

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA**

**Rafael de Mello Matos**

A colaboração entre intérprete e compositores através da encomenda e estreia das obras para percussão múltipla *Estudo 1*, de Carlos Santos e *Átimo*, de Rubens Fonseca.

Belo Horizonte  
Agosto/2015

**Rafael de Mello Matos**

A colaboração entre intérprete e compositores através da encomenda e estreia das obras para percussão múltipla *Estudo 1*, de Carlos Santos e *Átimo*, de Rubens Fonseca.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha

Belo Horizonte  
Agosto/2015

M433c Matos, Rafael de Mello

A colaboração entre intérprete e compositores através da encomenda e estreia das obras para percussão múltipla *Estudo 1*, de Carlos Santos e *Átimo*, de Rubens Fonseca. / Rafael de Melo Matos. --2015.

79 f., enc.; il. + 1 DVD

Orientador: Fernando de Oliveira Rocha.

Área de concentração: Performance musical.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Percussão 2. Performance musical. I. Rocha, Fernando de Oliveira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 789



Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Música  
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno RAFAEL DE MELLO MATOS, em 31 de agosto de 2015, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientador)

---

Prof. Dr. Gregory Beyer  
Northern Illinois University

---

Profa. Dra. Ana Cláudia de Assis  
Universidade Federal de Minas Gerais

## **Agradecimentos**

Expresso aqui meus sinceros agradecimentos ao meu orientador, Professor Dr. Fernando Rocha, pela entrega, dedicação e convivência nos meus anos de estudo e trabalho. Agradeço também a Professora Ana Cláudia de Assis pelas observações e sugestões de grande valor para esta dissertação.

Muito obrigado aos compositores Carlos dos Santos, Eduardo Campos e Rubens Fonseca, que acreditaram no projeto e me presentearam com as obras que tornaram esta pesquisa viável.

Muito obrigado aos percussionistas Charles Augusto Braga e João Paulo Drummond, por compartilhar toda musicalidade e conhecimento nos ensaios necessários para as performances da obra Rain Tree.

Um agradecimento a todos os músicos que participaram da minha trajetória, em especial Michel Alves, Everton Rodrigues, Flávio Medeiros, Ricardo Passos, Flávia Drummond, Renato Rosa, Luís Eduardo Pinheiro, Eduardo Campos, Werner Silveira, Rafael Alberto, Patricio Hernandez, Todd Meehan, Gregory Beyer, e os integrantes do Grupo de Percussão da UFMG que me acompanharam desde 2006.

Um agradecimento especial a minha companheira Fernanda Matias, que fundou o círculo colaborativo mais profundo, verdadeiro e próspero da minha vida; que teve paciência e sempre me apoiou em todos os momentos, tornando esta caminhada mais doce.

Muito obrigado a toda minha família, em especial a minha mãe e ao meu pai que me proporcionaram o privilégio de tornar-me um músico.

## **Resumo**

O presente trabalho propõe a aplicação da Teoria dos Círculos Colaborativos, de Michael Farrell, na análise dos processos colaborativos entre compositores e intérpretes. Para exemplificar esta aplicação, foi analisada a relação entre o percussionista Rafael Matos e os compositores Carlos dos Santos e Rubens Fonseca no percurso entre a encomenda, preparação e estreia das respectivas obras: *Estudo n. 1* e *Átimo* para percussão múltipla. Com o uso dessa teoria, pretende-se criar uma alternativa não só para documentar as interações dentro dos círculos colaborativos durante os processos de criação de uma obra musical, como também para verificar como os processos colaborativos se tornam elementos essenciais na atividade criativa. Como resultado dessa pesquisa, apresento considerações relativas à importância do duplo papel do intérprete em documentar e construir uma performance baseada na proximidade e na troca de experiências com os compositores.

**Palavras-chave:** Teoria dos Círculos Colaborativos, Relação compositor-intérprete, Percussão.

## **Abstract**

This paper proposes the application of the theory of Michael Farrell Collaborative Circles in the analysis of collaborative processes between composers and performers. To illustrate this application, this paper presents an analysis of the relationship between percussionist Rafael Matos and composers Carlos dos Santos and Rubens Fonseca, through the process of commissioning, preparing and premiering the respective works *Estudo n. 1* and *Átimo for solo multiple percussion*. Using this theory, I intend to create an alternative not only to document the interactions within the collaborative circles during the process of creating a musical work, but also to demonstrate that collaborative processes become essential elements in creative activity. As a result of this research, I present considerations regarding the importance of the dual role of an interpreter to document and build a performance based on proximity and exchange of experiences with composers.

**Keywords:** Theory of Collaborative Circles, Michael Farrell, Performer-Composer relationships, Percussion.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>1 CRIATIVIDADE COLABORATIVA.....</b>	<b>12</b>
1.1 O papel do compositor e do intérprete.....	13
1.2 A composição e a colaboração para percussão múltipla.....	17
<b>2 TEORIA DOS CÍRCULOS COLABORATIVOS DE MICHAEL FARRELL.....</b>	<b>22</b>
2.1 Formação.....	23
2.2 Rebelião.....	24
2.3 Procura e Negociação.....	25
2.4 Criação.....	26
2.5 Coletivo.....	27
2.6 Separação.....	27
2.7 Nostalgia.....	28
2.7.1 Aplicabilidade e Variações da Teoria.....	28
<b>3 APLICAÇÃO DA TEORIA EM DOIS ESTUDOS DE CASOS.....</b>	<b>30</b>
3.1 <i>Átimo</i> , de Rubens Fonseca.....	30
3.1.1 Formação.....	31
3.1.2 Rebelião.....	34
3.1.3 Procura e Negociação.....	35
3.1.4 Criação.....	37
3.1.5 Coletivo.....	43
3.2 <i>Estudo n. 1</i> , de Carlos dos Santos.....	43
3.2.1 Formação.....	45
3.2.2 Rebelião.....	46
3.2.3 Procura e Negociação.....	48
3.1.4 Criação.....	54
3.2.5 Coletivo.....	57
<b>4 CONCLUSÃO.....</b>	<b>59</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>62</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>66</b>



## INTRODUÇÃO

Este trabalho discute o papel da colaboração entre intérprete e compositor na criação de obras para percussão múltipla<sup>1</sup>. A proposta da pesquisa é analisar, sob a ótica da Teoria dos Círculos Colaborativos de Michael Farrell<sup>2</sup> (2003), as relações que se estabeleceram, da encomenda até a estreia, entre as obras de Carlos dos Santos e Rubens Fonseca. Com isso, pretende-se criar para os processos colaborativos uma alternativa para documentar uma etapa importante da criação musical que ainda é predominantemente baseada na oralidade.

Em contato com a teoria de Michael Farrell, percebi uma grande afinidade das análises de grupos criativos traçadas pelo autor com as minhas experiências progressas de colaborações com compositores. O autor, em seu livro *Collaborative circles: friendship dynamics & creative work* (2003), traça estudos de caso de pintores, poetas e escritores, bem como do movimento feminista do século XIX nos Estados Unidos e do início das fundamentações teóricas de Sigmund Freud sobre a psicanálise. Percebi na ferramenta analítica utilizada por Farrell uma grande oportunidade de sistematizar uma metodologia de análise que fosse capaz de documentar as oralidades inerentes aos processos de colaboração entre compositores e intérpretes durante a encomenda, preparação e estreia de obras musicais.

Na visão de Farrell (2003), por “círculo colaborativo” entende-se a combinação de um grupo de trabalho e um grupo de amizade baseada nas afinidades e na negociação de diferentes pontos de vista com um intuito comum. Com a evolução das interações, cada membro desempenha um determinado papel, gerando uma dinâmica que influencia a forma de pensar e agir de cada um, alterando significativamente o resultado final de suas ações. Farrell (2003) apresenta um esboço dos estágios decorrentes do desenvolvimento das relações de colaboração, classificando-os em pelo menos sete possíveis etapas, são elas: Formação; Rebelião contra a autoridade; Procura e Negociação; Criação; Coletivo; Separação; e, por último, o estágio de Nostalgia. Tais etapas serão utilizadas como metodologia de análise e documentação das colaborações envolvidas na presente pesquisa.

A colaboração entre compositor e intérprete desempenha um papel crucial na criação de uma tradição oral para a música contemporânea de concerto. Sempre que o contato direto com o

---

<sup>1</sup> “Percussão múltipla consiste em uma série de instrumentos individuais arranjados de tal maneira que um percussionista possa tocar todos como uma unidade poli-instrumental singular.” (Schick, 2006)

<sup>2</sup> Michael P. Farrell é professor de sociologia na University at Buffalo, State University of New York.

compositor é possível, a oralidade pode favorecer a compreensão dos elementos essenciais ao estilo e transcender os limites da notação musical. Do ponto de vista do performer, o contato com o compositor, quando é possível, se torna enriquecedor para a obtenção de informações adicionais que dão subsídio à performance. Entre a composição e a estreia de uma obra existem muitas etapas subentendidas, mas que nem sempre são documentadas ou levadas em consideração. O resultado final desse processo quase sempre é somente a partitura e a gravação da obra, ficando a documentação dos processos de criação, composição e performance negligenciada. A natureza informal e muito mais centrada na oralidade dessas relações dificulta que os processos de colaboração sejam documentados, criando em torno das grandes criações espaço para incertezas e ambiguidades sobre as informações disponíveis.

Entretanto, alguns estudos recentes tentam esclarecer algumas dessas incertezas e chamam atenção ao potencial do performer como mediador entre o compositor e a obra. Como exemplo, podemos citar os trabalhos de Luiz d’Anunciação (2006) e Eduardo Ganesella (2009) a respeito do inusitado uso da percussão na obra de Heitor Villa-Lobos, que reúne relatos de percussionistas, maestros e pessoas próximas ao compositor na tentativa de entender e desvendar a intenção e as reais possibilidades de execução do texto musical. Quando esse papel ganha importância, a vital intercessão entre “problemas musicais” e suas “soluções” cria campo fértil para a criação artística.

O panorama atual da relação entre intérprete e compositor na música ocidental de concerto configura um desequilíbrio entre as inter-relações da oralidade e da notação (Domenici, 2012). Portanto, trazer à tona e documentar a oralidade inerente dessa relação é um dos objetivos desta pesquisa. Assumo, assim, a dupla função de registrar, documentar e interpretar a obra, desfrutando do privilégio de dialogar diretamente com o compositor. Dessa forma, as informações obtidas durante o processo de colaboração não ficam restritas ao meu domínio e podem dar suporte a outras interpretações futuras. Ressalto, porém, que o trabalho não pretende criar uma cartilha que ditará as escolhas de cada intérprete, e sim fornecer subsídio para que cada um possa tomar suas próprias decisões interpretativas.

O primeiro capítulo introduz e discute o tema baseado em acontecimentos históricos. Traça um paralelo do papel do compositor e do intérprete no período barroco e no período clássico, exemplificando seus desdobramentos na composição para o repertório de percussão no cenário atual.

O segundo capítulo explica as bases teóricas da Teoria dos Círculos Colaborativos, do sociólogo Michael Farrell (2003).

O terceiro capítulo aplica os processos metodológicos de Farrell (2003) na análise das relações entre intérprete e compositor na encomenda de obras para percussão múltipla solo de dois compositores. Tomei como ponto de partida a organização dos estágios presentes no processo dos círculos colaborativos para aplicação da teoria. Cada colaboração teve suas particularidades tendo em vista a característica de cada compositor conforme descrito no próprio capítulo.

A motivação pessoal de contribuir com o desenvolvimento de novas obras sempre esteve presente na minha trajetória como músico. Totalmente identificado com essa proposta de colaboração, que tinha como fio condutor a criação coletiva, integrei durante os anos de 2008 e 2009 o trio “Sagarana”, que era também composto pelo contrabaixista e compositor Everton Rodrigues e pelo pianista e compositor Michel Antonnuci. O trabalho direto com compositores e arranjadores foi de grande importância na minha formação e me deu a oportunidade de aprofundar no universo particular de cada um. A colaboração, de alguma forma, sempre esteve presente nesses trabalhos, tendo o diálogo e a troca de experiências como fio condutor de parcerias durante o processo criativo. Farrell (2003) dá um testemunho que corrobora esse sentimento pessoal.

As pessoas que começam suas carreiras em um círculo colaborativo geralmente testemunham a crucial importância desta experiência em seu desenvolvimento pessoal e no desenvolvimento de seus trabalhos . Eu acredito neles, e creio que ainda temos muito a descobrir sobre os processos por trás desses grupos.<sup>3</sup> (Farrell, 2003, p.4)

A intensa relação entre os membros, pautada pela liberdade permitiu-me experimentar técnicas que desempenharam papel fundamental na minha formação como instrumentista. Além dessa experiência, tantas outras colaborações durante a minha trajetória musical foram extremamente importantes para minha formação pessoal e profissional.

---

<sup>3</sup> “People who began their careers in collaborative circles often tell how crucial a circle was in their own personal development and in the development of their work. I believe them, and I think there is much to learn about the group processes that occur in these groups.” (Farrell, 2003, p.4)

## 1 CRIATIVIDADE COLABORATIVA

O pensamento criativo relacionado à prática musical é, nos dias atuais, um foco de pesquisa em muitas disciplinas, incluindo musicologia, psicologia, educação, sociologia e filosofia. Entretanto, historicamente esses estudos estão mais comumente direcionados à criação individual através do trabalho em relativo isolamento, e dão menor destaque às pessoas, aos grupos, às corporações e aos locais que apoiam a criação de forma colaborativa. A noção do “gênio criador”, produto em parte do ideal romântico, vem sendo questionada por autores diversos (Burnand, 2012; Hennessey & Amabile, 2010). Segundo Galenson (2006, p.66)<sup>4</sup>, “as inovações artísticas não são feitas por um gênio isolado, mas são geralmente baseadas em aprendizagens provenientes de mestres ou pares colaboradores”.

A capacidade humana de coordenar atividades em grupo é algo inerente a sua natureza social. Através da associação de diferentes pontos de vista e de diferentes especialidades, somos capazes de realizar feitos que não poderiam ser atingidos sozinhos. O que nos leva ao pensamento de Sennett (2012), quando diz que “a cooperação é a base do desenvolvimento humano, e com ela aprendemos a crescer juntos antes mesmo de aprender a se destacar” (p.13)<sup>5</sup>. Por cooperação o autor entende “um intercâmbio em que os participantes se beneficiam pelo encontro” (2012, p.13)<sup>6</sup>. O mesmo autor ainda examina as formas nas quais a competitividade e os padrões sociais operam de maneira negativa sobre o processo criativo, chamando atenção para o desafio moral, ético e prático de se engajar em uma empreitada cooperativa. O desafio é ser capaz de dialogar e superar possíveis desentendimentos, tensões e contradições com o intuito de que a produtividade dê suporte ao invés de inibir o processo criativo.

O mútuo envolvimento de pessoas trabalhando juntas em um objetivo comum ou similar faz parte do contexto social. Diálogo, colaboração e ressignificação de abordagens anteriores geralmente fornecem o catalisador para colocar novas ideias em prática, ideias estas que não ocorreriam sem o embate inerente capaz de realizar, explicar e melhorar uma abordagem. (Rogoff, 1990, p.199)<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> “(...) artistic innovations are not made by isolated geniuses, but are usually based on the lessons of teachers and the collaboration of colleagues” (Galenson, 2006, p.66)

<sup>5</sup> “(...) cooperation is the foundation of human development, in that we learn how to be together before we learn how to stand apart” (Sennett, 2012, p.13)

<sup>6</sup> “ (...) as an exchange from which the participants benefit from the encounter” (Sennett, 2012, p.3)

<sup>7</sup> “The mutual involvement of people working on similar issues is part of the social context of creativity.

