



Por uma abordagem teórica dos processos de criação e performance de música experimental interativa na área de sonologia

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Vitor Kisil Miskalo
NuSom (USP) - vkisil@gmail.com

Resumo: Apresentaremos no artigo um panorama sobre questões relevantes da abordagem teórica sobre processos e práticas de criação e performance de música experimental interativa. Questões compartilhadas com outras formas de expressão artística contemporâneas somadas a outras específicas das atividades musicais, formam um complexo enredo do qual emergem as produções experimentais interativas contemporâneas. Conscientes destas dificuldades propomos uma abordagem que parte de ferramentas teóricas que lidem abertamente com a *complexidade*.

Palavras-chave: Sonologia. Música Experimental. Música e Tecnologia. Processos de Criação. Comunidades Musicais.

In Pursuit of a Theoretical Approach Concerning Creation and Performance Processes of Interactive Experimental Music in the Field of Sonology

Abstract: In this article, we present an overview of relevant issues of a theoretical approach to creation and performance processes and practices of interactive experimental music. Issues shared with other forms of contemporary artistic expression coupled with other specific musical, form a complex plot from which emerge contemporary interactive experimental artwork. Aware of these difficulties we propose an approach that part from theoretical tools that openly deal with *complexity*.

Keywords: Sonology. Experimental Music. Music and Technology. Music Creation Processes. Musical Communities.

1. Introdução

Nossos objetos específicos de estudo¹ são os processos e as práticas de criação e performance musical experimental interativa desenvolvidos na área de pesquisas em sonologia da Universidade de São Paulo (USP), através do *MOBILE: processos musicais interativos*, projeto temático financiado pela FAPESP, desenvolvido entre 2008 e 2013, e do *NuSom: núcleo de pesquisas em sonologia*, instituído em 2012. Parte relevante do repertório desenvolvido neste contexto lida reiteradamente com questões da criação coletiva, do experimentalismo artístico e da utilização de novos meios e ferramentas tecnológicas e foi apresentada em concertos organizados por estes núcleos, como as séries de concertos *¿Música?* (existente desde 2006) e *Net Concert* (realizada desde 2011) e os espetáculos *Por trás das coisas* (2010) e *Transparências* (2013)².

Para este repertório específico, assim como para outros repertórios que lidem com linguagens experimentais, o tradicional estudo e análise de partituras e/ou gravações, quando estas existem, não é suficiente para a compreensão dos dados que consideramos mais relevantes desta produção. Identificamos, durante a pesquisa, que, muitas vezes, os elementos

mais importantes não estão evidenciados na performance específica ou na sonoridade resultante desta, mas justamente nas complexas redes de processos dinâmicos que envolvem sua criação e apresentação, incluindo também as complexas relações socioculturais desenvolvidas e herdadas.

Ficou claro, no decorrer de nossa investigação pelas ferramentas teóricas mais eficientes para a realização do estudo que nos propomos, que se tornou necessário buscar um distanciamento dos enfoques tradicionais das abordagens musicológicas para observar as questões envolvidas de forma mais ampla e capaz de englobar, por exemplo, questões tradicionalmente observadas como *extramusicais*.

2. Por uma abordagem teórica

A busca por uma ampliação das formas de se observar a produção artística é, de certa forma, uma tendência seguida pela crítica nas últimas décadas que se relaciona com os próprios processos alternativos e experimentais de criação artística, que tornaram-se cada vez mais relevantes no decorrer do século XX. Segundo a pesquisadora Cecilia Almeida Salles:

Muitas questões de extrema importância para se discutir arte em geral e aquela produzida nas últimas décadas, de modo especial, necessitam de um olhar que seja capaz de abarcar o movimento, dado que leituras de objetos estáticos não se mostram satisfatórias ou eficientes (SALLES, 2006: 16).

A disseminação no uso de mídias eletrônicas e digitais também provocou uma série de mudanças nos paradigmas artísticos, a ponto de Pierre Lévy (1997: 18) escrever que “a crise nos conceitos do *establishment* artístico provocada pela arte em mídias digitais é tamanha que, às vezes, o próprio artista tem dificuldade de se reconhecer como artista e de ser reconhecido pela crítica”. Para Lyotard:

Um artista ou escritor pós-moderno está numa situação de um filósofo: o texto que escreve e a obra que apresenta não estão, em princípio, norteados por regras estabelecidas, e eles não podem sujeitar-se a um determinado julgamento pela aplicação de categorias conhecidas. [...]. O artista e o escritor, portanto, trabalham sem regras, com o fim de estabelecer as regras do que *terá sido feito*. Por isso, a obra e o texto têm a característica de um evento; surgem tarde demais para seus atores ou - o que equivale à mesma coisa - sua realização sempre começa cedo demais. (LYOTARD apud BAUMAN, 1997: 133).

