

Tempo, espaço e presença: um estudo para corpos da música

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE MUSICAL

Ana Luisa Fridman

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – tempoqueleva@yahoo.com.br

Resumo. Este artigo aborda elementos relacionados a corporeidade e os estados de presença sob o ponto de vista do performer da música em diálogo com outras artes. Elencamos estudos que tratam a cognição, a performance e a criação musical amparados por referências da Biologia, da Neurociência, do Teatro e da Dança, para discorrer sobre possíveis pontos de intersecção dentro da área da performance musical. Os estudos que apresentamos apontam que a compreensão de aspectos da corporeidade favorecem a relação cognitiva com materiais musicais e a interação entre performer e ouvinte.

Palavras-chave. Corporeidade. Presença. Cognição. Performance.

Time, space and presence: a study for music bodies

Abstract. This article approaches elements related to corporeality and presence states from the point of view of the music performer in dialogue with other arts. The text lists studies that deal with cognition, performance and musical creation supported by references from Biology, Neuroscience, Theater and Dance, in order to discuss possible intersections points within the area of musical performance. The studies presented show that understanding aspects of corporeality increase the cognitive relationship with musical materials and the interaction between performer and listener.

Keywords. Corporeality. Presence. Cognition. Performance.

1. Introdução

Quais seriam as questões abordadas quando falamos da corporeidade e dos estados de presença no performer da música? Em áreas como a dança e o teatro, visceralmente ligadas à corporeidade do performer e à sua relação com o ambiente estabelecido em uma situação de performance, estes estados estão mais em evidência. Em estudos que tratam dos estados de presença nas artes da cena, estes encontram sua definição no redimensionamento de forças do artista em relação com o meio, agindo e reagindo com um determinado ambiente a partir da consciência de si mesmo e de tudo que o cerca (JAEGER, 2006, p. 122). Nesta relação de presença, supomos que o artista tem que trabalhar o pleno domínio de suas ações corporais, de tal modo que sua presença possa ser sentida e vivenciada pelo espectador em uma rede de sentidos (PAVIS, 2001, p.3). Nos estudos sobre a performance musical, muitas vezes o foco está dirigido para estados de fluência e de domínio de um determinado material musical, mas não necessariamente de estados que derivam da corporeidade do intérprete e de suas interações com o meio que o cerca. Durante situações de

performance, onde podemos analisar as interações entre o intérprete músico e o espectador, a primeira relação em evidência refere-se aos estados de escuta, sendo o espectador também tratado por *ouvinte*. Em muitos formatos de performance musical, o ouvinte costuma ser um agente receptor passivo, ou seja, ele assiste a uma performance sem necessariamente interferir em seu resultado sonoro. Nesses formatos de performance a escuta está associada aos seus aspectos neurológicos, aos conhecimentos prévios do ouvinte e ao aspecto afetivo. Nesse contexto “o som é a informação que percebemos pelo sentido da audição, compreendemos pelos processos cognitivos e que eventualmente pode nos causar reações afetivas, através da evocação de emoções.” (FORNARI, 2010, p.7). Neste artigo vamos considerar as situações de escuta, incluindo a percepção e a atenção como as primeiras a evocarem estados de presença na música, seja para fomentar estados de interação entre performers e ouvintes quanto para abordar a cognição e os processos criativos nessa área. A escuta na música será portanto a alavanca para introduzir um corpo ao músico, tratando seu instrumento musical como extensão de suas potencialidades gestuais e sonoras. Nessa direção, abordamos também as relações que integram a performance musical com o movimento, a dança e a espacialidade para se pensar a música de forma incorporada e que seja capaz de estimular estados de presença em qualquer contexto. O músico então constrói situações de presença a partir da escuta, de estados de atenção e também a partir da expressividade que nasce em seu gesto musical, portanto, um corpo musical. Esse *corpo musical* é mais evidente em cena nos profissionais da voz do que nos profissionais instrumentistas, mas podemos dizer que a gestualidade do músico é a mais pura expressão de sua escuta, seja esta de si ou de sua interação com outras pessoas. No caso do ouvinte, este é acometido por situações tanto afetivas quanto cognitivas, sendo que sua recepção pode realimentar uma performance musical, intensificando as relações de presença de um determinado ambiente. Embora a gestualidade inerente ao músico esteja presente na performance, podemos observar que as relações de espacialidade e movimento são pouco utilizadas para sua formação. Se estamos considerando a escuta e as interações na dimensão perceptiva e corporal do músico como elementos fomentadores de presença, certamente as situações de criação e o uso da corporeidade devem ser abarcadas tanto em estudos sobre a performance musical quanto em contextos formativos, visando a construção gradativa de um músico pronto para escutar e interagir. Nossa intenção é portanto discutir a corporeidade e os estados de presença em situações musicais a partir de temáticas e materiais que podem trazer outras perspectivas, corpos e olhares para o fazer artístico a partir da música.