Dialogue, collaboration, and building from previous approaches often provide the catalyst for putting new ideas

Na criação de uma nova obra musical, especialmente na encomenda de uma nova obra, a relação entre intérprete e compositor pode ser vista como uma forma de colaboração criativa. Inicialmente, a demanda instiga e estabelece um foco no trabalho a ser criado. Em alguns casos, uma significativa interação se estabelece e a obra pode ser moldada pelas expectativas, pelo entendimento e pela interpretação do trabalho.

### **1.1 O papel do compositor e do intérprete**

A separação entre compositores e intérpretes nem sempre existiu. Segundo Haynes (2007), antes da ascensão do romantismo, improvisação e composição estavam intimamente conectados como parte inerente da criação e execução musical. No período Barroco, o intérprete que também compunha não era tratado de forma especial – essa era uma atividade trivial e, portanto, uma habilidade fundamental para tocar música naquele tempo.

A partir do século XIX, uma verdadeira mudança de paradigma tomou conta da produção musical, e o período do Romantismo inaugurou um modelo que torna o papel do compositor mais específico. O advento dos processos de edição de partituras permitiu que os compositores divulgassem suas obras a um número maior de pessoas. A notação musical se tornou mais específica e prescritiva, ou seja, apresentada do ponto de vista da execução do que seria mais “correto”, criando uma concepção fixa da obra. O respeito à escrita e à “genialidade” das ideias transmitidas através da partitura substituiu a livre interpretação, transformando as obras musicais em “escrituras sagradas” (Haynes, 2007).

Haynes (2007) faz uma observação sobre as definições de Lydia Goehr quando ela compara as diferenças entre a composição de dois períodos históricos: o barroco e o romântico.

Lydia Goehr aponta uma útil distinção entre “compor através da performance” e “compor para a performance”. Ela entende “compor através da performance” como o modo dominante dos séculos XVII e XVIII, quando a música assume um

---

together that would not have occurred without the need for the individual thinker to carry out, explain, or improve on an approach.” (Rogoff, 1990, p. 199)

caráter improvisatório e informal. O oposto, “compor para a performance”, implica a existência de um artista (compositor) separado do intérprete, que cria uma concepção fixa da obra que os intérpretes não deveriam mudar durante a execução; uma peça prescritiva romântica, em outras palavras, com instruções explícitas (o que ela curiosamente chama de “uma partitura suficientemente bem especificada”). (Goehr, 1990, p.188 apud Haynes, 2007, Kindle version pos. 2548)<sup>8</sup>

A composição e a performance se confundem no período barroco, quando era notório um certo entusiasmo pela espontaneidade. Tendo em vista que, muito comumente, na ópera e na música de câmara da época, a direção musical ficava nas mãos do cravista, que quase sempre era também o compositor, o detalhamento das instruções de execução eram desnecessários. A partir do século XIX, o estabelecimento de conservatórios pela Europa e o surgimento de uma classe musical melhor preparada aliados a uma vasta expansão das salas de concerto contribuem para o surgimento de partituras mais detalhadas e, portanto, prescritivas. Por consequência, a liberdade da interpretação vai dando lugar ao pensamento composicional expresso através de uma notação cada vez mais descritiva.

No mesmo período observa-se também uma maior diferenciação entre músicos profissionais e amadores. Segundo Haynes (2007), o século XVIII criou uma nova classe de músicos que eram pagos para traduzir em som peças que fossem compostas por outras pessoas. Eles ocupavam o patamar mais baixo da hierarquia musical, a menos que fossem muito habilidosos sendo chamados de “virtuosos”. A própria história negligenciou o papel do intérprete como catalisador das linguagens composicionais bem como a contribuição da sua pesquisa técnica nos instrumentos. Do ponto de vista Romântico, a relação intérprete-compositor fica extremamente desequilibrada, pois esse modelo designa ao intérprete o papel de um meio transparente, cuja voz deve ser neutralizada para que a voz do compositor seja ouvida, o que consolida um papel de submissão.

A ideologia da música ocidental de concerto estabeleceu uma relação assimétrica de poder entre composição e performance. A crença no poder universal da escrita e no texto como objeto totalizante acarretou no abandono e até mesmo na negação da

---

<sup>8</sup> “Lydia Goehr makes a useful distinction between ‘composing through performance and composing prior to performance’. By ‘composing through performance’, she means the dominant mode of seventeenth-and eighteenth century music, improvisatory and informal. The opposite, ‘composing prior performance’, implies the existence of an artist-composer separate from the performers, who creates a fixed conception that the performers are not expected to change through their execution; a Romantic prescriptive piece, in other words, with explicit instructions (what Goehr curiously calls a ‘sufficiently well specified’ score)”. (Goehr, 1990, p.188 apud Haynes, 2007, Kindle version pos. 2548)

oralidade, mantendo a performance subordinada à composição através da ideia de fidelidade ao texto. (Domenici, 2012b)

A partir do século XX, a música de concerto conduziu o performer a se adaptar a novas situações, enfrentando a diversidade e a complexidade de uma música cada vez mais rítmica e aberta às novas expressões culturais populares. A dificuldade de assimilação dessa nova linguagem e o desafio constante em satisfazer as intenções do compositor puseram fim às práticas de dedução das “entrelinhas” da partitura, que por hora já estão completas de informações e de sugestões dos compositores ansiosos pelo controle. A ideia pode ser traduzida pelas palavras de Igor Stravinsky quando ele diz que “a música deve ser lida e executada e não interpretada, porque a interpretação revela a personalidade do intérprete em lugar da personalidade do autor, e quem pode garantir que tal intérprete vai refletir a visão do autor sem distorção?”<sup>9</sup> (Stravinsky, 1936, apud Rink, 2002, p.17)

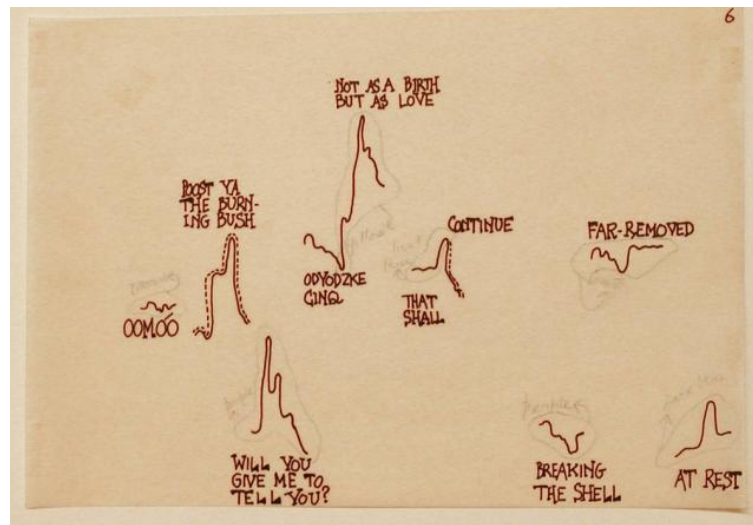
À medida que a atividade do intérprete se destaca daquela do compositor, que suas técnicas ganham em especificidade, a parte da liberdade que resta ao intérprete se define e esta se torna mais e mais submissa ao texto escrito (Bosseur, 2005).

Assim, aos poucos, a notação musical ganha a função de preservar a identidade da obra. Entretanto, no início do século XX, alguns compositores percorreram o caminho contrário e, bem no início dos anos 1950, apareceram nos Estados Unidos as primeiras partituras gráficas, qualificadas por John Cage como “indeterminação”. Os sistemas de notação da música indeterminada são os mais diversos possíveis – sem se ater a um estilo único e exclusivo, valem-se de cores, conjuntos de algarismos, gráficos e outras tantas formas que levam a interpretação a percorrer um caminho mais aberto e imprevisível. A escassez de referência simbólica musical tradicional deixava ao intérprete o cuidado de decidir sobre o material musical associado ao processo proposto.

---

<sup>9</sup> “Music should be transmitted and not interpreted, because interpretation reveals the personality of the interpreter rather than that of the author, and who can guarantee that such an executant will reflect the author’s vision without distortion?” (1936, apud Rink, 2002, p.17)

Figura 1 – Ária para voz, John Cage, 1958



Muito comum no repertório para percussão, as notas explicativas começaram ser mais frequentes, pois revelavam informações importantes da notação utilizada e de algumas expectativas do compositor. Algumas podem ser mais específicas enquanto outras mais explicativas. As “bulas”, como são chamadas pelos percussionistas, são de grande importância para revelar alguns traços da notação, da escolha dos instrumentos ou até mesmo da interpretação, conforme podemos observar na comparação entre as Figuras 2 e 3.

Figura 2 – The kink of Denmark, Morton Feldman,

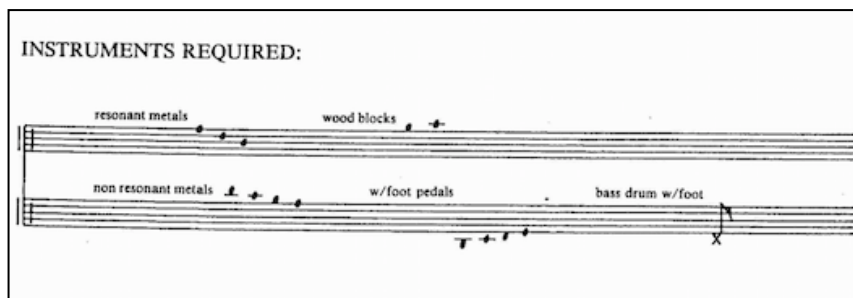
THE KING OF DENMARK (Solo percussionist)

1. Graphed High, Middle and Low, with each box equal to MM 66 -92. The top line or slightly above the top line, very high. The bottom line or slightly beneath, very low.
2. Numbers represent the amount of sounds to be played in each box.
3. All instruments to be played without sticks or mallets. The performer may use fingers, hand, or any part of his arm.
4. Dynamics are extremely low, and as equal as possible.
5. The thick horizontal line designates clusters. (Instruments should be varied when possible.)
6. Roman numerals represent simultaneous sounds.
7. Large numbers (encompassing High, Middle and Low) indicate single sounds to be played in all registers and in any time sequence.
8. Broken lines indicate sustained sounds.
9. Vibraphone is played without motor.

SYMBOLS USED:  
 B - Bell-like sounds  
 S - Skin instruments  
 C - Cymbal  
 G - Gong  
 R - Roll  
 T.R. - Tympani roll  
 Δ - Triangle  
 G.R. - Gong Roll



Figura 3 – The Anvil Chorus (instruções), David Lang



A partir de 1960, “desenvolve-se uma outra categoria de partitura graças à ascensão da criação coletiva – a partitura verbal.” (Bosseur, 2005) Por meio de palavras escritas ou apenas consenso entre os intérpretes, a partitura torna-se um apanhado de indicações a produzir uma ação musical, geralmente em grupo.

O compositor torna-se um catalisador de um evento em que as condições de base são certamente ainda expostas por ele, mas em que a partitura, como objeto matéria que vem colocar-se entre um músico e seus companheiros, desaparece para deixar as ideias musicais evoluírem por um caminho aberto. (Bousseur, 2005).

Vários compositores transitaram nesse universo executando um papel duplo, ou seja, também atuavam como intérpretes. Eles faziam parte de grupos instrumentais totalmente baseados nos princípios da criação coletiva e da improvisação e, às vezes, interagem com músicos de jazz que não possuíam a mesma relação com a escrita que os músicos de formação clássica. Dentre eles, podemos destacar Steve Reich, Frederic Rzewski, Lukas Foss e Alvin Lucier, dentre outros.

## 1.2 A composição e a colaboração para percussão múltipla

Na tradição da música ocidental, a percussão aparece pela primeira vez na era do Barroco, nas composições de Jean-Batpiste Lully, Johann Sebastian Bach e George Friderich Handel. Seu uso estava limitado ao tímpano, que no mesmo período se consolida como instrumento orquestral. No classicismo e início do romantismo, compositores começam a usar elementos

musicais de outras culturas através do uso da percussão militar, adicionando ao contexto orquestral o bumbo sinfônico, o triângulo, os pratos, a caixa-clara e o pandeiro.

Ainda assim, percebe-se um déficit entre o crescimento do naipe de percussão e sua adaptação à notação musical ocidental tradicional. Na tentativa de minimizar as lacunas no conhecimento sobre estes instrumentos, a percussão foi paulatinamente inserida nos manuais de orquestração que surgiram no decorrer do século XIX e XX. No entanto, esta inserção foi bastante lenta e as informações contidas sobre este instrumental eram bastante escassas. Os compositores se viam obrigados, muitas vezes, a criar sua própria forma de notação. Como consequência, desenvolveram-se várias formas diferentes de escrita, sendo que muitas delas não possuíam características práticas que viabilizassem sua ampla adoção. Os instrumentos também se modificavam fisicamente, sua sonoridade e extensão variavam muito de região para região, o que gerou um grande conflito entre as informações contidas nestes manuais (Barros, 2006). No que tange à escrita para instrumentos tradicionais, como é o caso do pandeiro brasileiro ou das congas, a notação ainda não apresenta um padrão amplamente difundido entre os compositores.

Acreditamos que em virtude de um desconhecimento geral do idiomatismo desses instrumentos, e, portanto, de suas técnicas e possibilidades sonoras, em geral os compositores se limitam a notar uma rítmica básica, deixando por conta dos percussionistas a execução da articulação apropriada, que realmente faça com que aquela notação simplificada soe musicalmente apropriada. Porém, ao fazer isto, o compositor está delegando ao percussionista uma grande responsabilidade, na esperança de que o intérprete tenha o conhecimento empírico necessário para realizar tal tarefa. (Gianesella, 2009)

Mas é somente a partir do século XX que, segundo Samuel Adler, “a maioria dos compositores integraram o naipe de percussão ao contexto orquestral usando cada vez mais uma enorme variedade de instrumentos”. Nessa mesma época, a percussão começa timidamente a surgir como solista na música erudita ocidental e alguns grandes compositores, como Iannis Xenakis, Elliott Carter e Karlheinz Stockhausen, dedicam parte de suas obras a essa família de instrumentos, o que vinculou a linguagem composicional desse repertório solo à música contemporânea. Lukas Foss chama atenção para o fato de muitos compositores terem comprado instrumentos de percussão numa tentativa de conhecer melhor os instrumentos e utilizá-los em suas composições.

A importância dada à percussão pelos compositores pode ser ilustrada pela recente mania de aquisição dos seus próprios instrumentos, que em seguida eram emprestados aos percussionistas. Stockhausen comprou um vibrafone Deagan, Bériot trouxe uma marimba de San Francisco para Milão, Boulez possui uma coleção de instrumentos de percussão. Tudo isso em prol de garantir uma performance fiel de suas obras. (Foss, 1963)

O século XX foi marcado pela procura de uma alternativa para a tonalidade (Paddison & Deliège, 2010). Os compositores ansiavam explorar novas linguagens e experimentar inovadoras possibilidades de timbre e articulação – como nos conceitos da música e da arquitetura de Iannis Xenakis e Le Corbusier ou nas tentativas práticas de integrar sons e cores nos trabalhos de Alexander Scriabin e, posteriormente, a exploração das melodias de timbres de Arnold Schoenberg. Concomitantemente, os instrumentistas, especialistas da técnica, elevavam as possibilidades do instrumento a limites ainda não explorados pela maioria. Através do compartilhamento das informações referentes às práticas de performances possíveis dentro do domínio de cada instrumento, os compositores puderam então dedicar parte de suas obras às famílias que até então não possuíam um repertório solo consistente. Surpreendentemente, a primeira peça solo para percussão erudita ocidental foi escrita somente em 1956 – trata-se de *27'10.554"*, de John Cage, e sua estreia tão somente ocorreu em 1962.

