

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Escola de Música**  
**Programa de Pós-Graduação em Música**

Sofia Leandro Ferreira

**REFLEXÕES SOBRE AS COLABORAÇÕES DE UM DUO DE VIOLINO E  
PERCUSSÃO A PARTIR DA TEORIA DOS CÍRCULOS COLABORATIVOS: a  
colaboração compositor-intérprete e o impacto de um evento de música  
contemporânea**

Belo Horizonte  
2024

Sofia Leandro Ferreira

**REFLEXÕES SOBRE AS COLABORAÇÕES DE UM DUO DE VIOLINO E PERCUSSÃO A PARTIR DA TEORIA DOS CÍRCULOS COLABORATIVOS: a colaboração compositor-intérprete e o impacto de um evento de música contemporânea**

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

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha

Belo Horizonte  
2024

F383r Ferreira, Sofia Leandro.

Reflexões sobre as colaborações de um duo de violino e percussão a partir da teoria dos círculos colaborativos [manuscrito] : a colaboração compositor-intérprete e o impacto de um evento de música contemporânea / Sofia Leandro Ferreira. - 2024.

134 f. : il.

Orientador: Fernando de Oliveira Rocha.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

I. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Música de câmara. I. Rocha, Fernando de Oliveira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 785.72

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária: Rachel Mariana Mateus de Oliveira CRB/6-1417



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pela aluna **Sofia Leandro Ferreira**, em 25 de maio de 2024, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

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

---

Prof. Dr. Alexandre Zamith Almeida  
Universidade Estadual de Campinas

---

Profa. Dra. Alice Martins Belém Vieira  
Universidade do Estado de Minas Gerais

---

Profa. Dra. Mariana Isdebski Salles  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade  
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Fernando de Oliveira Rocha, Diretor(a)**, em 29/05/2024, às 07:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alice Martins Belém Vieira, Usuário Externo**, em 29/05/2024, às 12:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana Isdebski Salles, Usuária Externa**, em 29/05/2024, às 12:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Edson Queiroz de Andrade, Membro**, em 29/05/2024, às 21:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Zamith Almeida, Usuário Externo**, em 03/06/2024, às 09:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3214485** e o código CRC **866A44D8**.

*Aos meus Brunos*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à família que sempre me apoiou e foi pilar na construção da minha carreira.

Agradeço à família que escolhi e que se multiplicou ao longo desta pesquisa.

Agradeço aos amigos que nunca soltaram a minha mão.

Agradeço aos amigos que fiz tocando em duo.

Agradeço aos colegas, músicos, compositores, produtores, colaboradores, professores e todos os que tornaram possível a elaboração desta pesquisa.

Agradeço ao meu orientador pela confiança, pela disponibilidade para me orientar, pelas ideias que trocamos, e pela amizade.

Agradeço à Universidade Federal de São João del Rei por me ter concedido o tempo e o espaço que precisava para desenvolver essa pesquisa, em particular ao Departamento de Música e ao Programa de Qualificação e Educação Profissional dos Servidores da UFSJ (PQualis).

Agradeço às bancas examinadoras de qualificação e defesa, pela disponibilidade e abertura para discutir um tema tão específico e, ao mesmo tempo, tão abrangente da pesquisa em Música.

## RESUMO

Esta pesquisa analisa os processos colaborativos dentro dos quais se desenvolveu o trabalho de performance do Duo Sofia Leandro e Bruno Santos (violino e percussão), de 2018 a 2023, através da aplicação da teoria dos círculos colaborativos de Michael Farrell (2001). Primeiro, é feita a contextualização do duo de violino e percussão como formação de câmara pouco convencional, apresentando dados sobre o repertório e os duos que tiveram ou têm uma atuação relevante. Depois, são revisados artigos que descrevem práticas colaborativas em música contemporânea e resumida a teoria de Farrell, em diálogo com a proposta de expansão trazida por Ugo Corte (2013). Seguidamente, são descritas e analisadas as dinâmicas dos círculos colaborativos que o Duo Sofia Leandro e Bruno Santos integrou, sendo o primeiro com Harry Crowl e o segundo com o grupo de organizadores do *Festival Escuta Aqui!*. Esta tese contribui para o campo em que se insere em dois pontos principais: 1) apresenta uma compilação de informações sobre o duo de violino e percussão, com organização de um catálogo de repertório (em anexo); 2) promove a reflexão sobre a importância das relações sociais nas dinâmicas colaborativas em grupo, analisadas num contexto de colaboração em música, a partir da aplicação da teoria dos círculos colaborativos.

**Palavras-chave:** duo violino e percussão; teoria dos círculos colaborativos; processos colaborativos em música; música contemporânea.