Bauman, por sua vez, afirma que esta dinâmica das *instabilidades* direciona o foco da criação para o processo de experimentação:

Os artistas pós-modernos estão condenados a viver, pode-se dizer, a crédito. A prática produzida por suas obras ainda não existe como um "fato social", deixa intocado o "valor estético", e não há nenhum modo de decidir antecipadamente que algum dia haverá de tornar-se isso. Afinal, só se pode acreditar no futuro dotando o passado da autoridade que o presente é obrigado a obedecer. Não sendo isso verdade, só resta aos artistas uma possibilidade: a de *experimentar* (BAUMAN, 1997: 138).

Salles observa, também como resultado destas mudanças no fazer artístico, alterações na própria postura de pesquisa dos estudiosos dos objetos artísticos, que passaram a contemplar o "percurso construtivo em tempo real" para compreender como tais métodos complexos se organizam e com o que se relacionam:

Algumas obras, incluindo todo o potencial que as mídias digitais oferecem, parecem exigir novas abordagens. Ao mesmo tempo, muitas dessas obras exigem novas metodologias de acompanhamento de seus processos construtivos e não somente a tradicional coleta de documentos, no momento posterior à apresentação da obra publicamente, isto é, a abertura das gavetas dos artistas para conhecer os registros das histórias das obras. Muitos críticos passaram a conviver com o percurso construtivo em tempo real. Algumas obras contemporâneas (mas não só) geram, assim, novas metodologias para abordar seus processos de criação, enquanto que os resultados desses estudos mudam, de alguma maneira, os modos de abordá-las sob o ponto de vista crítico (SALLES, 2006: 16-17).

Adotamos, no decorrer da pesquisa, esta tendência descrita por Salles de acompanhar os processos construtivos. No nosso caso, porém, temos duas particularidades. A primeira é que a convivência com o percurso construtivo em tempo real ocorre em um grupo de artistas que também são pesquisadores acadêmicos e estão constantemente fazendo reflexões não apenas artísticas com também acadêmicas que, naturalmente, interferem umas nas outras. A segunda é que os objetos específicos de pesquisa envolvem um repertório que conta com a participação ativa do autor desta pesquisa enquanto criador e performer.

Como decorrência deste processo, é natural que surjam reflexões acadêmicas que lidem justamente com estas práticas de criação ao mesmo tempo que despontam produções artísticas que exploram reflexões acadêmicas.

Em muitos casos, a forma como estas produções ocorrem podem ser tão diversas dos paradigmas estabelecidos, que grande parte das referências conceituais tradicionalmente instituídas para designar, descrever e avaliar as manifestações artísticas não é mais aplicável neste novo contexto. Morin (2000: 32), ao defender alterações no sistema tradicional de ensino e pesquisa que prioriza o acúmulo de conhecimentos, diz que "necessitamos que se cristalize e se enraíze um paradigma que permita o conhecimento complexo".

Kerman (1987: 1) aponta que, em princípio, o termo musicologia abordaria "o pensamento, a pesquisa e o conhecimento de todos os aspectos possíveis da música", "desde a acústica até a estética". No entanto, a maior parte das pesquisas seguiu rumos mais estreitos.

Mas na prática acadêmica e no uso geral, musicologia passou a ter um significado muito mais restrito. Refere-se hoje ao estudo da história da música ocidental na tradição de uma arte superior. [...]. A musicologia é percebida como tratando essencialmente do fatural, do documental, do verificável e do positivista. Os musicólogos são respeitados pelos fatos que conhecem a respeito da música. Não são admirados por sua "compreensão da música como experiência estética" (KERMAN, 1987: 2).

E, assim como a sociedade passou a se adaptar aos novos paradigmas socioculturais, os pesquisadores também passaram a buscar novas formas de compreender seus objetos de estudo, procurando englobar estes elementos mais amplos e complexos.

[...] devemos compreender a forte dimensão comportamental das tecnologias interativas em que a arte está pensando a imprevisibilidade, a complexidade, fazendo emergir situações que da mesma maneira que no comportamento dos sistemas vivos é marcado pela complexidade (DOMINGUES e GRUPO, 2002: 146).