2. A cognição corpóreo-musical do ritmo

Um dos materiais musicais que mais aproxima o músico de seu próprio corpo, em uma rede integrativa na qual a percepção e a cognição formam uma única trama, é certamente o ritmo musical. Na área da cognição, podemos associar o ritmo às relações de corporeidade na música em estudos sobre o conhecimento humano que tratam o corpo como mediador do conhecimento. Muitas das relações da percepção do ritmo podem ser associadas a ideia de *mente incorporada* (VARELA et al., 1993, p.42) no qual a mediação pelo corpo exerce um importante papel. Nessas relações de cognição, o papel do corpo é converter estímulos e dados da percepção auditiva para o cérebro, gerando os processos de transformação, processamento, apropriação e comunicação (BOWMAN, 2004, p. 43). Um aspecto importante sobre a mente incorporada é justamente como cada indivíduo/artista pode incorporar e interpretar materiais de formas diferentes, ou seja, em se tratando do elemento rítmico, cada músico pode incorporar e traduzir de maneiras distintas um mesmo material musical. Se estamos tratando dos estados de presença gerados em processos cognitivos que podem ser prévios a uma performance musical, por exemplo, as diferentes interpretações de um material trazem também uma diversidade nas percepções e interações que constroem diferentes corpos e gestualidades na música. Portanto, diferentes forças e vetores gerados pela interação de redes cognitivas geram também um novo rizoma acerca da corporeidade e dos estados de presença na cognição e na performance musical.

Mais especificamente sobre o ritmo, quando inserido em um contexto musical, este pode ser uma extensão de uma sensação de periodicidade, sendo associado ao movimento e à nossa percepção do espaço. As percepções relativas ao ritmo podem portanto influir na maneira do músico adentrar em um determinado espaço, mudando sua relação com o ambiente e sua interação com o mesmo. Nesse ponto é importante ressaltar que os estados de presença estão diretamente ligados a nossa relação com um determinado ambiente. Neste aspecto, estudos recentes da Biologia e da Neurociência, como os de Ravignani (2014) e Honning (2014) consideram aspectos do ritmo que sugerem que este pode evoluir tanto em seres humanos como em animais, sugerindo que o ritmo é uma habilidade presente desde cedo e que não deve ser tratada como uma estrutura estática e sim, dinâmica. Para tratar desse aspecto evolutivo e dinâmico do ritmo, que nos remete às constantes trocas com o meio durante uma performance ou em processos cognitivos, vamos considerar o estudo do ritmo associado ao que Ravignani define, em estudos comparativos sobre o ritmo a partir de experiências com animais, como *chorus tree*. O termo cunhado por Ravignani define um

ambiente no qual indivíduos estabelecem relações a partir de padrões rítmicos alternados ou simultâneos. Nesse ambiente, indivíduos se comunicam a partir do ritmo e influenciam-se mutuamente a partir dessa comunicação, sendo esta então uma atividade que demanda mais de um indivíduo para ser realizada. Ravignani ainda estuda dentro da *chorus tree* as relações interativas entre os emissores quando se trata de ritmo, definindo como *coupled choruses* ou *coros acoplados*, as relações que estabelecem interações rítmicas. Tais relações podem ser utilizadas para compreendermos como funciona a percepção do ritmo para o músico e como estruturas rítmicas podem evoluir a partir desta percepção relacionada à ideia de *beat* ou pulsação.