A exploração timbrística e o próprio desenvolvimento da linguagem musical conduziu a percussão a solidificar um repertório alternativo à música estritamente organizada em alturas definidas. Enquanto um corpo de repertório já havia se solidificado para outros instrumentos, como o violino e o piano, a percussão ainda ensaiava seus primeiros passos no caminho da criação de um repertório “clássico” padrão. Como exemplo, podemos citar as obras para percussão múltipla solo *Rebonds*, de Iannis Xenakis (1989), e *Anvil Chorus*, de David Lang (1991). Com isso, inúmeros trabalhos de pesquisa de expansão da técnica e até mesmo da elaboração de instrumentos foram surgindo para aprimorar e elevar o nível das performances, tendo em vista o alto grau de exigência do intérprete e da complexidade das peças. O resultado é o contínuo crescimento da família enquanto as informações são compartilhadas, refinadas e experimentadas no processo composicional. (Solomon, 2002)

Em entrevista publicada no site da SnapShots Music & Art Foundation, o percussionista Steven Schick afirma que:

O solo para percussão é algo muito recente e foi modelado a partir de algumas peças importantes que eram todas muito difíceis. Não existia meio-termo, uma vez que o percussionista tinha que passar pelos estudos básicos e ir diretamente para um repertório extremamente complexo e difícil, sem nada que pudesse prepará-lo durante esse percurso. (Schick, 2015)<sup>10</sup>

Essa aparente lacuna no repertório encoraja muitos percussionistas a se aventurarem no processo de encomenda. Percussionista e autora de métodos para marimba, Nancy Zeltsman se engajou, em 2009, num projeto de encomenda de 24 peças de nível intermediário para marimba a 16 conceituados compositores. As outras 8 composições foram escolhidas em um concurso internacional de composição. Todas as peças foram gravadas e lançadas em CD por diferentes marimbistas. A autora descreve a importância do projeto:

O objetivo é que este livro ajude a preencher as várias lacunas que percebi durante minha carreira como professora de marimba. Enquanto eu o escrevia, existia uma enorme escassez de boas peças para quatro baquetas no repertório para estudantes iniciantes e intermediários que estavam ansiosos para entender alguns dos movimentos básicos da técnica do instrumento. A performance em concertos solos de marimba e a pedagogia do instrumentos são um campo ainda pouco explorado... Muitos de nós estão nesse processo há apenas algumas décadas, comparado com os séculos de pedagogia e prática dos violinistas, violoncelista e pianistas... Rapidamente eu percebi o impacto que esse projeto poderia ter na escolha do repertório, e talvez até para o futuro do instrumento. Minha missão tem sido a de elevar o nível artístico nas performances de marimba, e a porta de entrada para alcançar este objetivo é o trabalho colaborativo com novos compositores. O que as pessoas tocam é mais importante do que como elas tocam... (Zeltsman, 2009)

Caminho diferente foi trilhado por compositores que eram também intérpretes e que acabaram contribuindo para ampliar as possibilidades técnicas de alguns instrumentos de percussão através de suas próprias composições. Dentre eles, destaca-se o brasileiro Carlos Stasi, que durante sua carreira desenvolveu interesse pelos reco-recos. Segundo ele,

muitas de suas obras foram desenvolvidas a partir de dificuldades ou desafios técnicos que eram encontrados no cotidiano, buscando sempre a superação técnica e/ou possibilidades até então desenvolvidas em alguns instrumentos. (Appezato, 2013)

---

<sup>10</sup> Percussion interview. Snap Shot Foundation. Disponível em: <http://www.snapshotsfoundation.com/index.php/video>. Acesso em: 10 jul. 2015.

O compositor John Cage incorporou os ruídos como sons musicais possíveis e colocou a percussão em uma posição central no desenvolvimento da música contemporânea. John Cage esteve sempre interessado em trabalhar musicalmente o ruído e a percussão foi, portanto, um terreno natural do qual ele poderia obter êxitos. Em seu primeiro solo para percussão múltipla, *27'11.554''* (1956), o compositor utilizou quatro grupos diferentes de instrumentos de percussão: peles, metal, madeira e outros. Desde então, grupos similares foram aparecendo em vários solos, incluindo em *Psappha*, de Iánnis Xenákis, ou em *Watershed*, de Roger Reynolds. Assim, os compositores que escreveram para um novo meio de expressão musical (como o foi a percussão múltipla solo) são responsáveis por uma nova concepção instrumental, estilística e interpretativa. Em suas partituras, está registrada a gênese de um novo campo que se abriu na arte musical, marcas não só de um desenvolvimento inicial já bastante elaborado (tecnicamente complicado e difícil até os dias atuais), mas também de uma contribuição importante à história da música. O que quer dizer que cada nova peça de um compositor experiente adicionou um importante, mas potencialmente desestabilizante, peso ao crescente e rápido senso da definição de percussão. (Schick, 2006) (Morais & Stasi, 2010).

A importância do trabalho dos compositores que se dedicaram à percussão me parece inegável. A divisão do trabalho entre intérprete e compositor, que ainda existe, “é vantajosa demais para ser sacrificada” (Foss, 1963). Compositores estão cada vez mais engajados nas performances, da mesma forma que intérpretes estão na composição, e é justamente aí que estão as bases da colaboração na atualidade.

## 2 TEORIA DOS CÍRCULOS COLABORATIVOS DE MICHAEL FARRELL

Autor do livro *Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative work* (2003), o sociólogo Michael Farrell combina domínios, conceitos e teorias de diferentes áreas do conhecimento como psicologia, sociologia, cultura e artes para entender a dinâmica de pequenos grupos de trabalho denominados círculos colaborativos. Durante a sua pesquisa, ele coletou dados em estudos de casos onde era notória a influência de colaboradores durante os processos criativos. Com isso ele pretendia responder duas questões centrais: de que forma acontecem as colaborações e quais as suas implicações no processo criativo?

Por Círculo Colaborativo entende-se a combinação de um grupo de trabalho e um grupo de amizade a partir das afinidades e da negociação de diferentes pontos de vista com um intuito comum; geralmente, formam-se a partir de encontros casuais entre conhecidos que trabalham na mesma disciplina. No início, os círculos desempenham um papel periférico na vida dos membros, que apreciam a troca de experiências e a companhia. Com a evolução das interações, e eventualmente o surgimento de projetos profissionais baseados na coletividade, cada membro desempenha um determinado papel, que por sua vez, influencia a forma de pensar e agir, alterando significativamente o resultado final de suas ações.

O autor desmitifica a ideia do gênio criador solitário e demonstra como a criatividade muitas vezes é o resultado do sucesso das colaborações entre pares que desenvolvem uma intensa relação de amizade e trabalho coletivo.

As teorias tradicionais propõem que a criatividade requer isolamento e individualismo, e que o trabalho criativo é mais provável de ser feito por indivíduos altamente autônomos que trabalham sozinhos (e.g., Storr 1988; Williams 1960). Kohut sugere que essas teorias obscureceram nosso entendimento dos casos em que pessoas criativas, incluindo Freud, fizeram seus trabalhos mais criativos incorporados em um círculo colaborativo. (Farrell, 2003, p.17)<sup>11</sup>

A extensa pesquisa biográfica e a análise comparativa entre os grupos estudados por Farrell (2003) permitiram que o autor detectasse regularidades de comportamento. Esses “padrões”

---

<sup>11</sup> “Traditional theories propose that creativity requires isolation and individuation, and that creative work is most likely to be done by highly autonomous individuals working alone (e.g. Storr 1988; Williams 1960). Kohut suggests that this theory has obscured our understanding of cases in which creative people, including Freud, have done their most creative work while embedded in a collaborative circle.” (Farrel, 2003, p. 17)

lhe pareceram suficientes para que ele pudesse apresentar um esboço dos estágios decorrentes do desenvolvimento das relações de colaboração, classificando-os em pelo menos sete possíveis etapas. São elas: Formação; Rebelião contra a autoridade; Procura e Negociação; Criação; Coletivo; Separação; e, por último, o estágio de Nostalgia. As etapas serão detalhadas abaixo, em subitens, conforme a visão do autor. Através de suas análises, constata-se que tais etapas aparecem de forma bem previsível durante o processo de desenvolvimento das colaborações, ainda que essa sequência não se estabeleça automaticamente. Durante o desenvolvimento das relações interpessoais, existem mudanças na estrutura e na cultura do grupo, que acaba por tornar cada caso bem particular.

O autor ainda corrobora a ideia de utilização da teoria em grupos autoanalíticos, ou seja, em grupos em que o pesquisador seja também colaborador e, dessa forma, desempenhe um duplo papel de documentação e atuação efetiva no círculo colaborativo. A presente pesquisa adota essa proposta conforme poderá ser visto, mais adiante, nas análises referentes à colaboração entre compositor e intérprete aqui descrita.

## **2.1 Formação**

No processo de formação dos círculos colaborativos, os membros podem ser meros conhecidos que por ocasiões diversas frequentam os mesmos lugares. Ainda que muitos se conheçam por acaso, de certa forma eles compartilham dos mesmos interesses, valores e aspirações e, por isso, estão sempre em contato nas escolas, na comunidade artística, em salas de concerto, em festivais ou em casas de show. Esses locais de encontro são denominados por Farrell (2003) como “locais de atração” (magnet place), pois são justamente nestes ambientes que as pessoas praticam as habilidades e os conhecimentos capazes de despertar a atenção dos outros.

No entanto, é somente através da liderança de um membro específico que um grupo homogêneo pode se tornar um grupo colaborativo. O líder deve ser capaz de estruturar as aspirações e as condições culturais do ambiente para ter sucesso na formação de círculos produtivos. O líder é também a pessoa que seleciona e apresenta os membros uns aos outros, sendo suas escolhas usualmente baseadas nas relações de trabalho e não nas relações de

parentesco. Portanto, a seleção quase sempre conta com amigos que são ambiciosos e comprometidos com alguma linha de pensamento, e de pessoas que os trazem alguma inspiração. Em outras palavras, geralmente um círculo começa através de uma rede radial de contatos centralizada em uma só pessoa, mas se expande à medida que os membros vão se conhecendo melhor.

Durante o processo de formação, os membros ainda não possuem uma visão comum capaz de guiar os seus trabalhos. Entretanto, neste estágio inicial já se pode observar pontos de convergência e pontos de divergência na forma de pensar e agir que serão amadurecidos com o passar do tempo. A visão consiste em uma série de conceitos, incluindo o que pode ser visto como um trabalho “bom” ou “ruim”. Este juízo de valores acaba por excluir alguns membros e aglutinar outros sendo, portanto, o principal responsável pela formação do círculo que decidirá posteriormente de que forma um tema deve ser abordado, quais aspectos devem ser levados em conta e qual a melhor forma de traduzir suas crenças em seus trabalhos. Para um grupo de artistas, essa visão pode despertar a criação de um novo estilo, por exemplo.

Os círculos colaborativos são mais comuns em ocupações onde a socialização é intensa e a mobilidade é lenta. A natureza social do fazer musical combina todas essas propriedades capazes de promover a cooperação entre os membros, pois se trata de um ambiente em que, geralmente, as atividades dependem da socialização entre compositores e músicos e, ainda, há certa restrição do número de praticantes que se dedicam a essa arte,.

## **2.2 Rebelião**

Logo no início da relação, antes mesmo que os membros possam confiar uns nos outros e explorar seus mais profundos interesses, eles descobrem certa antipatia contra qualquer autoridade associada a uma visão que eles rejeitam. Nesta fase, é mais comum as discussões refletirem as visões que devem ser rejeitadas pelo grupo do que propriamente os seus pontos de interesse.

Mais uma vez, nesta etapa, a figura de um líder carismático pode elevar o nível das discussões e, através da negociação dos pontos de conflito, conduzir o grupo a um novo patamar de



colaboração – patamar esse que respeite as individualidades de cada membro sem perder de vista as origens de suas ideologias. É justamente essa etapa que conduz os membros a uma visão compartilhada. Geralmente, as visões apontam caminhos diferentes do proposto pela tradição numa tentativa de rompimento dos padrões estabelecidos. Sendo assim, a insegurança e a incerteza frente à opinião pública e ao êxito de suas ideias paira no grupo. Entretanto, com o amadurecimento do círculo colaborativo os membros encorajam uns aos outros a terem certeza de que estão trilhando o caminho mais correto.

É neste ponto da colaboração que a confiança faz com que os membros também não tenham medo de compartilhar suas ideias mais íntimas, ou suas revelações, o que muda drasticamente os processos subsequentes de forma a colaborar muito positivamente no progresso pessoal e profissional de cada um.

### **2.3 Procura e Negociação**

A marca de que um círculo atingiu a fase de procura e negociação pode ser notada quando os membros ritualizam um tempo e um lugar para o encontro e embate de suas ideias. A procura e negociação é a fase decorrente da síntese do estágio de rebelião. É justamente nesta etapa que os membros dão início ao processo de construção de uma visão em comum. Dessa forma, uma série de crenças é construída em torno de um problema específico a ser trabalhado visando sempre a melhor forma de abordá-lo. Esse estágio somente pode ser alcançado através de tentativas e erros, argumentação e eventuais consentimentos das partes envolvidas.

Durante essa fase, são inevitáveis as comparações entre diferentes formas de pensamentos vigentes para uma mesma questão, bem como seu contexto histórico. O grupo acaba por eleger posições que podem ser polarizadas em “radicais” ou “conservadoras” e a exploração de ideias alternativas é justamente o que propicia a cristalização de consensos.

Apesar de existirem relatos de círculos colaborativos com até sete pessoas, é mais comum que os pares sejam capazes de negociar mais assertivamente seus pontos de vista. Sendo assim, a maioria dos episódios de criação envolve a colaboração de somente duas pessoas. Os momentos de “descoberta” acontecem quando os colaboradores estão tão alinhados a ponto de

confiarem mutuamente e compartilharem seus maiores segredos e ideais. É nesse ponto que as ideias parecem surgir e, portanto, já não pertencem a nenhum dos dois. Com outras palavras: quando duas mentes estão conectadas, elas podem compartilhar processos cognitivos, aumentando a probabilidade de descobrir novas soluções que envolvam a combinação de pensamentos para produzir algo novo. Farrell (2003) chama essa dinâmica de intimidade instrumental (instrumental intimacy).

## 2.4 Criação

As reuniões em grupo são ocasiões em que os membros renovam a autoestima, aguçam a compreensão e compartilham soluções para os problemas. Durante o processo de criação, os colaboradores alternam momentos de trabalho individual e momentos de encontro.

Uma vez tendo alcançado os consensos previamente negociados no estágio de procura, cada membro começa a guiar os seus trabalhos em função dos pontos de vista em comum. O processo de criação, que quase sempre demanda trabalho individual, esbarra nas dificuldades inerentes das tomadas de decisões que respeitem as visões previamente acordadas – e é neste momento que a colaboração desempenha um papel fundamental. Durante os encontros em grupo, os membros discutem e modelam seus entendimentos a fim de compartilhar as soluções para quaisquer problemas.

Os encontros que já aconteciam nos estágios anteriores se tornam essenciais nesse ponto. O elo que se estabelece entre os membros desperta o interesse e estimula o processo criativo. Os membros se sentem mais importantes quando o trabalho é levado a sério e recuperam suas habilidades de investir energia em seus trabalhos intelectuais, validando uns aos outros os seus conceitos. Farrell (2003) chama a atenção para o aspecto psicológico que os membros exercem quando esses atuam como primeiros espectadores entusiasmados com as conquistas coletivas. Em suas palavras, “um parceiro respeitoso, que seja um admirador, mas também um espectador exigente, pode ser um poderoso estímulo para o trabalho criativo” (p.283) <sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> “A respected peer who serves as admiring but demanding audience can be a powerful stimulus to creative work.” (Farrel, 2003, p. 283)

## **2.5 Coletivo**

O estágio chamado de coletivo tem início quando os membros decidem juntos empreender um grande projeto. Convictos de seus progressos nos estágios anteriores, eles decidem, por exemplo, realizar um concerto, uma gravação ou uma exibição de seus trabalhos. Nessa etapa, acontece uma divisão dos papéis e das responsabilidades, e começam as negociações com membros que não pertencem ao grupo, mas que podem viabilizar tais projetos. Tomando a preparação de um concerto como exemplo, podemos visualizar melhor o papel do coletivo. A demanda por recursos exige a participação de alguém que atue na produção e que seja capaz de providenciar uma sala de concerto, instrumentos, divulgação e recursos financeiros. Esse esforço pode causar tensões e conflitos no grupo uma vez que o contato direto com pessoas de fora do coletivo se faz necessário.