## ABSTRACT

This research analyzes the collaborative processes within which the performance work of the Duo Sofia Leandro and Bruno Santos (violin and percussion) was developed, between 2018 and 2023, through the application of Michael Farrell's collaborative circles theory (2001). First, the violin and percussion duo is contextualized as an unconventional chamber group, presenting information about the repertoire and the duos that had or have a relevant work. Afterwards, papers describing collaborative practices in contemporary music are reviewed and Farrell's theory is summarized, in dialogue with the expansion proposal brought by Ugo Corte (2013). Next, the dynamics of the circles that the Duo Sofia Leandro and Bruno Santos were part of are described and analyzed, the first with the composer Harry Crowl and the second with the group of organizers of *Festival Escuta Aqui!*. This thesis contributes to the field in two main points: 1) it presents a compilation of information about the violin and percussion duo, with the organization of a repertoire catalog (attached); 2) promotes reflection on the importance of social relationships in collaborative group dynamics, evidenced in a context of collaboration in music, based on the application of the collaborative circles theory.

**Keywords:** violin and percussion duo; collaborative circles theory; collaborative processes in music; contemporary music.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Lista de instrumentos anotada por Harry Crawl no encontro com o Duo Sofia Leandro e Bruno Santos em 14/09/2018, na Fábrica de Chocolate, Tiradentes. Os instrumentos listados são: marimba, vibrafone, <i>thai gongs</i> , tantã médio, pratos, taças tibetanas, tambores de freio, <i>cow bells</i> , <i>steel drum</i> , tontons, bombo, <i>templeblocks</i> e pandeiro árabe grande. (Fonte: Harry Crawl).....	67
Figura 2: Mapa da montagem de palco, segundo a primeira proposta de Harry Crawl, em abril de 2019. Os instrumentos de percussão são distribuídos em semicírculo e o violino encontra-se numa posição central. Pode ler-se ainda aquele que seria o título definitivo: <i>Concerto nº4, para violino e percussão, em forma de via-crucis sobre o nome de Marielle Franco</i> . (Fonte: Harry Crawl).....	71
Figura 3: Tabela de correspondência entre as letras do nome Marielle Francisco da Silva e as notas utilizadas na composição do concerto.....	71
Figura 4: Tabela de correspondência entre movimentos do concerto, instrumentação, indicação de carácter e texto da via-crucis.....	73
Figura 5: <i>Statio I</i> (c. 15-18): Trecho contrapontístico. (Fonte: CROWL, 2019).....	76
Figura 6: <i>Statio III</i> (c. 25-27): Trecho que justapõe gestos lentos (violino) e rápidos (bombo). (Fonte: CROWL, 2019).....	76
Figura 7: Primeiras notas da <i>Statio II</i> , para violino solo, com a indicação técnica <i>poco a poco col legno</i> . (Fonte: CROWL, 2019).....	77
Figura 8: <i>Statio VII</i> (c. 17): Trecho <i>senza precisione</i> tocado com cabo de baqueta. (Fonte: CROWL, 2019).....	78
Figura 9: <i>Statio VII</i> (c. 32): Violino e marimba em uníssono. (Fonte: CROWL, 2019)...	79
Figura 10: <i>Statio IX</i> (após c. 33): Exemplo de trecho de carácter improvisatório, com ritmo indeterminado no violino e notação gráfica na percussão. (Fonte: CROWL, 2019).....	80
Figura 11: <i>Statio XI</i> (c. 22-29): Trecho com transições rápidas nos instrumentos de percussão, sobre ostinato de métrica livre no violino. (Fonte: CROWL, 2019).....	80
Figura 12: Reunião de encerramento da etapa de setembro de 2020, na primeira edição do <i>Festival Escuta Aqui!</i> . (Fonte: arquivo pessoal).....	94
Figura 13: Lista com as obras brasileiras para violino e percussão catalogadas que não foram criadas no âmbito do <i>Festival Escuta Aqui!</i> .....	107
Figura 14: Lista com as obras brasileiras para violino e percussão catalogadas que foram criadas no âmbito do <i>Festival Escuta Aqui!</i> .....	107