A maioria das pessoas pode facilmente reproduzir um pulso regular a partir da música ou pode julgar se a música acelera ou desacelera. No entanto, a percepção de que essa regularidade na música nos permite dançar ou fazer música em conjunto torna este fenômeno menos trivial. A percepção da pulsação pode muito bem estar condicionada à música e, como tal, desempenha um papel decisivo para entender suas origens¹. (HONNING et al., 2014, p.306, tradução nossa)

A ideia de que a percepção do ritmo pode evoluir e se intensificar a partir da noção de pulsação e que essa percepção nasce a partir da conversa entre pelo menos dois indivíduos fortalece o conceito de cognição tratado de forma dinâmica e em relação com indivíduos de um determinado meio. Observamos também que os estados de presença e as relações de corporeidade na música podem ser estabelecidos em ações que envolvem a cognição rítmica transpostas para a ambientes de performance em conversa com outras artes.

3. Laban e as artes do corpo²

Um outro aspecto a respeito da corporeidade na música é o estudo do movimento corporal em si, ou seja, considerando aspectos do movimento corporal como instrumento para um processo cognitivo e de performance do qual o músico possa se valer. Um dos grandes estudiosos do movimento corporal e responsável por uma contribuição relevante na forma de se pensar o movimento foi o dançarino austro-húngaro Rudolf Laban (1879- 1958). Embora Laban tenha direcionado seus estudos e sua metodologia para bailarinos, atores e cantores, encontramos muitos elementos que podem ser transpostos para a música em geral. Tomando por base nossas considerações anteriores sobre a cognição rítmica, quando pensamos no movimento associado ao ritmo, parece-nos comum pensar em movimentos relacionados à coordenação motora, como batidas de pés e de mãos, associados a movimentos percussivos em geral. Menos comum, a nosso ver, seria pensar na ideia de deslocamento no espaço, na

exploração de planos e direções, na consciência do uso de diferentes articulações do corpo e na exploração de qualidades de movimento como o *deslizar, torcer, pular e girar*, por exemplo. Nas propostas de Laban, vários aspectos como os descritos acima são tratados com o objetivo do profundo *domínio do movimento*, pensando em trazer a máxima consciência do movimento para o artista e, por consequência, aumentar a relação corpo/espço/espectador mencionada nos estados de presença. Essa consciência vem através de um longo processo de estudo, que consiste na observação de movimentos cotidianos, na exploração do movimento espontâneo e numa série de propostas que fortalecem a transposição do movimento para o palco. Segundo Laban, o artista com profundo domínio de seu movimento pode proporcionar um maior envolvimento do espectador durante uma performance (LABAN apud ULLMAN, 1978, p.233). Sobre a manifestação dos estados de presença na área da música relacionada com as propostas de Laban, podemos ressaltar o domínio do movimento como forma de comunicação com o espectador e a utilização de elementos mais específicos da espacialidade, como deslocamentos traçando figuras geométricas e exploração de planos distintos na movimentação, como ferramentas que podem ser redirecionadas para processos cognitivos e de performance. Consideramos todos os aspectos relacionados aos estados de presença, podemos expandir os pensamentos de Laban explorando a corporeidade do músico em alguns aspectos. Podemos pensar nas relações corporais de um performer/instrumentista seja na sua individualidade, ou também explorando as relações que este estabelece com outros músicos em performance, trazendo situações de cognição relacionadas ao ritmo, à espacialidade e ao movimento. Por fim, podemos favorecer situações de interação entre performer e ouvinte amparados pelo domínio do movimento do gesto sonoro.