Neste ponto, os membros lidam diretamente com o mundo exterior e a opinião pública a respeito de seus trabalhos. Os rótulos ou as críticas direcionadas podem afetar e alterar significativamente a identidade do coletivo bem como a atuação individual de cada membro. Por estas razões, os conflitos tendem a se intensificar.

## **2.6 Separação**

Todo processo de colaboração tende a contribuir para o progresso pessoal, intelectual e emocional de cada membro. À medida que os membros desenvolvem suas habilidades, eles se tornam menos dependentes uns dos outros. Essa maturidade pode conduzi-los a explorar novas fronteiras em projetos separados ou até mesmo à independência das parcerias.

De maneira geral, na colaboração entre intérprete e compositor esse estágio é visto com muita naturalidade, uma vez que os êxitos alcançados não competem entre si. O compositor que for reconhecido por esse trabalho certamente despertará a atenção de novos intérpretes que poderão encomendar novas obras, ou até mesmo se interessarem pelas obras resultantes da

colaboração. Já o intérprete, que terá seu nome vinculado a uma estreia, pode alcançar maior projeção e despertar o interesse de novos compositores.

## **2.7 Nostalgia**

A separação do círculo pode despertar no futuro um sentimento de nostalgia que, por vezes, é capaz de reatar os projetos do passado ou suscitar novas empreitadas. Os frutos do trabalho podem gerar o interesse de terceiros em prol da organização de exposições ou tributos. Ainda que essas reuniões possam recolocar os membros em contato, a sinergia dos primeiros encontros pode não mais existir.

Outro fato muito comum nesta fase de retomada da colaboração é não se fazer necessária a vivência de todas as etapas do processo de colaboração tendo em vista o grau de intimidade e da experiência pregressa.

### **2.7.1 Aplicabilidade e Variações da Teoria**

A sequência dos estágios observada na Teoria dos Círculos Colaborativos não necessariamente respeita uma relação de causa e efeito, os estágios podem ocorrer em ordem diferente da aqui descrita ou até mesmo ocorrer simultaneamente, variando de grupo para grupo. Ainda que a teoria aponte para elementos comuns entre os processos colaborativos, existem importantes variações em cada estudo de caso.

Outro aspecto importante a ser observado é o fato de a Teoria dos Círculos ter sido, até então, mais comumente aplicada em estudos de casos baseados em fatos “históricos”, ou seja, já ocorridos no passado. Essa abordagem conceitua apenas as recorrências que podem ser observadas através de entrevistas, jornais, cartas, e relatos mais preponderantes de um tempo distante do observador. Ainda que essa abordagem nos permita estudar grupos e processos colaborativos bem sucedidos durante toda a sua trajetória, ela possui suas limitações, pois não

torna possível a interação em tempo real com os membros. Entretanto, Farrell (2003) acredita que a teoria pode e deve ser aplicada em círculos contemporâneos.

Acredito que avanços na teoria vão ocorrer através da observação direta dos círculos contemporâneos. Eles não apenas vão permitir generalizar as sequências dos estágios, como também vão permitir aprofundar no comportamento e nas impressões subjetivas decorrentes da experiência de cada membro. (Farrell, 2003)<sup>13</sup>

Sendo assim, a aplicabilidade da teoria em círculos contemporâneos pressupõe uma flexibilidade na análise dos estágios sugeridos por Farrell (2003), pois somente a vivência e certo distanciamento temporal das experiências podem gerar material concreto passível de estudo em alguns casos. É o caso dos estágios de Separação e de Nostalgia na encomenda de uma obra musical. Espera-se que depois de uma estreia a peça seja tocada em muitas outras ocasiões, despertando novamente estágios do Coletivo em prol de outros projetos, como concertos, gravações, workshops e palestras; dentre outros. O mesmo ocorre com o estágio de Nostalgia.

Propõe-se aqui verificar a aplicabilidade da teoria em círculos contemporâneos onde a interação com os membros envolvidos é ativa e presente. A natureza do objeto analisado neste estudo permitiu a interação com os envolvidos e, ao mesmo tempo, a minha participação como objeto de estudo.

---

<sup>13</sup> “I think advances in theory also will occur through direct observation of contemporary circles. Not only will studies of contemporary circles enable us to learn whether the sequence of stages can be generalized, they will also enable us to study in depth the overt behaviors and the subjective experiences of members during each stage as it occurs.” (Farrell, 2003)

### **3 APLICAÇÃO DA TEORIA EM DOIS ESTUDOS DE CASOS**

O processo colaborativo levanta questões importantes sobre a maneira que concebemos a hierarquia na música. A colaboração é frequentemente descrita como uma tentativa do performer de dar acesso ao compositor às possibilidades de seus instrumentos, ou do compositor de apresentar esboços musicais para serem testados, adotados ou descartados. Entretanto, a autoridade do compositor está tão firmemente enraizada na cultura da música erudita ocidental que é pouco provável que um equilíbrio na relação seja, de fato, alcançado.

A aplicação da teoria de Farrell (2003) mostra-se como uma alternativa para a documentação dos processos de colaboração que possibilitaria minimizar o desequilíbrio na relação de criação e execução. Através do levantamento formal dos diálogos em etapas é possível organizar e sistematizar os eventos mais relevantes durante os processos criativos que darão subsídio à construção de uma história não somente baseada nos resultados (obra), mas também preocupada com a trajetória das escolhas e das negociações dos pontos de vista do compositor e do performer. É através da classificação proposta por Farrell (2003) que serão delineados os desdobramentos na encomenda de obras para percussão múltipla. Desta forma, durante esse capítulo serão analisados os pontos mais relevantes das colaborações que se sucederam para esse projeto de pesquisa. A partir dos processos metodológicos de Michael Farrell (2003), serão analisadas as obras de Rubens Fonseca e Carlos dos Santos.

A atitude de documentação dos processos de colaboração ainda é pouco observada por parte dos intérpretes, mas além de exercer dupla função (interpretar e documentar), gera informações mais precisas sobre a concepção e o processo de construção de uma obra, podendo ser útil para futuras gerações.

#### **3.1 *Átimo*, de Rubens Fonseca**

Rubens Fonseca iniciou seus estudos nos cursos de extensão da Escola de Música da UFMG, em 2006, onde estudou violão erudito e percepção musical. Em 2011, entrou para o Centro de Formação Artística (CEFAR), onde se formou em violão erudito. Atualmente, cursa o oitavo período do Bacharelado em Composição pela UFMG, onde foi aluno de Rogério Vasconcelos

Barbosa, Oilliam José Lana, Antônio Gilberto Machado de Carvalho, Eduardo Campolina Viana Loureiro e João Pedro Paiva Oliveira. O compositor também é formado em Ciências Sociais pela UFMG.

A obra *Átimo* é um solo de percussão múltipla, que foi encomendada no primeiro semestre de 2014 para o compositor. Rubens Fonseca explora ritmos e timbres em instrumentos que podem ser classificados em três subgrupos, as madeiras, as peles e os metais. O compositor revela que utilizou técnicas seriais para a estruturação da obra e que, em alguns momentos, foi inspirado pelos solos de bateria presentes na música do compositor Frank Zappa.

A obra foi encomendada no final do semestre em que o compositor participou da disciplina Seminário de Composição para Percussão, no curso de Composição Musical da Universidade Federal de Minas Gerais.

### 3.1.1 Formação

A ocasião da oferta da disciplina Seminário de Composição para Percussão no âmbito acadêmico pode ser vista como um gatilho para a formação de um grupo de afinidades. Ao mesmo tempo, a oferta agiu como uma espécie de filtro na formação desse grupo, que contou exclusivamente com alunos de composição.

A disciplina Seminário de Composição para Percussão foi criada em 1998, na Universidade Federal de Minas Gerais, pelo Professor Doutor Fernando Rocha, para atender aos alunos de Bacharelado em Composição. Dentre seus objetivos, a disciplina visa examinar os processos historicamente empregados na composição para percussão erudita, com o objetivo de preparar o aluno a compor para essa família de instrumentos. Questões referentes à escrita e aos sistemas de notação, escolha de instrumentos, configuração de montagem, exploração dos movimentos, escolha de baquetas e exploração de timbres são abordadas através da escuta ativa do repertório existente pré-selecionado pelo professor. Ao longo da história da disciplina na universidade, várias foram as peças estreadas por alunos do curso de percussão, bem como pelo Grupo de Percussão da UFMG.

No primeiro semestre do ano de 2014, como estagiário docente orientado pelo professor Fernando Rocha, pude atuar mais ativamente como monitor auxiliando a condução da disciplina, que tomou um viés diferente do até então proposto em função do presente trabalho.

A ementa da disciplina previa uma breve introdução histórica sobre os sistemas dinâmicos de notação mais comuns e o detalhamento da escrita em quatro subgrupos instrumentais: Caixa-clara, Tímpano, Teclados de Percussão e Percussão Múltipla. As discussões foram conduzidas através da escuta e da análise das partituras das obras. Aspectos como linguagem composicional, instrumentação, forma de escrita e a relação entre compositor e intérprete foram analisadas em aulas expositivas. As avaliações foram divididas em pequenos exercícios de composição para os subgrupos instrumentais mencionados – os trabalhos eram analisados em sala de aula e debatidos pelos alunos que chegavam a diferentes soluções para a escrita das peças.

No estágio final do curso, uma atenção especial foi dada à composição para percussão múltipla, o que deu suporte a essa pesquisa. Os alunos deveriam compor uma peça solo que utilizasse qualquer combinação de diferentes instrumentos de percussão.

Nessa ocasião tem início meu processo de colaboração com o compositor Rubens Fonseca. A oferta da disciplina nos colocou em contato direto e, ainda que a relação estabelecida no princípio fosse interferida pela formalidade do curso e pela minha condução na disciplina, os desdobramentos com o término do seminário deixariam para trás as implicações da relação inicial entre “mentor e pupilo”. A ocasião seria um ponto de partida para a colaboração que se desenvolveria mais tarde.

Eu me matriculei na disciplina com o intuito de me familiarizar com a escrita para percussão e a peça sintetiza muito os processos que envolviam os exercícios (usei alguns motivos da peça pra caixa-clara, explorei glissandos também no exercício pra tímpano, etc). Então, a disciplina viabilizou minha primeira composição pra percussão, para a qual pretendo desenvolver muitas outras peças. (Fonseca, 2014)

Podemos aqui, através de um estudo de caso, traçar características bem peculiares de colaboração. De um lado, alunos do bacharelado em composição cursando uma disciplina curricular no âmbito universitário, do outro, um músico não compositor que compartilha suas experiências como intérprete guiando a escuta e as análises dos principais métodos de notação



até aqui empregados na música para percussão. Se levarmos em conta a definição de Farrell (2003) para colaboração, veremos que de fato aqui ela está presente. O autor define círculo colaborativo como um grupo que compartilha objetivos ocupacionais similares, durante um longo período de diálogo, negociando um ponto de vista comum que guie seus trabalhos. O ponto de vista consiste em uma série de suposições sobre um tema, incluindo o que pode ser classificado como bom ou ruim; quais temas são de fato relevantes e como tratá-los.

Entretanto, a figura de um professor inserido no contexto acadêmico como mediador das discussões acaba por desequilibrar os papéis que se desenvolvem no grupo. Farrell (2003) chama atenção para que essa relação não seja propriamente classificada como colaboração utilizando o termo “mentor protégé relationship”. Segundo o autor, o mentor é um membro mais velho, estabelecido profissionalmente e que, através da sua visão sobre um determinado conhecimento, guia os primeiros passos de uma disciplina aos seus pupilos. Vários são os desdobramentos dessa relação, podendo levar os pupilos a ter sentimentos conflitantes e reações diversas, como se rebelarem contra a dependência inerente da subordinação dos papéis ou, em outras circunstâncias, se tornarem os discípulos do mentor.

Tudo nos leva a crer que de fato o que se estabeleceu na ocasião do Seminário de Composição para Percussão foi uma relação que poderia ser classificada como “mentor protégé”. Dessa maneira, um estudo de caso restrito a essa ocasião revelaria uma relação desequilibrada na qual a autoridade na figura do mentor descompensaria a livre negociação dos pontos de vista. Mas se aprofundarmos na dinâmica da relação que se desenvolveu entre o compositor e o pesquisador/intérprete veremos que, com o término da disciplina, a relação se expandiu para um novo patamar. Na ocasião, Rubens Fonseca, estudante do oitavo período do Bacharelado em composição pela Universidade Federal de Minas Gerais, estava devidamente matriculado na disciplina Seminário de Composição para Percussão.

Os encontros semanais foram substituídos por encontros esporádicos em que podíamos discutir aspectos como a notação empregada, os instrumentos e os timbres mais apropriados. A comunicação por meios digitais foi fundamental para a troca de informações. Algumas audições com o compositor foram esclarecedoras e a relativa proximidade muito frutífera.

### 3.1.2 Rebelião

No início de qualquer colaboração entre compositores e intérpretes, faz-se necessário um sentimento de confiança mútua que dará subsídio para a exploração das expectativas de cada um. É justamente nessa etapa que os diálogos revelam mais o que desagrada cada um do que propriamente os seus interesses.

Do ponto de vista do intérprete, a falta clareza na escrita é um aspecto que causa desconforto. Tal afirmação é ainda mais presente na composição para percussão múltipla, na qual não existem normas fixas de notação. Cada nova obra traz consigo um novo vocabulário a ser interpretado e um novo modo de organização física dos instrumentos. A primeira etapa da execução de uma nova peça de percussão múltipla é sempre a de aprender a tocar um novo instrumento e de aprender a ler uma nova língua. Tomemos como exemplo a Figura 4, dos primeiros compassos de *Redondas A e B* do compositor Iánnis Xenákis – nela observamos que a posição dos instrumentos no pentagrama nem sempre se coincidem.

Figura 4 – Primeiros compassos de Rebonds A & B, Iannis Xenakis

The image shows two musical staves, labeled 'a' and 'b', for percussion instruments. Staff 'a' is for '2 Bongos, 3 Toms, 2 Gr. C.' with a tempo of  $\text{♩} = 40$ . Staff 'b' is for '5 W. Bl. schionnés, 2 Bongos, Tumba, Tom, Gr. C.' with a tempo of  $\text{♩} = 60$ . A red box highlights the first few measures of both staves, showing that the instruments are not aligned vertically across the staves. The score includes various rhythmic notations, including accents and dynamic markings like 'f'.

Fonte: Acervo Pessoal

Do ponto de vista do compositor, o valor das infinitas possibilidades de combinação de instrumentos pode parecer fascinante e, a serviço dessa diversidade, os solos foram rapidamente, ao longo do tempo, criando combinações de tamanhos inimagináveis. É possível, através desses exemplos, identificar pontos de vistas distintos que, por si só, criariam conflitos de interesses. De um lado, o intérprete presando por uma “fluência” na leitura e na logística dos instrumentos e, do outro, o compositor que não gostaria de ver sua criatividade tolhida por quaisquer questões.