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>1. O DUO DE VIOLINO E PERCUSSÃO: UMA FORMAÇÃO DE CÂMARA POUCO CONVENCIONAL.....</b>	<b>17</b>
1.1. Uma visão geral acerca do repertório e pesquisas existentes.....	18
1.2. O repertório brasileiro para o duo de violino e percussão.....	22
1.3. Duos de violino e percussão.....	24
1.4. A contribuição de práticas colaborativas no desenvolvimento dos duos de violino e percussão.....	31
<b>2. PROCESSOS COLABORATIVOS NA PERFORMANCE DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA: PESQUISAS ATUAIS E A TEORIA DOS CÍRCULOS COLABORATIVOS.....</b>	<b>36</b>
2.1. Bases para as práticas criativas e colaborativas na música contemporânea: as relações sociais, a criatividade distribuída e o respeito pela natureza da performance... 38	
2.2. A teoria dos círculos colaborativos de Michael Farrell.....	46
2.3. Limitações e expansão da teoria dos círculos colaborativos de Michael Farrell segundo Ugo Corte.....	54
2.4. Contribuições da teoria dos círculos colaborativos para a análise de processos colaborativos em música contemporânea.....	61
<b>3. DINÂMICAS COLABORATIVAS ENTRE O DUO SOFIA LEANDRO E BRUNO SANTOS E HARRY CROWL: A CRIAÇÃO DO CONCERTO N.4, PARA VIOLINO E PERCUSSÃO (2019).....</b>	<b>65</b>
3.1. Formação.....	66
3.2. Rebelião.....	68
3.3. Busca.....	70
3.4. Trabalho criativo.....	74
3.5. Ação coletiva.....	81
3.6. Separação e reunião nostálgica.....	83
3.7. A criatividade distribuída dentro do círculo colaborativo Sofia-Bruno-Harry.....	85
<b>4. O FESTIVAL ESCUTA AQUI!: UM EVENTO COMO ESPAÇO DE COLABORAÇÃO PARA A CRIAÇÃO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA PARA O DUO DE VIOLINO E PERCUSSÃO.....</b>	<b>89</b>
4.1. Histórico do <i>Festival Escuta Aqui!</i> : um evento para a promoção e divulgação da música contemporânea brasileira.....	90
4.2. Dinâmicas colaborativas no <i>Festival Escuta Aqui!</i> .....	101
4.3. Um lugar para a música nova: a ampliação do repertório brasileiro para duo de violino e percussão.....	106
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>111</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>117</b>
<b>ANEXO – CATÁLOGO DE OBRAS PARA DUO DE VIOLINO E PERCUSSÃO.....</b>	<b>125</b>
a) Peças para violino e marimba.....	125
b) Peças para violino e vibrafone.....	129
c) Peças para violino e um único instrumento de percussão diferente dos anteriores... 130	
d) Peças para violino e percussão múltipla.....	131

## INTRODUÇÃO

Quando escolhi a linha e o tema para esta pesquisa de doutorado, o meu principal objetivo era investir na performance do repertório para duo de violino e percussão, através de um projeto que vinha desenvolvendo desde 2016 com o meu marido, o percussionista Bruno Santos. Desde 2017, um ano após a minha mudança de Portugal, de onde sou natural, para o Brasil, tenho como atividade profissional a docência no Curso de Música da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ). Como o curso oferece somente o grau de licenciatura, a maior parte das pesquisas que estava desenvolvendo e orientando eram naturalmente voltadas para a grande área da Educação Musical. Para me manter ativa como violinista, sentia que precisava procurar motivações também atreladas à pesquisa, pelo que o doutorado em Performance Musical seria o melhor caminho.

Em 2019, quando submeti o projeto para me candidatar à entrada no Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), ainda pensava em abarcar tanto obras escritas originalmente para o duo violino e percussão, quanto adaptações de repertório escrito para outras formações instrumentais. Porém, a colaboração com o compositor Harry Crowl para a criação do *Concerto nº4, para violino e percussão, em forma de via-crucis sobre o nome de Marielle Franco* tornou-se central no planejamento artístico do Duo Sofia Leandro e Bruno Santos ao longo desse ano. Essa era a primeira peça que estava sendo composta especialmente para nós, uma peça longa com vários *setups* de percussão diferentes. A par dessa preparação, realizamos alguns concertos que contemplaram outras obras (de compositores estrangeiros) originalmente escritas para violino e marimba, dos quais se destacam a participação no programa *Segunda Musical* da Assembleia Legislativa de Belo Horizonte e um concerto didático no *Festival Artes Vertentes*, em Tiradentes.