Parte da musicologia também buscou escapar do pensamento linear anterior, cujos efeitos "atribuem uma autorreferencialidade única para a música que a torna amplamente opaca de pontos de vista extramusicais" (KRAMER, 1996: 13). Segundo Nascimento, tal autorreferencialidade do pensamento musical moderno "se traduziu na separação entre o que é 'intrinsecamente musical' e o que é 'extramusical'" (NASCIMENTO, 2010: 14).

A musicologia pós-modernista [...] diz que o que nós chamamos de experiência musical precisa ser sistematicamente repensada, que os horizontes de nosso prazer musical precisam ser redesenhados mais largamente, e que o incrustamento na rede de forças do não musical é algo para ser bem-vindo antes que rejeitado (KRAMER, 1996: 17).

O fato é que diversos pesquisadores da produção artística (contemporânea, principalmente, mas não apenas) passaram a observar seus objetos de estudo com maior distanciamento e maior atenção a elementos anteriormente considerados secundários; como o ambiente de trabalho dos artistas, suas interlocuções com outros artistas, pesquisadores e o público e o modo como as mais diversas influências, mesmo aquelas aparentemente não relacionadas às obras divulgadas, podem se manifestar nesta mesma produção.

Na musicologia histórica, a longa linha de pesquisa que se relacionava com compositores, intérpretes e repertórios de forma isolada mudou de modo decisivo na segunda metade do século XX para abordar contextos cada vez mais amplos, englobando elementos geográficos, culturais, religiosos, nacionais ou políticos dos quais a música é parte integrante (SHELEMAY, 2011: 353).

Shelemay também nos aponta o período por volta dos anos 1990, como um período de grandes alterações nos paradigmas, inclusive na área da pesquisa etnomusicológica. Tais mudanças foram importantes, dentre outras coisas, para ampliar o conceito das *comunidades musicais* na contemporaneidade.

No entanto, o advento dos estudos sobre música popular perto dos anos de 1990 (assim como as tendências de ampliação dos objetos de estudo [...]) foi parte de uma importante mudança de paradigmas que conduziram a pesquisa etnomusicológica para além do foco das comunidades restritas geograficamente. A atenção mudou decididamente para buscar abarcar os laços musicais que se estenderam para além das fronteiras geográficas [...] (SHELEMAY, 2011: 352-353).

Para Salles (2006: 17), a criação artística ocorre em condições de "múltiplas conexões em permanente mobilidade". Tais condições a levaram a observar os processos de

criação como *redes*: "Essas novas questões, que pareciam merecer maior atenção, exigiam novas formas de desenvolvimento do pensamento que dessem conta de múltiplas conexões em permanente mobilidade. Foi assim que chegamos às redes" (SALLES, 2006: 17).

De acordo com Salles (2006: 17) esta abordagem permite "leituras não lineares e libertas de dicotomias, tais como: intelectual e sensível, externo e interno, autoria e não autoria, acabado e inacabado, objetivo e subjetivo, e movimento prospectivo e retrospectivo" e incorpora também "simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos". Cabe destacar ainda que não apenas o objeto estudado passa a ser visto por suas "múltiplas conexões em permanente mobilidade", como também a própria abordagem teórica começa a ser pensada através de conexões similares.

Para nosso interesse específico, muito nos atrai a associação de rede a um modo de pensamento. De maneira especular, precisamos construir uma rede para falarmos de uma rede de construção. [...]. Queremos ressaltar que, por um lado, todos os pesquisadores que se interessam pela compreensão dos processos de criação estão falando de uma rede que se constrói e esses pensadores da criação, por sua vez, necessitam de uma abordagem que esteja também nesse paradigma relacional. O modo de apreensão de um pensamento em rede só pode se dar também em rede (SALLES, 2006: 23).

3. Ampliação dos objetos de pesquisa e a área da Sonologia

Considerando todo este contexto, defendemos que tais abordagens teóricas oferecem resultados mais relevantes sobre nossos objetos específicos e passamos a adotá-las para observá-los de forma mais ampla visando identificar quais elementos deveriam receber maior atenção, ou, como diz Salles (2006: 24), quais são os "nós da rede" que se destacam.

Para tanto, propomos que devem ser analisados diversos pontos de vista da produção musical experimental interativa realizada no contexto da sonologia da USP, em pelo menos três dimensões: os processos pessoais e subjetivos realizados pelos artistas na criação de suas obras, através das adoções de ferramentas, conceitos e ideologias; os processos relacionais no ambiente comunitário no qual realizam suas produções, envolvendo também seus círculos mais próximos de contatos (como artistas com os quais interagem, colegas, professores e público), influências mais próximas (como concertos, festivais, congressos e seminários que participam e material audiovisual e bibliográfico que têm acesso) e os estúdios/laboratórios onde podem realizar suas experimentações; e, por fim, a dimensão onde há uma relação entre estes indivíduos, neste contexto, com a sociedade, como um todo, na qual estão inseridos, incluindo aí abordagens ideológicas, políticas, econômicas ou sociais de seus trabalhos. Tais dimensões podem ser pensadas como micro (artista enquanto sujeito), média (sujeito e seu entorno/ambiente) e macro (sociedade na qual se insere).