Na encomenda de *Átimo*, foi solicitado que o compositor escrevesse uma peça para percussão múltipla, de preferência com uma montagem relativamente portátil. Considerando a imensa variedade de instrumentos de percussão, essa limitação poderia ter desagradado o compositor e gerado uma situação de conflito. O interesse do compositor em utilizar tímpanos na montagem, por exemplo, gerou uma série de discussões, uma vez que tal escolha poderia vir a inviabilizar a performance da obra em locais onde o acesso ao instrumento não fosse possível. Do ponto de vista estrutural, o compositor propôs a utilização de processos seriais na criação, ideia que, em princípio, esteticamente não me agradava muito.

Pontos de tensão, onde os consensos nem sempre são possíveis, podem gerar situações de conflito, levando até à interrupção do processo de colaboração – justamente nesse momento é possível detectar uma divergência de interesses que pode desencadear o sentimento de “Rebelião”. No entanto, através do diálogo entre compositor e intérprete essas questões podem ser trabalhadas de forma equilibrada. Por isto, o diálogo e a maleabilidade das opiniões são imprescindíveis para o bom desenvolvimento das relações.

### 3.1.3 Procura e Negociação

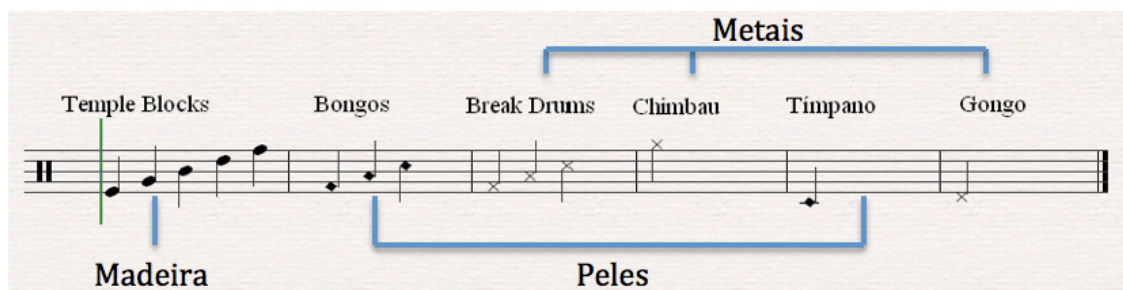
Nesses estágios, os membros envolvidos na colaboração começam o processo de construção dos seus pontos de vista.

No período de negociação de *Átimo*, no primeiro semestre de 2014, os encontros semanais foram frequentes. Entretanto, a ocasião era pautada pela disciplina Seminários de Composição

para Percussão. Não podemos negar o impacto que essa ocasião teve no processo de negociação e, conseqüentemente, no processo de criação. Ainda que poucos momentos fossem destinados a debater a obra em questão, a vivência e a troca de experiências certamente influenciaram a composição. A expectativa do intérprete com relação à partitura nem sempre vai ao encontro da expectativa do compositor. Entretanto, tentei conduzir as discussões da forma mais imparcial possível.

Durante a disciplina, foram abordados aspectos mais recorrentes na composição e nas formas de notação detectadas no repertório solo para percussão existente. A organização dos instrumentos em grupos relacionados ao material predominante na sua construção foi proposta por John Cage em várias de suas composições e pode ser observada em *Átimo*. Rubens Fonseca claramente recorre a instrumentos de madeira (temple blocks), metal (break drum, gongo e prato) e peles (tímpano, bongo e conga), destinando lugares correlatos ou símbolos específicos a cada grupo no pentagrama.

Figura 5 – *Átimo* (bula), Rubens Fonseca



Fonte: Acervo Pessoal

Outro ponto que chama atenção é o uso de um processo que ficou conhecido como Modulação Métrica. A partir de 1940, na busca de compreender o que de fato significava a formulação de frases musicais, Elliot Carter lança-se ao desafio de escrever obras com uma única nota ou um único acorde, modificando radicalmente outros elementos, como o ataque, a dinâmica e, em particular, o ritmo. Essa técnica foi amplamente explorada nas oito peças para quatro tímpanos, às quais Rubens teve acesso durante as aulas. Em *Átimo*, é possível detectar

cinco pontos onde o compositor recorre a esse procedimento, conforme seu depoimento pessoal:

Na segunda seção a intenção foi fazer algo mais fluente, pouco ritmado, algo que remete um pouco às obras mais recentes para percussão, como Bone Alphabet, de Ferneyhough. Embora eu não tenha usado os mesmos recursos rítmicos que ele, trata-se da atmosfera que eu vislumbrei naquela seção. Após isso, há a introdução de duas partes ritmadas em que coloco modulações métricas, recurso amplamente utilizado por Elliot Carter e que conheci mais profundamente na disciplina Seminários de Composição para Percussão... (Fonseca, 2014)

Figura 6 – *Átimo* (exemplo de modulação métrica), Rubens Fonseca



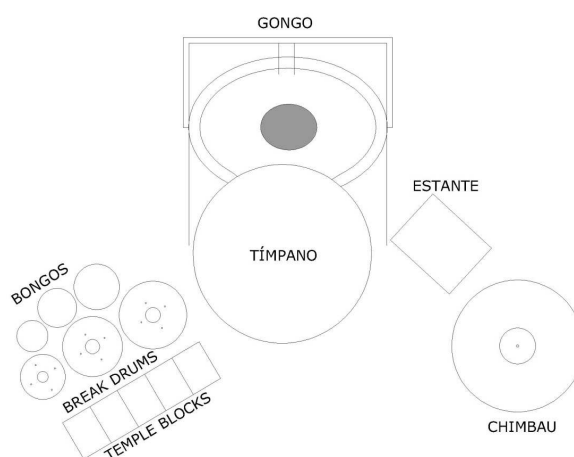
Fonte: Acervo Pessoal

### 3.1.4 Criação

As reuniões em grupo são ocasiões em que os membros renovam a sua autoestima, aguçam a sua compreensão e compartilham soluções para os problemas. Durante o processo de criação, os colaboradores alternam momentos de trabalho individual e momentos de encontro.

Nos encontros com Rubens Fonseca, manifestei, como intérprete, algumas preocupações com a primeira versão da peça . Naquela ocasião, o compositor apresentou um esquema de montagem dos instrumentos, conforme a Figura 7.

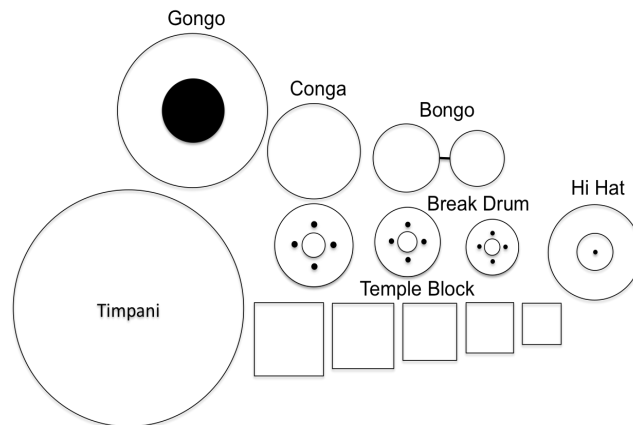
Figura 7 – Montagem sugerida por Rubens Fonseca



Fonte: Acervo Pessoal

Antes de questionar a sugestão, perguntei ao compositor se a espacialização dos instrumentos possuía alguma ligação estética, estrutural ou funcional que pudesse alterar a percepção da obra como um todo. É sabido que em alguns casos a espacialização dos instrumentos pode ter implicações acústicas ou até mesmo teatrais, como na obra de Stockhausen ou Kagel. Segundo Rubens Fonseca, a montagem não necessariamente refletia alguma ideia de cenário ou desempenhava qualquer função acústica. Tendo em vista a resposta do compositor, me propus, à medida que fosse aprendendo a obra, sugerir outras opções de montagens que pudessem facilitar a performance e potencializar a exploração dos timbres. A proposta foi aceita e todo o processo de leitura e aprendizagem da obra apontaria caminhos possíveis para uma nova configuração de montagem.

Figura 8 – Montagem sugerida por Rafael Matos



Fonte: Acervo pessoal

A montagem que propus ainda gerava certo desconforto na execução das passagens em que a utilização dos pedais era constante. Na obra, o performer deve acionar o pedal do tímpano para realizar os glissandos e também controlar a máquina de hi hat com o pé para diferenciar os sons de pratos abertos e pratos fechados, conforme descrito na partitura com o sinal de (+) em cima da nota, para o som preso ou com o prato fechado, e o sinal de (o) em cima da nota para o toque com os pratos abertos. Questionado sobre a forma com que deveriam ser tocadas as notas do hi hat, o compositor revelou que a intenção era de que as notas fossem percutidas com as baquetas e não somente com os pés, remetendo a uma sonoridade mais “jazzística” explicitamente influenciada pela música de Frank Zappa.

Figura 9 – *Átimo* (notação do hi hat), Rubens Fonseca



Fonte: Acervo pessoal

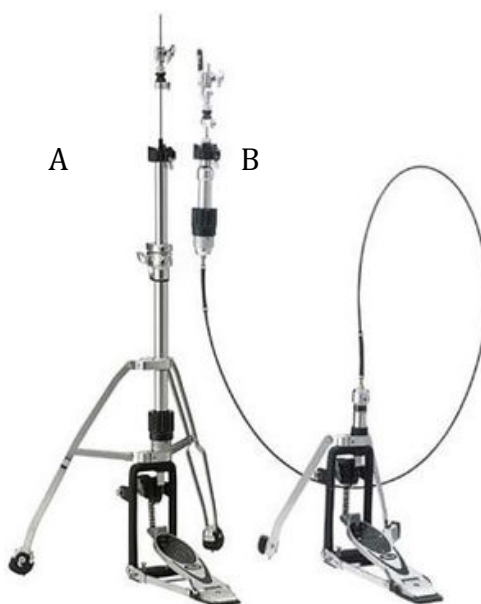
Sendo assim, sugeri a utilização de uma máquina de hi hat remota, de forma que o percussionista pudesse posicionar o pedal na posição mais confortável possível, já que a posição do pedal do tímpano ainda não é passível de mudança estando acoplado ao instrumento. A opção seria utilizar um sistema que permitisse manter a posição dos pratos e alterar a posição dos pedais. Dessa forma, evitaríamos uma abertura excessiva das pernas na tentativa de controlar os dois pedais, o que levaria a uma posição extremamente desconfortável e antiergonômica. Uma segunda opção, no caso onde o acesso a uma máquina de hi hat remota não fosse possível, seria a de executar as notas com o sinal (+) com uma técnica conhecida como “dead stroke”. A técnica consiste em segurar a baqueta contra o instrumento logo após um ataque para abafar a vibração. As duas opções foram apresentadas ao compositor, que não se opôs à utilização de nenhuma delas, deixando claro que a primeira opção era a mais condizente com a ideia original e com a sonoridade pretendida. Como intérprete, a minha opção foi a de não utilizar o pedal, por questões de logística e até mesmo de acessibilidade a essa ferramenta, e adotar a técnica de “dead stroke”, que por si só já criaria uma diferenciação timbrística interessante.

Nas duas opções, recomenda-se que o performer mantenha os pratos semiabertos, mas ainda em contato, para que o som padrão, sem o acionamento do pedal, seja o som aberto (o). Dessa forma, o som fechado (+) fica condicionado ao fechamento do pedal ao mesmo tempo que a nota é percutida com a utilização da técnica de “dead stroke”.



Na Figura 10, podemos verificar a diferença entre as máquinas de hi hat presentes atualmente no mercado. A máquina padrão (A) mantém a posição do prato fixa. A máquina (B) possui um cabo (hi hat remoto) que permite o deslocamento do pedal e/ou do prato para a posição mais conveniente.

Figura 10 – Hi hat: A - máquina padrão, B - máquina a cabo



Após o contato com a primeira versão da partitura, foram feitas sugestões para que a escrita ficasse mais clara e objetiva. Nessa ocasião, questionei a necessidade de uma rítmica tão complexa entre o compasso 31 e o compasso 35, por se tratar de um trecho em que os instrumentos mais ressonantes não poderiam deixar clara a articulação proposta. O uso recorrente das quintinas no gongo raspado com uma baqueta de metal, contra a rítmica proposta para o tímpano, acabaria por soar de forma aleatória ainda que o intérprete executasse com perfeição. Dessa forma, a polirritmia era desnecessária e criaria um ponto de tensão na leitura e na execução que poderia ser substituído por uma escrita proporcional. A escrita proporcional, neste caso, criaria o mesmo efeito pela natureza do som dos instrumentos em questão.

Figura 11 – *Átimo* (primeira versão), Rubens Fonseca

31 *cresc. poco a poco*

35 *mf* Timp. + slurs

Voltar à afinação inicial do tímpano no momento mais oportuno.

Fonte: Acervo pessoal

Rubens Fonseca aceitou a sugestão e reescreveu o trecho.

Figura 12 – *Átimo* (versão final), Rubens Fonseca

54 *gliss.* *mp f* *mp f* *ff* *mp*

59 *p* *f* *sfz*

64 *mf* 6

← J³ = J →

Fonte: Acervo pessoal

O compositor utilizou um símbolo para descrever um trêmulo a ser executado no orifício do brake drum e, como referência de sonoridade a ser alcançada nessas notas, enviou um vídeo

da peça *Broken Drum* (2003) do compositor Matthew Burtner<sup>14</sup>. Para essa passagem foi necessária uma troca de baqueta que possibilitasse a sonoridade metálica desejada. Sugeri adicionar duas baquetas idênticas de triângulo que possibilitassem um rulo (trêmulo) no orifício do brake drum e que poderiam ser utilizadas para obter o som do gongo raspado. Como intérprete, marquei alguns pontos na partitura em que essas baquetas pudessem ser adicionadas ou deixadas na tentativa de obter a sonoridade desejada, mas também não atrapalhar a execução das partes mais rápidas, onde o uso de somente duas baquetas facilitaria a execução e o fraseado.

### 3.1.5 Coletivo

O coletivo que se criou em torno da encomenda de *Átimo* previa, além da presente pesquisa, um concerto de estreia, a gravação da obra, um artigo e o auxílio na edição da partitura. Como intérprete engajado na pesquisa, tomei a iniciativa de organização e execução do planejamento. O papel de Rubens Fonseca foi o de providenciar uma edição da partitura que atendesse as expectativas do compositor e do intérprete (previamente acordadas nos estágios anteriores) além de participar como o primeiro espectador nos ensaios da preparação da obra.

O privilégio de conviver com o compositor na preparação gerou grande segurança nas escolhas interpretativas e elucidou questões de sonoridade e musicalidade.

## 3.2 *Estudo n. 1, de Carlos dos Santos*

O compositor Carlos dos Santos (1990), natural de São Paulo, iniciou os estudos musicais com seu pai. Aos 7 anos, ingressou na Universidade Livre de Música Tom Jobim, atual Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP), onde se formou em dois cursos: Percussão Popular, com Ari Colares, e Percussão Erudita, com Alfredo Lima. Bacharel em Percussão pela Universidade de São Paulo, foi orientado por Ricardo Bologna e desenvolve

---

<sup>14</sup> Broken Drum. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZrG3zpHDHK0>>. Acesso: 10 jul. 2015.

seu trabalho de composição sob orientação de Aylton Escobar. Foi premiado no I Concurso de Jovens Solistas do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo com o Prêmio Nascente, na categoria solista instrumental, e no II Concurso de Composição da Orquestra de Câmara da Universidade de São Paulo. Além disso, recebeu encomenda de obra sinfônica para a temporada 2013 da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais após obter o primeiro lugar no IV Festival Tinta Fresca dessa orquestra.