4. Relações de presença e corporeidade na performance

Como vimos anteriormente, as relações de presença e corporeidade podem estar mais evidentes em profissionais que se utilizam da voz como expressão artística. Nesta sessão, tratamos do músico que elabora seu gesto a partir do instrumento, das relações internas e externas que ocorrem no corpo do instrumentista e nas atividades musicais que propõem uma interação sonora profunda com outros artistas. Citamos a importância do aspecto da imersão na performance musical, pela profunda interação do instrumentista com seu instrumento e seu envolvimento emocional e físico ao tocá-lo. Neste caso, a interação física do músico com seu instrumento cria um tipo de relação onde o envolvimento é desencadeador inicial de um processo artístico. A corporeidade pode então ser considerada

como um elemento que contribui para um maior envolvimento do músico durante sua performance e, a partir deste tipo de estado imersivo, gera uma comunicabilidade maior com seu meio e com outros músicos. Observamos que a imersão nos estados de escuta que derivam da relação do músico com seu instrumento, envolvem aspectos que incluem sua afetividade, processos cognitivos e a construção de sua sensibilidade para com o meio de performance que este artista vai atuar. Pensando nos estados de presença a partir de relações de corporeidade do instrumentista, podemos dizer que tais relações preenchem um primeiro espaço dentro do próprio corpo do intérprete. Este estado corporal afetivo com o instrumento constrói este primeiro estado de interação do músico que Stover denominou por *corpos afetados*. Sobre a prática específica da improvisação musical, consideramos que esta é uma das atividades que mais promove a troca, a interação, a cognição e a conversa musical e, por consequência, a que mais atinge estados múltiplos de presença a partir de sua potência e desejo criativo.

Os encontros entre corpos-objetos-musicais resultam em trocas afetivas de intensidades (que, por sua vez, combinam-se para demarcar as subjetividades emergentes destes corpos). Na música improvisada, a continuidade, a contingência, a orientação para o futuro e o potencial para tornar-se real colidem para definir um espaço de formação de identidade emergente. Isso, então, constitui um plano no qual podemos considerar como a música improvisada “vai” ou como os aspectos de toda a música improvisada “vão”³. (STOVER, 2017, p.34, tradução nossa)

No trecho que citamos consideramos importante ressaltar o aspecto da intensidade dos corpos musicais, além do plano de fluência criado pelas interações dos corpos musicais. Para Stover, a música improvisada depende de vários elementos para se tornar real, efetiva e afetiva, além de ser um espaço de troca de identidades e biografias, ou, aqui para nosso artigo, uma troca de estados de presença. Observamos que todos os aspectos que estamos mencionando – a escuta, a corporeidade, as relações com a dança, a relação afetiva com o instrumento – são essenciais na prática artística que envolve o som e nem sempre são tratadas com a devida profundidade em contextos formativos de música existentes no Brasil. Especialmente em se tratando das relações de corporeidade, o assunto é ainda menos discutido. Entretanto, pesquisadores como Costa iniciam esta discussão sobre a corporeidade na performance e na improvisação:

Quando falamos sobre os efeitos da performance em tempo real no próprio corpo dos músicos e as afetividades ativadas antes e durante a performance pensamos em algo muito forte, ligado à noção de prazer físico e lúdico que percorre, como um vetor de vital importância, toda prática de improvisação. (COSTA, 2008, p.90)