O *Concerto nº4, para violino e percussão* seria estreado em novembro de 2019 e, a par dessa experiência, os objetivos e a metodologia desta pesquisa de doutorado iam sendo redefinidos. Com a pandemia de coronavírus decretada no princípio de 2020, veio o confinamento e a suspensão de planos como a circulação do Duo Sofia Leandro e Bruno Santos para apresentar o *Concerto nº4* em Curitiba,

onde Harry Crowl reside e atua como diretor artístico da Orquestra Filarmônica da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Um outro projeto, que começara a ser desenhado no final do primeiro semestre de doutorado, seria também afetado. Era um festival de música contemporânea, a realizar dentro da UFMG, no qual participariam os compositores Levy Oliveira e Rafael Felício; o flautista Rodrigo Frade; eu, como violinista; e Bruno, como percussionista. Inspirados pela onda de eventos *online* que rapidamente ferveram, decidimos readequar o evento para um formato virtual. Assim surgiu o *Festival Escuta Aqui!*, com um caráter artístico-educativo, que foi realizado remotamente por duas edições, em 2020 e 2021; transitou para um formato semipresencial em 2022; e passou a ser totalmente presencial desde 2023.

A participação do Duo Sofia Leandro e Bruno Santos nestes dois projetos revelou-se altamente enriquecedora para o meu desenvolvimento como violinista, tendo contribuído para o meu estabelecimento como intérprete de música contemporânea. Esse desenvolvimento artístico pessoal tem acontecido a par de performances que não se cingem à interpretação dentro do duo de violino e percussão. Por exemplo, dentro da programação do *Festival Artes Vertentes*, realizado anualmente em Tiradentes (MG), tenho tido a oportunidade de apresentar obras a solo e em música de câmara de compositores brasileiros como Villa-Lobos, Almeida Prado, Gilberto Mendes e André Mehmari. Tenho também colaborado com a mostra *Música Rara Brasileira*, promovido pelo ZENON Instituto Cultural sob curadoria de Wellington Müller Bujokas, tendo já publicado duas gravações de obras brasileiras sem registros anteriores<sup>1</sup>.

O desenvolvimento desses dois projetos do Duo Sofia Leandro e Bruno Santos, que resultaram no *Concerto nº4, para violino e percussão* de Harry Crowl e na criação e manutenção do *Festival Escuta Aqui!*, deu-se a partir de processos de colaboração entre os intervenientes. A minha pesquisa foi então sendo desenhada cruzando a percepção de que estava vivenciando em tempo real os meus próprios processos colaborativos com o entendimento de que outros duos de violino e

---

<sup>1</sup> Essas gravações foram da *Sonata para violino solo* de Almeida Prado (Disponível em: <<https://youtu.be/snlG6ZwZDac>>), cuja gravação foi cedida pelo *Festival Artes Vertentes*, e da *Música para violino solo* de Estércio Marquez Cunha (Disponível em: <<https://youtu.be/krZehJJKYiw>>).

percussão tinham também enveredado inevitavelmente por dinâmicas de colaboração com compositores para a expansão de seus repertórios.

Sendo esta uma formação de música de câmara pouco convencional, as necessidades de colaboração não se prendem somente com a escassez de repertório – aliás, esta tese comprovará que esse não é um repertório tão escasso assim. O que acontece é que não existe um repertório canônico, porque não existem duos de violino e percussão no mundo que mantenham uma atividade artística permanente ou quase permanente. O duo que mais se dedicou a essa prática foi o Marimolin, que tocava exclusivamente na combinação violino e marimba, e se manteve intensamente ativo durante 11 anos no final do século XX. O Marimolin foi responsável por criar um repertório de referência e foi o único duo que deixou, como legado, um conjunto de partituras e gravações que ainda influenciam e são usados por outros duos de violino e percussão.

No caso do Duo Sofia Leandro e Bruno Santos, as motivações para a expansão do repertório passaram pelo desconhecimento da formação violino e percussão que compositores e outros músicos revelavam em conversas pessoais; pelo número incrivelmente limitado de peças escritas por compositores brasileiros; e pela vontade de dar uso aos instrumentos específicos a que temos acesso. Assim, tanto com Harry Crowl, como com os compositores que participaram no *Festival Escuta Aqui!* escrevendo para nós, sempre mantivemos uma postura colaborativa quanto às possibilidades de exploração desses instrumentos dentro das propostas estéticas de cada compositor.

Ainda vivendo esses processos, percebi que me estava aproximando de um modelo de pesquisa artística e precisava encontrar referências metodológicas que me permitissem descrever com o mínimo de rigor acadêmico as dinâmicas de colaboração que estavam alicerçando as práticas artísticas do Duo Sofia Leandro e Bruno Santos. A bibliografia revista sobre processos colaborativos em música parecia não se debruçar suficientemente sobre as relações interpessoais e sociais que inequivocamente estão atreladas à criação coletiva, até que me deparei com o livro *Collaborative Circles: friendship dynamics and creative work* (2001) do sociólogo Michael Farrell. O autor discorre sobre as dinâmicas que ocorreram dentro de grupos criativos aos quais chama de “círculos colaborativos”. Esses círculos produziram inovações nas áreas da pintura, literatura, psicanálise e ativismo social, entre o final do século XIX e o início do século XX. A partir da análise de

documentos históricos, Farrell categoriza e classifica essas dinâmicas e propõe uma metodologia que sugere uma sequência de 7 estágios dentro dos quais um círculo colaborativo se forma, desenvolve e termina.