O *Estudo n. 1* para percussão múltipla foi composto em fevereiro de 2014. A peça exige 5 timbres distintos à escolha do intérprete, com gradações de alturas relativas do grave para o agudo como sugeridos no pentagrama. A linha rítmica/melódica formada pelos cinco instrumentos configura-se como a voz principal que será tratada aqui no texto como voz solista. Uma segunda voz, tratada aqui como voz estática, é representada em uma nova camada e deve ser, por sugestão do compositor, tocada em um instrumento com timbre totalmente diferente dos cinco timbres escolhidos para a voz solista com o intuito de dar destaque ao pulso sugerido por essa voz. Esse pode ser tocado com os pés com o auxílio de um pedal.

A criação de uma performance consistente dessa obra exigiu forte comprometimento. Portanto, a presente análise mostra outro viés da colaboração, que contempla a dedicação do intérprete, devotando estudo e estratégias de aprendizagem para fazer de fato a obra acontecer. O alto grau de complexidade presente na música contemporânea cria para o intérprete desafios que extrapolam as formas tradicionais de aprendizagem, obrigando-o muitas vezes a criar estratégias de estudos específicas para cada obra. Dessa forma, proponho, nesse caso, a documentar os processos colaborativos com foco maior nas estratégias de estudo e nas práticas de performance necessárias para a execução do *Estudo n. 1* de Carlos dos Santos, diferenciando da análise sobre a obra de Rubens Fonseca, quando focamos o processo de criação e formatação da obra.

Muito frequentemente, no estudo de um instrumento ou canto, o aluno aprende com alguém que tenha maior experiência, e que normalmente já tenha tocado determinada obra, e a transmissão dessa experiência, que ocorre oralmente e através da demonstração prática, fica na grande maioria das vezes restrita ao espaço da sala de aula. Raramente esse trabalho é documentado. Na música contemporânea, as obras muitas vezes produzem certo estranhamento no intérprete. A notação traz elementos não tradicionais e a própria composição frequentemente requer do intérprete uma determinação muito grande para que seja ultrapassada esta primeira barreira, a da partitura intrincada. (Cardassi, 2005)

### 3.2.1 Formação

Com o intuito de encomendar obras a compositores com características bem distintas, procurei Carlos dos Santos, compositor que conheci no festival de música de Santa Catarina (FEMUSC) e com quem encontrei, posteriormente, diversas vezes em passagens por São Paulo. Carlos dos Santos, na época, assim como eu, era estudante de percussão. Quando o compositor veio a Belo Horizonte, em 2013, durante a semana de ensaio e estreia de sua obra “Horizonte”, pela Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, fiz contato por e-mail explicando melhor o projeto de pesquisa e convidando-o a escrever uma peça solo para percussão múltipla.

A explicação do projeto continha uma espécie de resumo da pesquisa que ainda estava em estágio embrionário. A proposta inicial pretendia abordar aspectos relacionados à preparação de novas obras e suas aplicações pedagógicas, ou seja, com ênfase num repertório que fosse capaz de dar suporte ao processo de ensino e aprendizagem do instrumento. Com o amadurecimento da proposta inicial, o projeto foi reformulado. O desejo de pesquisar a colaboração entre intérprete/compositor e contrapor às possibilidades pedagógicas decorrentes da encomenda foi dando lugar e espaço à análise pura das colaborações através da Teoria de Farrell.

A imposição de que a nova obra tivesse uma conexão direta com a pedagogia, conforme a ideia original do projeto, poderia em algum nível afetar a autonomia do compositor e influenciar negativamente na construção da obra. Além disso, a possibilidade do sentimento de resignação também motivou a decisão em alterar o projeto, visto que, ao tentar conectar um aspecto bem familiar na minha formação musical – o de encomendar e interpretar novas obras – aos desdobramentos pedagógicos possíveis, estaria entrando em um campo do conhecimento ao qual eu certamente não dominava. A pedagogia do instrumento é um foco amplamente desenvolvido na academia e, portanto, dificilmente seria possível abarcar esses dois mundos em uma dissertação de mestrado. Ademais, o contato com a Teoria dos Círculos Colaborativos de Michael Farrell se mostrou, ao meu ponto de vista, mais promissor na investigação profunda dos impactos da relação entre intérprete e compositor.

O compositor foi comunicado da decisão em alterar a ideia original do projeto pouco tempo depois do primeiro contato, ficando assim livre para compor a obra sem a necessidade de que ela tivesse alguma conexão com qualquer prática pedagógica. Entretanto, é curioso notar que meses depois, no dia 22 de fevereiro de 2014, Carlos dos Santos enviou a primeira versão da obra com o título *Estudo n. 1*.

O convite para a composição considerou a formação musical do compositor. Além de percussionista, Carlos dos Santos tem amplo conhecimento da escrita, utilização e possibilidades musicais do seu instrumento. A figura do compositor/intérprete desempenha um papel muito importante no desenvolvimento da linguagem musical e, principalmente, no avanço da técnica instrumental e no desenvolvimento das possibilidades sonoras. Desta forma, seria possível analisar a colaboração por um viés diferente do que foi analisado na obra de Rubens Fonseca, uma vez que tive pouca influência durante o processo composicional. Talvez a minha participação durante esse processo se restrinja apenas ao pedido pessoal de que a obra fosse estritamente para percussão múltipla, eliminando assim a possibilidade de que o compositor pudesse escrever obras para marimba solo ou caixa-clara solo, por exemplo.

### 3.2.2 Rebelião

Logo após os primeiros contatos, Carlos dos Santos já estava ciente das intenções do projeto e se mostrou interessado em compor uma nova obra para percussão múltipla. Não demorou muito para que a obra estivesse pronta, em menos de quatro meses a primeira versão foi entregue.

Após encontrar com o compositor na ocasião da estreia de sua obra pela orquestra filarmônica de Minas Gerais, os próximos contatos se deram estritamente por e-mail. Neste sentido, é notória a importância dos meios eletrônicos por tornarem a colaboração possível, tendo em vista que, nessa época, Carlos residia em São Paulo e eu, em Belo Horizonte. Por vezes, a distância criou um sentimento de incerteza e apreensão sobre a efetividade da parceria, uma vez que um contato presencial e mais constante não foi possível. Em muitas ocasiões, a demora de uma resposta de e-mail gerava grande expectativa. A respeito da comunicação através da internet e os círculos colaborativos Farrell (2003) diz:

A internet facilita a formação dos círculos, e como nas cartas entre Freud e Fleiss, pode manter o contato entre os encontros pessoais, entretanto eu não acho que ela permita um tipo de diálogo profundo capaz de produzir substancialmente desenvolvimento pessoal e trabalho criativo. Para esse tipo de interação não existem substitutos para o ritual do encontro e do trabalho lado a lado. (p.293)<sup>15</sup>

Evidentemente, a crítica de Farrell na utilização da internet como suporte às colaborações está focada nos processos criativos ou, transpondo para a relação entre intérprete e compositor, no processo de composição. Propositamente, na colaboração com Carlos dos Santos, tomei o cuidado de interferir minimamente no processo de elaboração da obra, deixando o compositor livre para experimentar e delinear a peça à sua maneira, dessa forma, eu poderia focar minha análise em outros aspectos. A comunicação durante essa colaboração foi totalmente voltada para as etapas de formação, entre elas a que continha a explicação do projeto e, em alguns poucos momentos, quando foram necessárias algumas correções na partitura ou ajustes na notação.

Cada vez mais a internet desempenha um papel fundamental na colaboração entre intérpretes e compositores, especialmente nos casos em que a composição não é efetivamente coletiva. A utilização dessa ferramenta, que poderia criar um ambiente desfavorável ao trabalho, se mostrou efetiva no caso que analisamos, pois, ainda segundo Farrell (2003), “quando uma pessoa se comunica com a outra pelo computador, geralmente cria-se um ambiente de intimidade imediata”. A comunicação escrita emite sinais mínimos da personalidade e permite um distanciamento empático entre os membros, baseado no respeito e na admiração mútua num campo em que a comunicação não violenta prevalece. Portanto, neste estudo de caso, o fator primordial que poderia despertar um sentimento de rebelião não se concretizou, tendo em vista a proposta de colaboração que foi planejada. Farrell (2003) comenta que “este tipo de comunicação, como as correspondências que se desenvolveram entre Freud e Fleiss, pode ser particularmente propício na colaboração entre duas pessoas” (p.293)<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> “Internet communication may facilitate the formation of circles, and, like the letters between Freud and Fleiss, it may enable them to maintain contact between meetings, but I do not think it allows for the kind of in-depth dialogue that leads to meaningful personal development and creative work. For this kind of interaction, there is no substitute for ritualized meetings and working side by side”. (Farrell, 2003, p.293)

<sup>16</sup> “It seems to me that this kind of communication, like the correspondence that developed between Freud and Fleiss, can be particularly conducive to collaborative pairing.” (Farrell, 2003, p.293)

### 3.2.3 Procura e Negociação

A estreia de uma nova obra faz com que o intérprete saia da sua zona de conforto e se aventure em uma nova linguagem. Em muitas ocasiões, cria-se um sentimento de inquietação para tentar absorver todo o pensamento por trás da obra e criar mecanismos que possibilitem a execução das passagens mais complexas. A partitura que chegou em minhas mãos apresentava grandes desafios do ponto de vista da performance. A ideia central da obra estava baseada em um pulso contínuo, métrico e “cartesiano”. Através de recursos de modulação métrica, o compositor desenvolvia uma série de variações rítmicas que geravam polirritmias complexas entre a coexistência de dois pulsos simultâneos: o pulso gerado pela equivalência entre a distância das notas da voz superior, igual a 60 batidas por minuto (BPM), e os pulsos decorrentes das mudanças de compasso da voz solista.

Figura 13 – *Estudo n. 1*, Carlos dos Santos

*para Rafael Matos*  
**Estudo nº1**  
*Ornamentações sobre o pulso contínuo*

Carlos dos Santos  
(1990-)

**Cartesiano** ♩ = 60

*mf estático*

*f p f<sup>3</sup> p f<sup>3</sup>*

*p f p<sup>3</sup> f<sup>3</sup> p*

Fonte: Acervo pessoal



A dificuldade em assimilar a escrita e tornar a execução possível me fez pensar que uma escrita que contemplasse a resultante entre as vozes pudesse ser mais “assertiva”, tornando a leitura mais clara. A escolha e mudança da métrica dos compassos claramente estão em função da voz solista, criando assim uma tensão na execução, uma vez que a resultante não fica totalmente explícita em alguns pontos. Entretanto, com o estudo aprofundado e o amadurecimento da obra, esse sentimento foi aos poucos diminuindo. Justamente nesse ponto, na procura pela compreensão mais profunda da obra, deu-se a colaboração. O questionamento excessivo, por parte do intérprete, das escolhas do compositor poderia criar um ponto de tensão desnecessário – com a descoberta de novas formas de estudo, o que antes parecia de difícil execução vai, aos poucos, dando lugar a uma performance mais segura e, ao mesmo tempo, dando vazão ao pensamento composicional da obra.

Tendo em vista toda a complexidade da peça, percebi que a criação de um metrônomo dinâmico que contemplasse os dois pulsos poderia auxiliar na aprendizagem. É possível observar o caso na Figura 14: o compasso 22 poderia ser reescrito ou “agrupado” em 6/8, como sugere a voz superior que divide o compasso de 3/4 em duas semínimas pontuadas. Entretanto, é extremamente recomendado que o intérprete seja capaz de perceber também a existência do pulso métrico (semínima) do compasso em questão para que seja possível executar com precisão o compasso 24, tendo em vista que a velocidade da tercina se relaciona com o pulso métrico de 4/4 e, conseqüentemente, com a colcheia do compasso 25, 26 e 27. Estas ambiguidades na sensação do pulso permeiam toda obra.

Figura 14 – *Estudo n. 1* (ambigüidade métrica), Carlos dos Santos

Fonte: Acervo pessoal

Outro exemplo de como os pulsos podem ser sentidos de várias maneiras é o compasso 59 (Figura 15). A voz estática se repete a cada 5 semicolcheias num total de 4 notas. As notas da voz solista marcam as colcheias e a cada ciclo de 5 se coincidem com a outra voz. A relação entre as vozes gera uma polirritmia de 5 notas contra 2 notas e acontece duas vezes até o fim do compasso.

Figura 15 – *Estudo n. 1* (polirritmias), Carlos dos Santos



Fonte: Acervo pessoal

O mesmo procedimento é utilizado também no compasso 12 (Figura 16), formando uma polirritmia de 3 semínimas contra 4 colcheias pontuadas.

Figura 16 – *Estudo n. 1* (polirritmias), Carlos dos Santos



Fonte: Acervo pessoal

Os agrupamentos das notas de forma alternativa da sugerida na métrica dos compassos se mostra como uma ferramenta imprescindível em qualquer obra que lide com modulações métricas. Nos compassos 47 e 48 (Figura 17), o agrupamento de duas em duas colcheias dentro do compasso de 5/8 é importante para que o pulso do compasso seguinte seja sentido antes da execução das tercinas. Sem essa estratégia em mente, seria muito difícil antecipar a velocidade precisa no momento da modulação. Nota-se, embaixo de cada grupo, a nota correspondente dentro do compasso de 5/8.

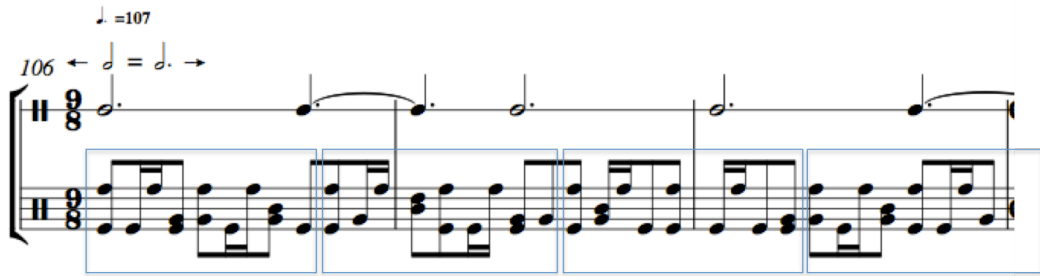
Figura 17 – *Estudo n. 1* (agrupamentos), Carlos dos Santos

The image shows a musical score for two measures, 47 and 48. The top staff is in 5/8 time and contains a melodic line with a tempo marking of quarter note = 150. The bottom staff is in 5/8 time and contains a complex rhythmic accompaniment. The first measure of the bottom staff is marked with a forte 'f' dynamic. The second measure of the bottom staff is marked with a 3/4 time signature. The score includes various rhythmic notations such as eighth notes, quarter notes, and triplets. Fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) are provided for the first measure of the bottom staff. The score is annotated with blue boxes and lines highlighting specific rhythmic groupings.

Fonte: Acervo pessoal

Outro bom exemplo das diferentes formas de agrupamentos possíveis são os compassos 106, 107 e 108. O agrupamento métrico sugerido pelo compositor é 9/8, nota-se que a voz estática pode ser agrupada em 6/8. Entretanto, se analisarmos a estrutura rítmica da voz solista constatamos que o ritmo se repete a cada 7 colcheias, conforme destacado na Figura 18.

Figura 18 – *Estudo n. 1* (agrupamentos), Carlos dos Santos



Fonte: Acervo pessoal

Solicitei ao compositor que enviasse um arquivo MIDI capaz de ser aberto nos programas de edição (Sibelius). De posse desse arquivo, pude criar várias formas diferentes de estudo, ora focando na voz de solista, ora focando na resultante. Durante os primeiros ensaios, dediquei todo tempo a compreender os ritmos da voz solista sem me ater, a princípio, à segunda voz tampouco à resultante. Acredito que tal estratégia me ajudou a ter segurança nas velocidades de cada frase. Aos poucos fui percebendo que os mesmos motivos se repetiam em diferentes velocidades. É o caso dos compassos 17 e 26, conforme comparados na Figura 19. Nota-se também no compasso 21 a modulação que altera a velocidade das frases e que, portanto, altera a resultante entre as duas vozes. Na seção de anexos deste estudo encontra-se um comparativo dos compassos correspondentes em toda obra organizados a partir de sua inserção.