Ainda, segundo Costa⁴, “quando o instrumentista improvisa, ele entra em contato direto – criativamente e corporalmente – com os elementos sonoros e musicais constituintes das “linguagens” em que ele atua” (2008, p.92). Essa ideia fortalece nossas considerações sobre o músico performer improvisador ter extremo conhecimento e fluência sob os materiais expressivos e procedimentos musicais dos quais se utiliza, além de uma intensa afetividade provinda de sua potência criativa, para poder se comunicar. Sobre a fluência na performance musical, aqui tratada na prática da improvisação musical, vemos os aspectos da interação, das relações internas do instrumentistas, do domínio do corpo e do seu instrumento e da linha temporal que se forma entre este e quem o escuta como aspectos fortemente ligados aos estados de presença. Aqui vamos considerar que, quanto mais fluência musical, maior o envolvimento do ouvinte e, se há esta afetividade que se constrói a partir de relações internas do músico, sua reverberação é grande geradora de presença. Seja esta presença do próprio músico ou então a presença traduzida e reincorporada pela reverberação que se intensifica na resposta física, cognitiva e emocional que o ouvinte carrega. O que queremos dizer aqui é que uma performance que deriva de um processo corporificado, de corpos que se afetam pela relação com o instrumento, de performers que conversam a partir de fluxos criativos, afetarão para sempre as relações de presença em um determinado meio.

Para explicar melhor, a experiência de fluxo é um estado de plena conscientização, controle, concentração e ação, ocorrendo durante uma atividade percebida como altamente auto-compensadora e caracterizada por objetivos claros, feedback não ambíguo, distorção da percepção do tempo, perda da autoconsciência e um equilíbrio entre os desafios e as habilidades necessárias para melhor desempenho⁵. (CHIRICO et al., 2015, tradução nossa)

Como última observação sobre a performance – e aqui englobamos todas as áreas das artes, não apenas a música – chamamos a atenção para a noção de *distorção do tempo real*. Seriam os estados de presença e a corporeidade nas artes, formas distorcidas ou mesmo ampliadas do tempo real? Quão forte e marcante é a corporeidade e a presença, tanto para quem a cria, quanto para quem a reverbera no tempo-espaco daquele instante único que ficará impresso em nossa memória? O músico certamente imprime sua corporeidade e seus estados de presença pela escuta, fluência e interação no tempo. E compreender a atuação dos corpos da música, imprimindo as marcas e memórias vivenciadas pelo corpo traduzidas em performance podem nos levar a novas pontes cognitivas internas e externas.

5. Considerações finais

Temos aplicado os conceitos que tratamos neste artigo tanto em contextos formativos quanto nos estudos da performance. Especialmente na área da performance, temos investigado a corporeidade do instrumentista, buscando intensificar qualidades de movimento, por exemplo. Nesse sentido, experimentamos utilizar qualidades como torcer, girar, deslocamentos no espaço e outros para iniciar processos como a improvisação entre duas pessoas ou mais, lembrando das colocações sobre a *chorus tree*, em que sugerimos que é preciso pelo menos duas pessoas para que se estabeleça uma rede cognitiva. Também com um único performer, experimentamos relações de presença e interação com o ouvinte, estabelecendo trocas em propostas nas quais estabelecemos ostinatos rítmicos para serem executados por quem escuta uma performance, entre outras iniciativas. A intenção geral neste artigo foi portanto trazer conceitos e acrescentar olhares para a corporeidade e os estados de presença a partir de fazeres musicais para abrir mais caminhos de estudo. Entendemos que cada área das artes tem suas especialidades, seus jeitos de fazer, suas temáticas e materiais específicos, e acreditamos que o artista atue com suas marcas e aprendizados impressos em seu corpo e em seu gesto sonoro. Colocamos em destaque a visão do artista que incorpora seus materiais expressivos, relaciona-se afetivamente com eles e cria uma rede sonora de atenção, presença, corpo e escuta. Tratamos aqui o profissional da música como o performer que interage, entre tantos aspectos, também pela memória impressa em sua pele. Seja dor, seja afeto, o corpo do músico é preenchido dia a dia em relações de periodicidade, na exploração do espaço, nas suas linhas de tempo e em tudo que sua percepção absorve e traduz em som.