Ao observar a criação musical experimental interativa, nosso objeto de estudo, por estas três dimensões, podemos identificar um elemento que perpassa a todas as três e que representa grande parte destas questões, mas que por pertencer principalmente, mas não só, à macrodimensão, não costuma ser notado com a relevância que lhe é devido. Tal elemento é a própria área da *sonologia*.

A sonologia é uma parte da musicologia ao mesmo tempo em que é uma extensão dela. É uma parte da musicologia no sentido original da palavra, como vimos em Kerman, que envolve "o pensamento, a pesquisa e o conhecimento de todos os aspectos possíveis da música". No entanto é uma extensão da musicologia acadêmica que, conforme escreveu Kerman (1987: 2), "passou a ter um significado muito mais restrito", ao tornar-se "o estudo da história da música ocidental na tradição de uma arte superior"³.

A própria definição de *sonologia* é uma tarefa complexa e não há também um consenso sobre seus limites e potenciais. Carlos Palombini (2010: 1672) escreve o seguinte: "a sonologia representa para mim uma tentativa de subtrair-me a uma concepção limitada do musical, sem sucumbir à etnomusicologia". Segundo Fernando Iazzetta:

O termo vem sendo adotado por pesquisadores e instituições no Brasil para fazer referência a um campo híbrido de pesquisas musicais em que o som serve como elemento catalisador. Entre as áreas relacionadas estão as práticas eletroacústicas, as aplicações de novas tecnologias à produção e análise musical, a acústica e a psicoacústica, as musicologias interessadas em explorar aspectos estéticos e técnicos do som no contexto musical e os processos de criação multimidiáticos entre outras (IAZZETTA, 2008: 1).

A sonologia mostra-se uma área que permite abordagens alternativas e mais amplas do estudo da música justamente por uma diferença estrutural em relação à tradicional musicologia acadêmica, descrita por Kerman: a sonologia não parte da *música* (criada, em sua tradição, a partir da simbologia da notação musical) e sim do *fenômeno sonoro*. Tal diferença provoca claras consequências na produção musical realizada no contexto da pesquisa em sonologia, principalmente pela sua relação com atividades da pesquisa científica e tecnológica e com a prática regular da experimentação artística.

No Brasil a incorporação recente do termo não vem para impor um campo previamente definido de produção e pesquisa musical, mas sim acomodar uma prática reflexiva em que a música aparece nutrida de outras disciplinas e em que se buscam resultados, antes de tudo, musicais. Não se trata da ciência validando a arte ou da tecnologia reinventando aquilo que já sabíamos fazer muito bem sem ela. A sonologia tem a opção de abrir um campo em que conhecimentos diversos concorrem para fazer uma música diversa (IAZZETTA, 2008: 8).

O uso das novas tecnologias ocupa um papel recorrente na pesquisa em sonologia, não apenas por possibilitarem novos recursos poéticos, mas por provocarem novas formas de pensamento, tanto de criação como de escuta.

O termo abarca disciplinas que gravitam em torno da música e de outras práticas criativas que têm o som como elemento central. Assim, a sonologia não define uma estética, e menos ainda um repertório, mas um tipo de abordagem em que confluem questões estéticas, técnicas e socioculturais. Embora a tecnologia seja um aspecto recorrente das pesquisas em sonologia, ela não se constitui nem como centro nem como fundamento da área (IAZZETTA, 2012: 3).

A constante busca por *novidades* (técnicas, estéticas, conceituais e/ou expressivas) termina por priorizar um estímulo à criação de novas peças, ao improviso livre e à experimentação sonora, em detrimento ao estudo das peças criadas anteriormente e às atividades voltadas primordialmente para a interpretação. Isto favorece atividades práticas de criação como concertos, workshops e oficinas de criação sonora (que criam uma comunidade de interessados em participar desta atividade direta ou indiretamente), que acaba por dificultar a estabilização das peças realizadas em um repertório reconhecido e, por que não dizer, *clássico* do gênero. Esta é uma das características da produção inspirada na sonologia, que, somada às outras questões apresentadas anteriormente sobre as sociedades contemporâneas, inviabiliza o modo analítico tradicional, que desloca a peça do contexto de sua criação.