Nunca foi meu objetivo enquadrar os processos colaborativos que estava desenvolvendo exatamente nas fases e nas características da metodologia de Farrell, mas me interessava perceber se seria possível uma pesquisa artística encontrar analogias com a teoria dos círculos colaborativos. Como observadora participante, eu tinha a chance de comparar as dinâmicas dos meus processos colaborativos, sobretudo na colaboração com Harry Crowl, com aqueles que o sociólogo sistematizou por meio de análise documental. E essa comparação poderia jogar alguma luz sobre a importância das relações sociais na criação e performance musical contemporâneas.

Os dados que apresento nesta tese foram coletados de forma completamente espontânea, uma vez que nunca pretendi seguir o caminho da pesquisa autoetnográfica. Obviamente, não acessei apenas a memória, embora alguns eventos descritos possam advir daí. Aproveitei as vantagens dos recursos tecnológicos que todos os dias utilizamos e recuperei conversas em redes sociais, trocas de correio eletrônico, registros em áudio e vídeo, editais e materiais de divulgação, bem como artigos escritos ao longo da minha trajetória no doutorado. A compilação desses dados permitiu-me traçar o histórico da colaboração com Harry Crowl e da colaboração entre os cinco membros organizadores do *Festival Escuta Aqui!*.

Os processos metodológicos desta pesquisa assentam em práticas protagonizadas pela própria autora. As experiências artísticas que sustentaram o desenvolvimento do Duo Sofia Leandro e Bruno Santos – tanto na ampliação do repertório, quanto na consolidação do projeto artístico – não existiriam sem esta investigação de doutorado, pelas razões descritas na justificativa, no primeiro parágrafo desta introdução. O texto da tese faz dialogar referenciais teóricos sobre processos colaborativos na performance musical com a prática artística do Duo. Como conhecimento novo, traz a análise das dinâmicas de colaboração de grupos dedicados à produção de música contemporânea de concerto, a partir da aplicação da teoria dos círculos colaborativos. Essa análise combina a produção artística com a reflexão sobre as dinâmicas interpessoais nas colaborações em música, sendo os

resultados dessas colaborações apresentados em forma de gravações, incluídas no documento por meio de hiperligações.

As características desses processos metodológicos são comparáveis aos fundamentos da pesquisa artística, de acordo com Luca Chiantore (2020, p. 65-66). Assim, podemos assumir que os princípios dessa metodologia estiveram presentes ao longo desta investigação, em particular no trabalho desenvolvido entre o Duo Sofia Leandro e Bruno Santos e Harry Crowl, uma vez que a análise das colaborações na organização do *Festival Escuta Aqui!* trata de um projeto mais voltado para a gestão e menos para a prática artística. Porém, será demonstrado adiante como o envolvimento do Duo nessa gestão influenciou e subsidiou também suas práticas artísticas.

O texto da tese foi organizado em quatro capítulos. O primeiro faz uma contextualização do duo de violino e percussão como formação de câmara pouco convencional. Começo por trazer dados sobre o repertório existente e as pesquisas sobre o mesmo, mencionando os critérios para a elaboração do catálogo de obras para duo de violino e percussão produzido no âmbito desta investigação, e reservo um subcapítulo para dar mais detalhes sobre o repertório brasileiro. Prossigo com um levantamento sobre os duos que tiveram ou ainda têm uma atuação minimamente relevante no sentido das produções geradas e termino essa primeira seção ilustrando a tendência a adotar a colaboração com compositores como parte do desenvolvimento da performance em duo de violino e percussão.

O segundo capítulo é sobre dinâmicas colaborativas e parte da revisão de uma seleção de artigos e referências que se debruçam especificamente sobre colaborações nas quais os autores tiveram uma participação direta, considerando as relações sociais como base para práticas criativas. Em seguida é feito um resumo da teoria dos círculos colaborativos de Farrell (2001) e apresentada uma revisão de pesquisas desenvolvidas sobre as limitações e possibilidades de expansão dessa teoria, de acordo com o trabalho produzido por Ugo Corte e seus colaboradores. Para finalizar este capítulo, proponho algumas contribuições que a teoria dos círculos colaborativos pode oferecer às pesquisas sobre processos colaborativos em música contemporânea.