Referências

- BOWMAN, Wayne. Cognition and the Body: Perspectives from Music Education. *In: BRESLER, Liora (Org.). Knowing Bodies, Moving Minds: towards embodied teaching and learning*, London: Kluwer Academic publishers, 2004, p. 29-40.
- CHIRICO, Alice; SERINO, Silvia; CIPRESSO, Pietro; GAGGIOLI, Andrea; RIVA, Giuseppe. When music "flows". State and trait in musical performance, composition and listening: a systematic review. *Frontiers in psychology*, v. 6, n. 906, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00906>. Acesso em: 20 jun. 2021.
- COSTA, Rogerio Luiz Moraes. A ideia de corpo e a configuração do ambiente na improvisação musical. *In: Opus*, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 87-99, dez. 2008.
- FORNARI, José Eduardo. Percepção, Cognição e Afeto Musical. *In: KELLER, Damián e BUDAS, Rogério (Org.) Criação Musical e Tecnologias: teoria e prática interdisciplinar*, Série Pesquisa em Música no Brasil, v.2. Goiânia: ANPPOM, p. 6-38, 2010.

HONNING, Henkjan; BOUWER, Fleur; HÁDEN, Gábor. Perceiving Temporal Regularity in Music: The Role of Auditory Event-Related Potentials. *In: MERCHAND, Hugo e LA FUENTE, Victor (Org.). Neurobiology of Interval Timing, Advances in Experimental Medicine and Biology*, n. 829, New York, p.305-326, 2014.

JAEGER, Suzanne. Embodiment and Presence: the Ontology of Presence Reconsidered. *In: KRASNER, David; SALTZ, David (Org.). Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance and Philosophy*. Michigan: The University of Michigan Press, 2006. p. 122-141.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origem, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RAVIGNANI, Andrea; BOWLING, Daniel; FITCH, Tecumseh. *Chorusing, synchrony and the evolutionary functions of rhythm*, New York: *Frontiers in Psychology*, v.5, n. 1118, 2014. Disponível em: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4193405/>. Acesso em: 20 dez 2015.

STOVER, Chris. Affect and Improvising Bodies. *In: Perspectives of New Music*, v. 55, n. 2, p.5-66, 2017. Disponível em: www.jstor.org/stable/10.7757/persnewmusi.55.2.0005. Acesso em: 21 jun. 2021.

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

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

Notas

¹ “Most people can easily pick up a regular pulse from the music or can judge whether the music speeds up or slows down. However, the realization that perceiving this regularity in music allows us to dance and make music together makes it a less trivial phenomenon. Beat perception might well be conditional to music and as such, has played a decisive role in the origins of music.” (HONNING et al., 2014, p.306)

² Ressaltamos aqui que abordamos os princípios básicos dos estudos do *Domínio do Movimento* de Laban e que há diversos desdobramentos recentes destes estudos (inclusive em outros trabalhos desenvolvidos pela autora) aplicados à música e aos estudos da cognição, tanto no Brasil, quanto internacionalmente.

³ “ Encounters between musical-objects-as-bodies result in affective exchanges of intensities (which in turn combine to de ne the emergent subjectivities of those bodies). In improvised music, ongoing-ness, contingency, future-oriented-ness, and potential-for-becoming-real all collude to de ne a space of emergent identity-formation. This, then, constitutes a plane upon which we can consider how improvised music “goes,” or how the improvised aspects of *all* music “go”.” (STOVER, 2017, p.34)

⁴ Embora o texto de Costa esteja mais voltado para a prática da improvisação livre, aqui estendemos suas considerações para todas as práticas que envolvem a improvisação e a performance.

⁵ “To explain further, flow experience is a state of full engagement, control, concentration and action awareness, occurring during an activity perceived as highly self-rewarding and characterized by clear goals, unambiguous feedback, distortion of time perception, loss of self-consciousness and a balance between challenges and skills required to best perform it.” (CHIRICO et al., 2015)