As novas músicas, feitas com novos instrumentos, observadas com novas teorias e escutadas com novos ouvidos: esse é o objeto da sonologia. O termo, já utilizado em outras partes do mundo, sempre esteve conectado a uma concepção musical cujas práticas se avizinhavam das ciências e da tecnologia. Remete a uma música que incorpora as mídias e os artefatos da era eletrônica, os conhecimentos da acústica e psicoacústica, as ferramentas lógicas de auxílio à criação aliadas ao artesanato característico dos fazeres mais tradicionais (IAZZETTA, 2008: 7).

Embora a sonologia lide diretamente com diversas formas de pesquisas científicas, nosso interesse maior nesta área está na observação do *complexo enredo* que gera *comunidades* e *formas* alternativas de produção musical.

4. Considerações Finais

Entendemos que, para compreender devidamente estas questões, não era suficiente apenas análises técnicas ou tecnológicas, afinal, a utilização do computador pessoal e das tecnologias digitais como *ferramenta*, *parceiro* ou *meio* (BEAUDOUIN-LAFON, 2004: 16) para as mais diversas áreas, é uma questão da sociedade contemporânea e não apenas da atividade musical. Defendemos que a abordagem teórica sobre a música experimental interativa deve dar conta das complexas redes que permitem o surgimento de tal repertório e concordamos com Morin (2006: 6), que diz: "não se trata de retomar a ambição do pensamento simples que é a de controlar e dominar o real. Trata-se de exercer um pensamento capaz de lidar com o real, de com ele dialogar e negociar". Estas são basicamente as principais questões que procurei desenvolver em minha tese de doutorado (MISKALO, 2014).

Referências:

- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- BEAUDOUIN-LAFON, Michel. Design Interaction, not Interfaces. In: AVI - INTERNATIONAL WORKING CONFERENCE, 2004, Bari. Anais... Bari: ACM, 2004. p. 15-22.
- DOMINGUES, Diana; GRUPO, Artecno. A Caixa de Pandora e as Tramas da Vida nas Redes Telemáticas. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de (Ed.). *Arte e Tecnologia na Cultura Contemporânea*. Brasília: Universidade de Brasília, 2002. pp. 136-147.
- IAZZETTA, Fernando Henrique de Oliveira. Sonologia, uma tentativa de introdução. In: SEMINÁRIO MÚSICA CIÊNCIA TECNOLOGIA, (3.), 2008, São Paulo. Anais... São Paulo: MOBILE, 2008. p. 1-8.
- _____. Apresentação. SEMINÁRIO MÚSICA CIÊNCIA TECNOLOGIA, (4.), 2012, São Paulo. Anais... São Paulo: MOBILE, 2012. p. 3.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- KRAMER, Lawrence. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- LIMA, José Guilherme Allen. *Observações sobre o papel das ferramentas digitais na música experimental contemporânea brasileira*. São Paulo, 2013. 146 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- MISKALO, Vitor Kisil. *¿Música?: processos e práticas de criação e performance em um ambiente de pesquisas em sonologia*. São Paulo, 2014. 239 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: UNESCO/Cortez, 2000.
- _____. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- NASCIMENTO, João Paulo Costa do. *Abordagens do pós-moderno em música: a incredulidade nas metanarrativas e o saber musica contemporâneo*. São Paulo: Unesp, 2010.
- PALOMBINI, Carlos. Sonologia. In: XX Congresso da ANPPOM, 2010, Florianópolis. ANPPOM. p. 1671-1673.
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes de Criação: Construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.
- SHELEMAY, Kay Kaufman. Musical Communities: Rethinking the Collective in Music. *Journal of the American Musicological Society*, Oakland, v. 64, n. 2, p. 349-390, 2011.

¹ Este artigo é fruto das pesquisas que realizei durante o curso de doutorado. Agradeço ao apoio recebido pela CAPES, fundamental para o desenvolvimento da tese.

² Exemplos do repertório podem ser observados no site do NuSom (disponível em: <www2.eca.usp.br/nusom/>), na dissertação de mestrado *Observações sobre o papel das ferramentas digitais na música experimental contemporânea brasileira* de José Guilherme Allen Lima (LIMA, 2013), em minha tese de doutorado *¿Música?: processos e práticas de criação e performance em um ambiente de pesquisas em sonologia* (MISKALO, 2014) e nos sites pessoais dos artistas envolvidos.

³ Também seria possível pensar a musicologia como parte da sonologia, afinal esta última possui um objeto de estudo (o som), que ultrapassa os domínios da música.