O terceiro e o quarto capítulos apresentam os casos de colaboração que contribuíram para o desenvolvimento do Duo Sofia Leandro e Bruno Santos entre 2018 e 2023, cujos processos envolvem grupos distintos que resultaram em



produtos artísticos distintos. O terceiro capítulo é dedicado à exposição da evolução do círculo colaborativo formado pelo Duo com o compositor Harry Crawl, que se materializou no *Concerto nº4, para violino e percussão, em forma de via-crucis sobre o nome de Marielle Franco*. A obra é inovadora dentro do repertório para a formação, pela forma de exploração das combinações entre o violino e um vasto número de instrumentos de percussão, através de um discurso simbólico que remete às tradições religiosas das cidades históricas mineiras e invoca a memória e o legado da ativista e vereadora Marielle Franco, vítima de assassinato político.

O quarto capítulo descreve o *Festival Escuta Aqui!* como espaço para a criação e divulgação de música nova, potenciado por dinâmicas colaborativas entre os membros da organização das primeiras edições, na qual se incluíam o Duo Sofia Leandro e Bruno Santos. É traçado o histórico das primeiras cinco edições do evento, realizadas entre 2020 e 2023 e as dinâmicas que favoreceram a formação, a evolução e a manutenção do festival são analisadas à luz da teoria de Farrell (2001) em cruzamento com as ideias de expansão de Ugo Corte (2013), compreendendo o grupo inicial de organizadores como um círculo colaborativo.

Em anexo, é possível encontrar o catálogo de obras escritas originalmente para violino e percussão, classificadas de acordo com o instrumental de percussão utilizado. O catálogo compreende peças cujos dados foram recolhidos até janeiro de 2024, conforme os critérios mencionados no primeiro subcapítulo da primeira seção desta tese.

## 1. O DUO DE VIOLINO E PERCUSSÃO: UMA FORMAÇÃO DE CÂMARA POUCO CONVENCIONAL

Como acontece geralmente com os violinistas, as minhas experiências de performance em música de câmara durante os anos de formação foram majoritariamente em duo com piano ou dentro de formações com cordas e piano, ocasionalmente em quarteto de cordas, e pontualmente em formações de cordas com algum instrumento de sopro. Durante os 19 anos em que frequentei escolas de música, desde a iniciação até à finalização do Mestrado, nunca ponderei fazer música de câmara com percussão, nem tão pouco a ideia me foi apresentada por algum colega ou professor. A primeira vez que cogitei tocar com percussão foi simplesmente por estar casada com um percussionista que, por acaso, se tinha deparado com uma obra para violino e marimba de Gabriela Ortiz, *Atlas Pumas* (1996). Essa seria justamente a peça com que iniciaríamos o projeto do Duo Sofia Leandro e Bruno Santos, em 2016.

Durante alguns anos, em Portugal, entre o final do meu Mestrado e a interrupção da vida académica, integrei um trio composto por saxofone, violino e piano, uma formação que, tal como o duo de violino e percussão, pode ser considerada pouco convencional. Não obstante o sentimento de estar dentro de um grupo aparentemente raro, a pesquisa de Mestrado da pianista Filipa Cardoso acabou nos mostrando que o trio tinha na verdade atraído o interesse de um vasto número de compositores desde o princípio do século XX e especialmente após a década de 1980 (CARDOSO, 2012).

O mesmo aconteceu quando me embrenhei na pesquisa por repertório para o duo de violino e percussão e por outros intérpretes que trabalhassem dentro dessa formação. A maioria dos músicos e compositores com quem busquei informações desconheciam totalmente ou quase totalmente a existência dessa música, o que continua revelando o carácter inusitado da formação. No entanto, o número de obras encontradas foi surpreendente, bem como a descoberta de vários outros duos similares espalhados pelo mundo, que se dedicam, como nós, a tocar música original e adaptada para a formação.

Assim, esta primeira parte da tese é destinada a apresentar uma visão geral sobre o repertório original para violino e percussão, com ênfase nas pesquisas que foram feitas sobre essas composições e suas performances; na divulgação e

detalhamento do conjunto de composições brasileiras encontradas; e na listagem de duos que tiveram ou têm ainda uma atuação relevante para a difusão dessa música. Ainda no final desta seção, são feitas considerações sobre as colaborações na prática de música contemporânea pelos duos de violino e percussão listados.