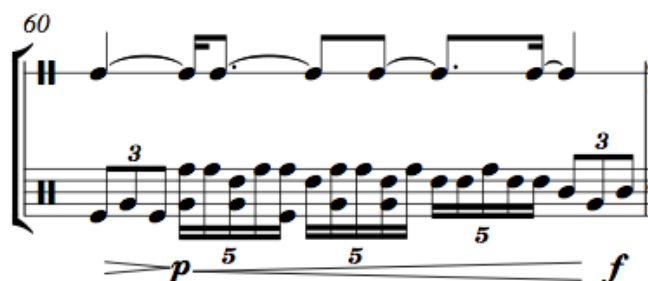
Figura 19 – *Estudo n. 1* (motivos), Carlos dos Santos



Fonte: Acervo pessoal

O segundo passo, após uma leitura prévia, seria entender de que forma as vozes se relacionam, ou seja, quais são os momentos em que elas estão juntas, e calcular qual a distância entre as vozes não coincidentes. Em alguns compassos, essa tarefa se mostra mais desafiadora, pois as velocidades entre as vozes não são as mesmas, exatamente como no compasso 60, em que a velocidade das quintinas são diferentes do agrupamento de 5 semicolcheias da voz superior. Calculando qual seria a menor subdivisão comum entre 5 quintinas e 4 semicolcheias encontramos 20 fusas.

Figura 20 – *Estudo n. 1* (polirritmias), Carlos dos Santos



Fonte: Acervo pessoal

Como ferramenta de estudo, me propus o exercício ilustrado na Figura 21, garantindo, assim, uma precisão rítmica maior, especialmente no segundo, terceiro e quarto tempo do compasso.

A elaboração do exercício leva em conta a menor subdivisão comum entre as 5 semicolcheias das quintinas da voz solista e as quatro semicolcheias da voz estática e, portanto, divide o tempo em 20 partes iguais. Sendo assim, sabemos que as quintinas, quando agrupadas de 4 em 4 partes iguais, caem respectivamente na primeira, quinta, nona, décima terceira e décima sétima, conforme detalhado na Figura 21. Já as semicolcheias da voz estática, quando agrupadas de 5 em 5 partes iguais, caem na primeira, sexta, décima primeira e décima sexta até se encontrarem novamente com a primeira nota das quintinas. Dessa forma, podemos saber com mais precisão a real distância entre as notas da polirritmia do trecho em questão.

Figura 21 – Polirritmia (análise e exercício), Rafael Matos

The image shows two systems of musical notation for a polyrhythmic exercise. Each system consists of two staves in 4/4 time. The top staff of each system contains groups of five eighth notes, with a '5' above each group. The bottom staff contains groups of four eighth notes. The first system shows the first two measures of the exercise. The second system shows the third and fourth measures, with a '3' above the first measure of the top staff. Fingerings (1, 5, 9, 13, 17) and accents are indicated for various notes in both systems.

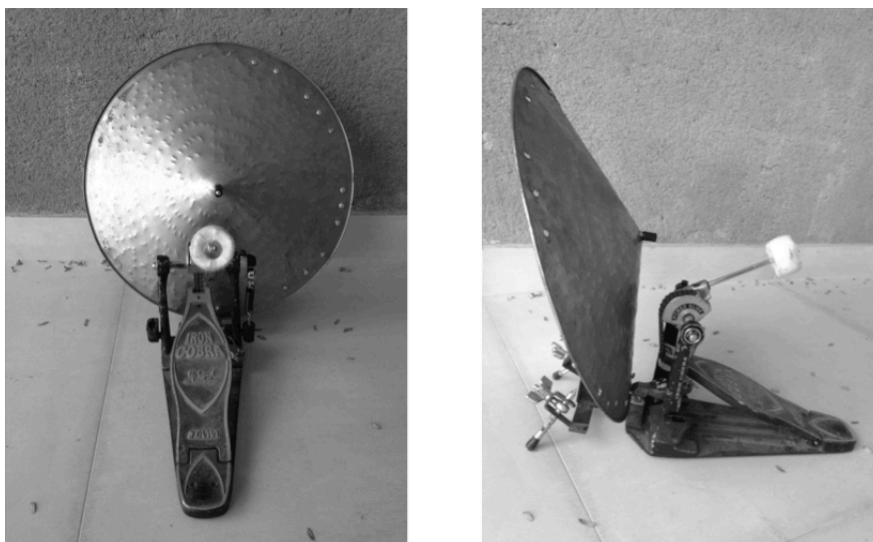
Fonte: Acervo pessoal

### 3.1.4 Criação

A escolha da instrumentação foi o passo seguinte no processo de aprendizagem da obra e criação da performance. O *Estudo n. 1* dá liberdade ao intérprete na escolha dos instrumentos e dos timbres utilizados, desde que eles respeitem as alturas relativas do pentagrama. As minhas escolhas contemplavam alguma unidade entre os instrumentos da voz solista contrastando sobremaneira com o timbre escolhido para a outra voz. Para a voz solista, utilizei 1 bongô para as vozes agudas, um par de congas para as vozes intermediárias e um tambor grave, porém abafado, para a voz mais grave. Procurei utilizar instrumentos com características de ataque, projeção e “decay” parecidas para que os ritmos mais rápidos

pudessem ser percebidos com mais clareza, garantindo unidade nas frases. Para o timbre da segunda voz, utilizei uma bateia<sup>17</sup> que tivesse um ataque bem definido, mas que fosse também mais ressonante do que os outros instrumentos empregados. Para essa voz específica, utilizei um pedal de bumbo que me permitiu tocar com o pé.

Figura 22 – Bateia com pedal, voz estática



Fonte: Acervo pessoal

A textura escolhida para a peça contempla cada voz com um subgrupo instrumental, ou seja, a voz solista com peles e a segunda voz com um metal ressonante. Com essa escolha, os timbres se contrastavam o bastante para que a polirritmia entre as vozes fosse claramente percebida. Entretanto, como em qualquer peça de instrumentação livre, o compositor encoraja outros intérpretes a buscarem soluções diferentes dessas aqui empregadas, criando uma nova possibilidade a cada execução.

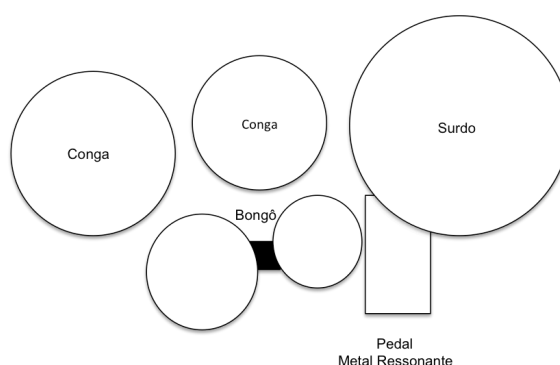
A disposição dos instrumentos foi, a princípio, um ponto desafiador da construção da performance, pois a lógica de posicionar os instrumentos de forma gradual com os graves à esquerda do instrumentista, como é o caso da marimba, não se mostrou efetiva nas passagens

---

<sup>17</sup> Tina ou gamela de ferro que se usa na lavagem da areia que contém ouro ou diamante. Assemelha-se a um prato de bateria.

onde dois instrumentos eram tocados ao mesmo tempo. Como a nota mais aguda e a mais grave da voz solista são executadas simultaneamente em muitas passagens, optei por posicionar os dois instrumentos próximos, de forma que eles pudessem ser tocados juntos com a mesma mão, especialmente nas passagens mais rápidas. Uma vez que defini a utilização de quatro baquetas, o posicionamento ficou da seguinte maneira:

Figura 23 – *Estudo n. 1*, montagem sugerida por Rafael Matos



Fonte: Acervo pessoal

Após definir a utilização de um pedal para a execução da voz estática, percebi que seria mais lógico inverter o posicionamento das vozes e colocar a linha que seria executada com os pés na parte de baixo do sistema, tornando a leitura mais condizente com o posicionamento dos instrumentos da minha montagem. Como a execução de tal voz com o pé não é uma imposição do compositor, o intérprete tem liberdade para decidir qual a melhor estratégia de execução. Portanto, criei uma nova opção de notação para a obra, resultando na seguinte partitura:



Figura 24 – *Estudo n. 1* (edição de performance), Carlos dos Santos

*para Rafael Matos*  
**Estudo n°1**  
*Ornamentações sobre o pulso contínuo*

Carlos dos Santos  
(1990-)

Cartesiano ♩=60

*mf estático*

Fonte: Acervo pessoal

Com as escolhas e os instrumentos definidos, foi possível aplicar todas as estratégias da fase de pré-leitura efetivamente na memorização dos gestos físicos. Os gestos se tornaram indispensáveis na memorização das velocidades, atuando como uma espécie de calibrador dos ritmos mais complexos. As práticas com as diferentes formas de utilização do metrônomo continuaram e revelaram passagens muito rápidas e desafiadoras de serem aplicadas nos tambores. É o caso do compasso 38, onde é necessário tocar 5 notas em um espaço de semicolcheia igual a 120 (bpm).

Figura 25 – *Estudo n. 1* (compasso 38), Carlos dos Santos

Fonte: Acervo pessoal

### 3.2.5 Coletivo

O coletivo que se criou em torno da encomenda do *Estudo n. 1* previa, além da presente pesquisa, um concerto de estreia e a gravação da obra. Como intérprete engajado na pesquisa,

tomei a iniciativa de organização e execução do planejamento. O papel de Carlos dos Santos foi o de providenciar uma edição da partitura que atendesse às expectativas do compositor e do intérprete.

Tendo em vista o alto grau de exigência e de complexidade da obra, é fundamental que o intérprete dedique tempo, energia e estudo para fazer, de fato, a obra existir. A composição de Carlos dos Santos requer, do intérprete, grande determinação para que seja ultrapassada a barreira da partitura. Sendo assim, a documentação, presente nesta pesquisa, das experiências pessoais durante a preparação da obra em questão (contato com o compositor, estudo e execução), se traduz como um ato em prol do coletivo que se formou na colaboração.

## 4 CONCLUSÃO

O desejo de sistematizar a fundamentação teórica na pesquisa dos processos de colaboração entre intérprete e compositor me levou à aplicação da Teoria dos Círculos Colaborativos de Michael Farrell. Em geral, a colaboração entre profissionais que se tornam amigos ou entre amigos que se tornam profissionais está baseada na informalidade de uma conversa, na ingenuidade de uma ideia e/ou no apreço de uma boa companhia. Esse caráter cotidiano, que pode parecer trivial e, portanto, menos merecedor de uma reflexão mais profunda, é na verdade o motivo central da pesquisa de Farrell, que após anos de estudos conseguiu perceber certos padrões de comportamento nos grupos estudados.

Os padrões são organizados em etapas que abarcam o início, o meio e o provável fim das parcerias de uma forma cíclica ou espiralizada, quando os projetos são retomados. Essa visão completa da teoria possibilita que o pesquisador reflita sobre todo o processo e não deixe que certas lacunas sejam menosprezadas. A organização proposta pelo sociólogo, ainda que nem sempre respeite a linearidade temporal dos acontecimentos, serve como ponto de partida para uma análise mais completa e, de certa forma, obriga o pesquisador a refletir sobre todo o processo.

A teoria de Farrell é mais comumente aplicada a estudos de casos baseados em fatos “históricos”, isto é, ocorridos no passado. Nestes estudos, são utilizados entrevistas, jornais, cartas e relatos de um tempo mais distante. Ainda que essa abordagem nos permita estudar grupos e processos colaborativos bem sucedidos durante toda a sua trajetória, ela possui suas limitações pois não torna possível a interação em tempo real com os membros. Farrell acredita que a teoria pode e deve ser aplicada em círculos contemporâneos.

Acredito que avanços na teoria vão ocorrer através da observação direta dos círculos contemporâneos. Os mesmos não apenas vão permitir generalizar as sequências dos estágios, como também vão permitir aprofundar no comportamento e nas impressões subjetivas decorrentes da experiência de cada membro. (Farrell, 2003)

O presente trabalho propôs a aplicabilidade da teoria de Farrell em círculos contemporâneos. Nesses casos, a interação com os membros envolvidos é ativa, permite intenso contato com o objeto de estudo e visa sempre a documentação de tais processos. Aplicar a teoria em um

estudo de caso de forma autoanalítica, ou seja, onde o pesquisador também faz parte do objeto de estudo, foi o maior desafio da presente pesquisa. O duplo papel de intérprete e de pesquisador assumido no presente projeto conduziu-me na busca permanente pela imparcialidade, de forma a contemplar uma análise que fosse capaz de dar voz aos compositores. Para que isso fosse possível, propus, no capítulo inicial, um debate sobre os modos como o papel do intérprete e do compositor vêm se transformando desde o período barroco até os dias atuais, demonstrando que a divisão do trabalho de composição e de interpretação, amplamente desenvolvida no período romântico, afeta a nossa percepção de obra de arte e, portanto, a nossa relação com as obras.

A compreensão de que a divisão dos trabalhos de composição e interpretação é algo muito subjetivo e, portanto, tênue demais para ser seguida como regra, alterou significativamente meu conceito de obra musical, despertando em mim a necessidade de compreender de forma mais profunda as obras às quais me dedico e, assim, alcançar de fato a ideia de pertencimento. Esse olhar sobre a obra torna-se mais evidente e ganha força com o trabalho em colaboração, que possibilita acompanhar o processo que vai desde a encomenda, passando pela preparação, até o dia da estreia. Documentar esses processos é uma forma eficaz de deixar para a posteridade a oralidade subjetiva por trás da criação e da interpretação de uma obra musical. Nesse caso, os estágios da colaboração (encomenda, composição, ensaios e estreia) podem ajudar a revelar aspectos que, apesar de não contidos necessariamente na partitura, possam ser interessantes para a realização de uma performance informada.

O leitor atento vai perceber que a teoria não é uma espécie de “receita” capaz de garantir o sucesso dos círculos colaborativos. O bom rendimento de uma empreitada em colaboração depende de uma série de fatores que nem sempre podem ser previstos ou controlados. Entretanto, alguns pontos podem ser observados como primordiais, como é o caso dos ambientes propícios para a formação dos grupos. Geralmente, estes são ambientes onde os membros podem ter acesso aos trabalhos uns dos outros e também podem se mostrar portadores de habilidades ou interesses, se configurando, portanto, como locais onde a pluralidade de visões a respeito de um tema é frequente. Outro ponto importante é, sem dúvida, a figura de um líder carismático capaz de coordenar as atividades e despertar nos participantes o desejo de empreender tempo e esforço em qualquer empreitada.

Assegurados os fatores internos, as estruturas de comunicação e de abertura para o diálogo são imprescindíveis para o bom andamento dos trabalhos, pois somente através de uma

comunicação não violenta os membros criam uma intimidade que os conduzem ao compartilhamento de ideias e visões. É justamente neste ponto que os avanços artísticos e criativos são alcançados e todos se beneficiam no desenvolvimento pessoal e profissional.

## REFERÊNCIAS

APPEZZATTO, R. *A relação do compositor-intérprete no desenvolvimento da técnica para percussão*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

BARROS, A. L. F. "Os manuais de orquestração do Séc. XIX até a década de 50 do séc. XX e o naipe de percussão". In: *Cadernos do Colóquio*, v. 8, 2006.

BORÉM, F. "Lucíferez de Eduardo Bértola: a colaboração compositor performer e a escrita idiomática para contrabaixo". In: *OPUS*, Rio de Janeiro, p. 48-75, 1998.

BOSSEUR, J. Y. *Du son au signe: Histoire de la notation musicale*. Éditions Alternatives, 2005.

BOWLES, E. A. "Mendelssohn, Schumann, and Ernst Pfundt: A pivotal relationship between two composers and a timpanist". In: *Journal of the American Music Instruments Society*, n. 24, p. 5-26, 1998.

