pesquisa bibliográfica de nosso trabalho encontra-se bastante adiantada, e os dados coletados a partir dela apontam para duas formas distintas, porém interconectadas, através das quais a escuta pode ter um papel importante no processo criativo na livre improvisação: os modelos construídos na memória e o conceito de pré-alimentação.

Entretanto, essa relação entre memória e pré-alimentação não é, até onde pudemos verificar, muito aprofundada na literatura específica sobre livre improvisação. Como os dados a esse respeito vem principalmente de trabalhos realizados por Pressing (1987, 1984), ou outros autores por ele citados, em Psicologia Cognitiva, esperamos que o estudo da literatura mais recente nessa área permita-nos aumentar nossa compreensão dos processos envolvidos e sofisticar nossa abordagem metodológica na coleta de dados com os improvisadores.

Na parte prática, os grupos de improvisação já estão formados, realizam seções regulares de estudo e performance e começam a se apresentar dentro e fora da comunidade acadêmica. O acúmulo de experiências resultante desse processo deve permitir em breve a realização dos grupos focais. A partir deles, a coleta e a análise dos dados poderão tornar mais claras as formas através das quais os improvisadores percebem e entendem a escuta em seu processo criativo.

Referências:

- BORGO, David. Sync or Swarm: Musical Improvisation and the Complex Dynamics of Group Creativity. Em: *Algebra, Meaning and Computation*, pp. 1-24. Berlin: Springer, 2006.
- _____. *Reverence for uncertainty: chaos, order, and the dynamics of musical free improvisation*. Los Angeles: University of California, 1999.
- CHION, Michel. *Guide to sound objects: Pierre Schaeffer and Musical Research*. Paris: Buchet/Chastel, 1983.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*, 8ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- KRUEGER, Richard A. *Focus groups: a practical guide for applied research*. Sage, 2009.
- NUNN, Thomas E. *Wisdom of the impulse: on the nature of musical free improvisation*. Selbstverl., 1998.
- NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and beyond*. London: Studio Vista, 1974.
- PRESSING, Jeff. Improvisation: methods and models. In: *Generative Processes in Music: the psychology of performance, improvisation, and composition*. Oxford: Clarendon Press, 1987.
- _____. Cognitive processes in improvisation. Em: *Cognitive processes in the perception of art*, pp. 345–363. Amsterdam: Elsevier Science Publishers, 1984.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux: essai interdisciplines*, nouvelle edition. Paris: Seuil. 1977.
- SMALLEY, Denis. Spectro-morphology and structuring processes. In: *The language of electroacoustic music*, p. 61-93, 1986.
- STENSTRÖM, H. *Free Ensemble Improvisation*. Gothenburg: Intellecta Infolog AB. 2009.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 Lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1996.
- WELFORD, Alan T. *Skilled performance: perceptual and motor skills*. Glenview: Scott and Foresman, 1976.
- ZAMBONI, Silvio. *A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Autores Associados, 2001.
- ZAMPRONHA, Eduardo. S. *Notação, Representação e Composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume, 2000.