### **1.1. Uma visão geral acerca do repertório e pesquisas existentes**

A possibilidade de tocar obras escritas originalmente para duo de violino e percussão leva-nos diretamente para um recorte histórico: a música criada a partir da segunda metade do século XX. A busca por repertório existente revela-nos um conjunto surpreendentemente numeroso de peças originais para violino e percussão. O catálogo desse repertório começou a ser construído em 2019, através de pesquisas nos principais motores de busca e plataformas *online*, como repositórios institucionais, lojas de partituras, páginas de compositores, resenhas e encartes de discos, notas de programa. e ainda através da comunicação via correio eletrônico com percussionistas de todo o Brasil.

Recentemente, o percussionista norte-americano Benjamin Arthur Shaheen publicou sua tese de doutorado, também sobre música para o duo de violino e percussão (SHAHEEN, 2022), na qual apresenta uma lista de obras que amplia largamente o conjunto de obras que eu vinha catalogando no âmbito desta pesquisa. A partir de um catálogo de música para percussão, Shaheen identifica *Five Pieces for Violin and Percussion* (1963), de George Andrix, como a peça mais antiga para a formação (SIWE apud SHAHEEN, 2022, p. 3). Existem poucos dados sobre esse repertório, encontrados na forma de informações geralmente sintéticas, em estilo de sinopse.

Para organizar o catálogo de obras para o duo de violino e percussão apresentado como anexo neste trabalho, tomei como modelo uma divisão proposta no livro de Carlos Sulpício e Eliana Sulpício (2015) sobre música de câmara para para os duos de trompete e percussão. Os autores partem da pesquisa de doutorado de Stephen J. Dunn (apud SULPÍCIO e SULPÍCIO, 2015), que faz um levantamento das obras para duos e trios de trompete com percussão compostas nos últimos 40 anos do século XX. A partir dessa lista, Carlos e Eliana Sulpício elaboram uma subdivisão dos duos em cinco categorias:

Nos duos, as obras são escritas para: 1) um trompete e uma percussão múltipla; 2) um trompete e uma marimba; 3) um trompete e um vibrafone 4) um trompete e um conjunto de tímpanos; 5) um trompete e um único instrumento de percussão diferente dos acima mencionados, como bongôs por exemplo. (SULPÍCIO e SULPÍCIO, 2015, p. 42)

Inspirada nessa subdivisão e atendendo às especificidades do repertório para o duo de violino e percussão, decidi adotar uma divisão das obras em quatro categorias: 1) um violino e uma marimba; 2) um violino e um vibrafone; 3) um violino e um único instrumento de percussão diferente dos anteriores; 4) um violino e percussão múltipla. Todas as categorias podem incluir eletrônica e outros elementos como a utilização da voz ou recursos multimídia. Não foram incluídas obras com instrumentação aberta ou que foram adaptadas de outros duos para violino e percussão, nem obras do catálogo de Shaheen (2022) cujas informações não puderam ser verificadas em alguma fonte documental ou através do contato com os próprios compositores. O catálogo inclui somente peças que se encaixam na estética da música contemporânea de concerto, excluindo portanto eventuais composições de música popular.

Contabilizando as peças catalogadas em cada categoria, até à finalização desta pesquisa<sup>2</sup> foram encontradas 164 para violino e marimba<sup>3</sup>; 27 para violino e vibrafone; 17 para violino e algum outro instrumento; e 103 para violino e percussão múltipla. Mais adiante, serão detalhados alguns dados sobre este repertório que ajudarão o leitor a compreender a razão pela qual o número de peças para violino e marimba é tão expressivo e qual é o volume de produções brasileiras.

Pesquisas que se aprofundam no estudo de obras para o duo violino e percussão são escassas, porém duas se destacam por abrangerem um maior número de peças. A primeira, de Gilmar Goulart (2001), faz uma análise geral de uma seleção de obras que considera representativas do repertório para violino e marimba, apresentando suas principais características técnicas e composicionais. A dissertação organiza uma lista de 15 peças, com informações básicas (compositor, ano de composição e duração), aponta o nível de dificuldade (iniciante,

---

<sup>2</sup> Considere-se o mês de janeiro de 2024 como data de finalização deste catálogo, após uma pesquisa extensa em plataformas digitais e revisão de informações contidas na tese de Shaheen (2022).

<sup>3</sup> No catálogo, constam 166, mas duas são versões para marimba tocada com quatro baquetas, em vez de seis, das peças de Robert Paterson.

intermediário, avançado ou profissional) e detalha os recursos necessários para o marimbista (número de baquetas e extensão da marimba). A organização do texto não segue uma estrutura padronizada, pelo que a análise, as sugestões de performance, e as considerações do autor quanto à estética por vezes surgem misturadas. Não são feitas recomendações específicas direcionadas ao violinista, nem consultadas fontes para além das partituras. O documento escrito é acompanhado por uma gravação de todas as obras listadas.