CAMPBELL, L. "The performer-composer relationship: Collaboration through dialogue". In: *XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, João Pessoa. 2012

CARDASSI, L. "Meu rosto mudou: time and palce within a performer composer collaboration". In: *Sonic Ideas/Ideas Sonicas CMMAS*. Vol. 4:1, p.31-38. Morelia: Sonic Ideas, 2011.

CIRONE, A. J. *On musical interpretation in percussion performance*. Meredith Music Publications. Galesvile: Kindleedition, 2008.

DOMENICI, C. L. "A voz do performer na musica e na pesquisa". In: *Anais do II SIMPOM*, p. 169–182, 2012.

\_\_\_\_\_ "A voz do performer na Musica e na pesquisa". In: *SIMPOM* 2012.

\_\_\_\_\_ "Interpretando o hoje: Uma proposta metodologica para a construção da performance da música contemporânea." In: *ANPPOM – Décimo*

congresso. 2005.

\_\_\_\_\_. "O intérprete em colaboração com o compositor: Uma pesquisa autoetnográfica." In: *ANPPOM – Vigésimo Congresso*. Florianópolis, 2010.

FARRELL, M. P. *Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work*. Chicago, London: Chicago Press, 2003.

FITCH F.; HEYDE N. "Recercar – The Collaborative Process as Invention". In: *Twentieth-Century Music*, v. 4, 2007.

FONSECA, R. Entrevista concedida a Rafael Matos. Belo Horizonte, 00 jun. 2014. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "A" desta dissertação]

FOSS, L. "The changing composer-performer relationship: a monologue and a dialogue". In: *Contemporary composers on contemporary music*. Expanded edition. Da Capo Press: New York, 1998.

GIANESELLA, E. F. *Percussão orquestral brasileira: problemas editoriais e interpretativos*. São Paulo: UNESP, 2009.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V; FARIA, A. L. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

HAYDE S.; WINDSOR L. "Collaboration and the Composer: Case studies from the end of the 20th century". In: *Tempo*, p 28-39. 2007

HAYNES, B. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford University Press: USA, 2007.

KERNAN, T. *The Percussion Group Cincinnati: A history of Collaboration between Ensemble and Composer*. University of Cincinnati: 2010.

MARINESCU, O. "The instrumental concerti of Samuel Barber: the composer-performer relationship". In: *Bulletin of the Transilvania University*, Brasov, 2005.

MORAIS, R. DE; STASI, C. "Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla". In: *Opus*, v. 16, p. 61–79, Goiânia, 2010.

NAVARRO, F. A.; NUNZIO, M. "Fendas: Colaboração, composição, Interpretação". In: *PERFORMA – International Conferences on Performance Studies*, Porto Alegre. p. 1-10, 2013.

PADDISON, M.; DELIÈGE, I. *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives*. Ashgate, 2010.

PALTER, S. M. *The solidification of performance practice issues in solo percussion*. San Diego: University of California, 2005.

RAMOS, P.; DOMENICI, C. L. "A colaboração com o compositor na construção de uma interpretação para a peça Round about Debussy de Flávio Oliveira". In: *PERFORMA - Studies*, Porto Alegre, p. 1-9, 2013.

RAY, S. "Colaborações compositor: performer no século XXI: uma ideia de trajetória e algumas perspectivas". In: *ANPPOM*. Florianópolis, 20º Congresso, p. 1310-1314, 2010.

ROCHA, F.; STEWART, D. A. "Collaborative projects for percussion and electronics." In: *Roots and Rhizomes*. San Diego: University of California, 2007.

ROSA, A.; TOFFOLO, R. B. G. "O resto no copo: colaboração compositor-intérprete". In: *ANPPOM - 21º Congresso*, Uberlândia, p. 1139-1144, 2011.

SANDOW, G. The composer and performer and other matters: A panel discussion with Virgil Thomson and Philip Glass, moderated by Gregory Sandow. In: *American Music*, Vol 7, n. 2, p. 181-204, 1989.

SOLOMON, S. Z. *How to write for percussion: a comprehensive guide to percussion composition*. SZSolomon, 2002.

TERRENCE, J. "Interpretative freedom and the composer-performer relationship". In: *Journal of Aesthetic Education*. Illinois: University of Illinois Press, v.14, n. 2, 1980.

THOMSON, V. et al. "The composer and performer and other matters: a panel discussion with Virgil Thomson and Philip Glass, moderated by Gregory Sandow". In: *American Music*, Illinois: v.7, n.2, p. 181-204, 1989.



WEATHERSBY, L. R. *The performer as composer in the 20th century: a study of Ferruccio Germani and Albert Patron*. Tese de doutorado, Union Institute and University Graduate College. Cincinnati: 2002.

WEBB, B. Partners in creation. In: *Contemporary Music Review*, Vol. 26:2, p. 255-281. Kentucky: Taylor and Frances Group, 2007.

ZELSTMAN, N. *Intermediate Masterworks for Marimba*. C.F. Peters Corporation, 2009.

## ANEXO 1

### Entrevista com os compositores

- 1 – Você já vivenciou alguma experiência de colaboração com instrumentistas?
- 2 – Fale um pouco sobre os processos de composição utilizados na obra. Cite suas influências.
- 3 – Quais os principais desafios encontrados no processo composicional de um solo para percussão múltipla?
- 4 – Você é capaz de dizer quais foram as interferências decorrentes do trabalho direto com o intérprete na sua obra?
- 5 – Como você avalia a importância que é dada à escrita para percussão dentro da academia?
- 6 – Qual sua experiência de escrita para percussão? Cite as peças.

### Pergunta específica para Rubens Fonseca

Qual a importância que a disciplina Composição para Percussão desempenhou na sua trajetória dentro da Universidade?

### Perguntas específicas para Carlos dos Santos

- 1 – Como compositor/intérprete e percussionista, quais as práticas de performance influenciam sua composição?
- 2 – Qual a influência da ideia inicial do projeto, ligada à pedagogia, na escrita do estudo?

# Átimo

Rubens Fonseca

Percussão

$\text{♩} = 60$

1 *sfz* *f* *mf* 6 5 7 *mp*

5 *mf* 6 7 *f* *sfz* *mf* 5+ 5 *mp* *f*

11 *mf* 7 6 7 *ff* *fff* *mf* *p* *ff*

17 6 *mp* 6 *f* 6 5 5 *ff* *p*

22 *ff* *mf* 3 3

27

32 5 3 3 5 5 5 5 5

36 6 3 5 5

40

44

*pp f pp mp mf p pp mp ff*

49

*pp mf f pp ff*

54

*mp f mp f ff mp*

59

*p f sfz*

$\leftarrow \text{tr}^{\text{sc}} = \text{tr} \rightarrow$

64

66

*ff*

70

*f mf p*

74

6 5 5

× *f*  
◆ *mf*  
● *p*

77

3 5 5 5 5

*mf*

79

6 6

*sfz ff<sup>p</sup> f p 6 ff mp mf ff 6 mp f*

Subir a afinação  
do tímpano

81

5 3 7

*mp mf p*

85

3 5 6 3

*mf p f*

90

6 6

92

3 3

*ppp mf*

ANEXO 3

para Rafael Matos

Estudo nº 1

Ornamentações sobre o pulso contínuo

Carlos dos Santos  
(1990-)

Cartesiano ♩=60

mf estático

*f* *p* *f*<sup>3</sup> *p* *f*<sup>3</sup>

♩=90

*p* *f* *p*<sup>3</sup> *f*<sup>3</sup> *p*

*f*<sup>3</sup> *p* *f*

*p* *f* *p* *f* *p*<sup>3</sup>

♩=180

*f* *p* *f* *p*<sup>3</sup> *f*

*p*<sup>3</sup> *f* *p* *f*

Musical score for a piano piece, measures 29-57. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes various musical notations such as notes, rests, dynamics, and fingerings.

Measures 29-33: Treble clef, 15/8 and 3/4 time signatures. Dynamics: *f*, *p*<sup>3</sup>, *p*, *f*, *p*, *f*. Fingerings: 3, 5, 3.

Measures 34-37: Treble clef, common time and 3/4 time signatures. Dynamics: *p*. Fingerings: 3, 3, 5. Tempo: ♩=120.

Measures 38-40: Treble clef, 5/4 and 3/4 time signatures. Dynamics: *f*, *p*, *f*. Fingerings: 3, 5, 5, 5, 5, 5, 5.

Measures 41-44: Treble clef, common time and 3/2 time signatures. Dynamics: *f*. Fingerings: 3, 3, 5.

Measures 45-49: Treble clef, 3/2, 5/8, and 3/4 time signatures. Dynamics: *f*. Fingerings: 5, 5, 5, 3, 3, 3, 3. Tempo: ♩=150.

Measures 50-56: Treble clef, 3/4, 5/4, and 3/4 time signatures. Dynamics: *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*. Tempo: ♩=150.

60 3

$\text{p}$   $\text{f}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{f}$

63  $\text{♩} = 60$

$\text{p}$   $\text{f}$   $\text{p}$   $\text{f}$   $\text{p}$   $\text{f}$

67

$\text{f}$   $\text{p}$   $\text{f}$   $\text{p}$   $\text{f}$   $\text{p}$

73  $\text{♩} = 80$

$\text{f}$   $\text{p}$   $\text{f}$   $\text{p}$   $\text{f}$

77

$\text{f}$   $\text{p}$   $\text{f}$   $\text{p}$   $\text{f}$



4

$\text{♩} = 107$

80 ←  $\text{♩} = \text{♩}$  →

*pf pf pf pf pf pf pf pf pf p*

84

*fp fp fp f pf pf p f p fp fp f p f*

90

*fp f p f p f p p pf pf pf p*

95

*fp fp fp f pf pf pf p fp fp fp f*

100

*pf pf p f p fp fp f p f fp f p f p*

$\text{♩} = 107$

106 ←  $\text{♩} = \text{♩}$  →

*p f*

110

Musical score for measures 110-113. The right hand (RH) features a melodic line with eighth notes and quarter notes, often beamed together. The left hand (LH) provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes. The key signature has one flat, and the time signature is 12/8. Measure 113 ends with a double bar line.

114

Musical score for measures 114-117. The RH continues the melodic line with eighth notes and quarter notes. The LH accompaniment consists of eighth notes and quarter notes. The key signature has one flat, and the time signature is 9/8. Measure 117 ends with a double bar line.

118

Musical score for measures 118-121. The RH features a melodic line with quarter notes and half notes. The LH accompaniment includes eighth notes and quarter notes. The key signature has one flat, and the time signature is 12/8. Measure 121 ends with a double bar line. A fingering '5' is indicated above the RH staff in measure 120.

122

Musical score for measures 122-126. The RH features a melodic line with quarter notes and half notes. The LH accompaniment includes eighth notes and quarter notes. The key signature has one flat, and the time signature is 9/8. Measure 126 ends with a double bar line.

127

Musical score for measures 127-130. The RH features a melodic line with quarter notes and half notes. The LH accompaniment includes eighth notes and quarter notes. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. Measure 130 ends with a double bar line. A fingering '5' is indicated above the RH staff in measure 128, and a dynamic marking 'pp' is present below the LH staff in measure 128.

## ANEXO 4

### Compassos análogos em perspectivas:

#### Tipo 1

Musical notation for Tipo 1, showing four measures (5, 10, 70, 75) with dynamic markings  $f^3$  and  $p$ .

Measure 5: Treble clef, common time. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5. Bass clef: eighth notes G3, A3, B3, C4, quarter rest, eighth notes D4, E4, F4, G4. Dynamics:  $f^3$  and  $p$ .

Measure 10: Treble clef, common time. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5. Bass clef: eighth notes G3, A3, B3, C4, quarter rest, eighth notes D4, E4, F4, G4. Dynamics:  $p^3$ .

Measure 70: Treble clef, common time. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5. Bass clef: eighth notes G3, A3, B3, C4, quarter rest, eighth notes D4, E4, F4, G4. Dynamics:  $p^3$  and  $f$ .

Measure 75: Treble clef, common time. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5. Bass clef: eighth notes G3, A3, B3, C4, quarter rest, eighth notes D4, E4, F4, G4. Dynamics:  $f^3$  and  $p$ .

#### Tipo 2

Musical notation for Tipo 2, showing three measures (7, 25, 61) with dynamic markings  $f^3$  and  $p$ .

Measure 7: Treble clef, common time. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5. Bass clef: eighth notes G3, A3, B3, C4, quarter rest, eighth notes D4, E4, F4, G4. Dynamics:  $f^3$ .

Measure 25: Treble clef, common time. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5. Bass clef: eighth notes G3, A3, B3, C4, quarter rest, eighth notes D4, E4, F4, G4. Dynamics:  $p^3$ .

Measure 61: Treble clef, common time. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5. Bass clef: eighth notes G3, A3, B3, C4, quarter rest, eighth notes D4, E4, F4, G4. Dynamics:  $p$ .

### Tipo 3

Musical score for Tipo 3, measures 11-27. The score is in 7/8 time. Measures 11-17 are marked *f* and feature a triplet in the bass line. Measures 18-20 are marked *p*. Measure 21 is marked *p* and includes a tempo marking of ♩ = 180. Measures 22-27 are marked *f* and feature a triplet in the bass line. The score consists of two systems of two staves each.

### Tipo 4

Musical score for Tipo 4, measures 14-58. The score is in 5/4 time. Measures 14-28 are marked *f* and feature a triplet in the bass line. Measures 29-57 are marked *p* and feature a triplet in the bass line. The score consists of two systems of two staves each.

Tipo 5

Musical score for Tipo 5, measures 15-64. The score is in 3/4 time. The upper staff contains a melodic line with a fermata over measures 15-64. The lower staff contains a rhythmic accompaniment with triplets and quintuplets. Dynamics include *f* and *p*. A crescendo hairpin is shown between measures 64 and 65.

Tipo 6

Musical score for Tipo 6, measures 16-78. The score is in 9/16 time. The upper staff contains a melodic line with a fermata over measures 16-32. The lower staff contains a rhythmic accompaniment with triplets and quintuplets. Dynamics include *p* and *f*.

Tipo 7

Musical score for Tipo 7, measures 17-62. The score is in 3/4 time. The upper staff contains a melodic line with a fermata over measures 17-26. The lower staff contains a rhythmic accompaniment with triplets and sextuplets. Dynamics include *p* and *f*. A crescendo hairpin is shown between measures 62 and 63.

### Tipo 8

Musical score for Tipo 8, measures 1-63. The score is in 7/8 time. The first system (measures 1-62) features a melody in the upper voice and a bass line with a 5-measure rest followed by a 7-measure rest and a 3-measure rest. Dynamics include *f* and *p*. The second system (measures 63-66) features a melody in the upper voice and a bass line with a 5-measure rest followed by a 7-measure rest and a 3-measure rest. Dynamics include *p*, *f*, and *p*.

### Tipo 9

Musical score for Tipo 9, measures 20-34. The score is in common time (C). The first system (measures 20-23) features a melody in the upper voice and a bass line with a 3-measure rest followed by a 3-measure rest. Dynamics include *f*. The second system (measures 34-37) features a melody in the upper voice and a bass line with a 3-measure rest followed by a 3-measure rest. Dynamics include *p*.

### Tipo 10

Musical score for Tipo 10, measures 37-51. The score is in 3/2 time. The first system (measures 37-45) features a melody in the upper voice and a bass line with a 5-measure rest. Dynamics include *f*. The second system (measures 46-50) features a melody in the upper voice and a bass line with a 5-measure rest. Dynamics include *f*. The third system (measures 51-54) features a melody in the upper voice and a bass line with a 5-measure rest. Dynamics include *f*.

♩=150

46

64

*f* *p* *f*

♩=150

46

*f*

73

*f* *p*

♩=80

*f*