A segunda pesquisa que se destaca é a tese de Shaheen (2022), que segue por um caminho semelhante à de Goulart no que se refere ao formato: o autor faz uma seleção de 7 obras que analisa e comenta, da perspectiva do intérprete-percussionista. No que se refere ao conteúdo, são encontradas algumas diferenças que contribuem para o enriquecimento do estudo deste repertório. Shaheen propõe-se a “revisar obras para violino e percussão para que sirvam de referência a intérpretes e compositores no que diz respeito a montagens eficientes, seleção de instrumentos [de percussão], balanço entre os dois instrumentos, e outras considerações importantes de performance”<sup>4</sup> (SHAHEEN, 2022, p. 3).

Para desenhar a pesquisa, o autor fez uma busca inicial acerca do repertório de Marimolin, o duo que mais contribuiu para a ampliação do leque de composições para violino e marimba. Descobriu a dissertação de Eric Willie (2010) sobre as características primárias da composição de Paul Lansky a partir da análise de *Hop*, para violino e marimba; um artigo de Rick Mattingly na revista *Percussive Notes* (2017) sobre uma performance de Marimolin no *Percussive Arts International Society Convention* (PASIC) após um longo interregno de quase duas décadas; e um artigo de Nancy Zeltsman (1999), marimbista do Marimolin, sobre a encomenda de música nova e a colaboração com compositores.

Apesar da escassez de literatura sobre o assunto, Shaheen decidiu prosseguir com a pesquisa sobre peças para violino e percussão, cujos instrumentos de percussão fossem preferencialmente de altura indefinida, com o objetivo de alargar a revisão de obras para o duo (SHAHEEN, 2022, p. 5). Desistiu de enveredar pelo levantamento, acompanhado de anotações, de todas as obras publicadas para o duo, optando por fazer uma seleção de peças que considerou o mais representativas possível, como explica:

---

<sup>4</sup> Todas as citações cujo idioma original é inglês foram traduzidas livremente pela autora.

O próximo objetivo era fornecer uma bibliografia anotada de todas as obras publicadas para violino e percussão, no entanto, esse objetivo foi rapidamente considerado irrealista. Embora o repertório publicado seja vasto, o autor descobriu muitas obras para a formação que não foram publicadas, nunca foram tocadas ou os manuscritos foram perdidos. A decisão de limitar o documento a poucas obras permitiu ao autor criar uma representação mais ampla do grupo de câmara. (SHAHEEN, 2022, p. 5)

Os critérios para a escolha das peças foram: incluir instrumentos de percussão para além da marimba; tocar composições de diferentes épocas a partir da década de 1980; utilizar uma vasta diversidade de instrumentos de percussão; tocar peças com diferentes estilos. Pela notabilidade do trabalho de Marimolin, Shaheen não quis deixar totalmente de fora o repertório do duo, por isso incluiu a peça *Somewhere in Maine* (1988) de Lyle Mays, para violino, marimba e *tape*. As peças selecionadas datam de 1988 a 2019. O autor admite um grande espaço em branco entre 2005 e 2019, que seria preenchido por *Tiempo en Clave* (2008)<sup>5</sup> de Tania de León, porém a publicação da partitura não foi feita em tempo útil. Quanto à instrumentação e estilo dessas obras, Shaheen considera que a variedade de elementos (como a inclusão de instrumentos sem afinação definida e objetos sonoros nos *setups* de percussão), juntamente com o recurso dos compositores a sons eletrônicos e diferentes processos criativos, serviram para evidenciar a diversidade presente no repertório para esta formação (SHAHEEN, 2022, p. 5-7).

A estrutura do documento é organizada por capítulos que correspondem a cada uma das peças estudadas e tocadas pelo duo que o autor integra, o *Summit Ridge*. Esses capítulos são divididos em três seções, apresentadas de forma padronizada, portanto sempre pela mesma ordem: a primeira seção contém informações gerais sobre a obra e o compositor; a segunda expõe uma análise musical; e na terceira o autor faz considerações de performance, discutindo possíveis escolhas dos intérpretes, em particular do percussionista. Nessa última seção fala sobre montagem de *setups* de percussão e disposição dos dois músicos no palco, escolha do instrumental de percussão, questões relacionadas com o equilíbrio entre o violino e a percussão, e aborda ainda questões voltadas para a dinâmica de ensaios.

Para além das pesquisas acadêmicas de Goulart (2001), Willie (2010) e Shaheen (2022), foi ainda encontrada a dissertação de Hexue Shen (2016) que se

---

<sup>5</sup> Shaheen data esta obra com o ano de 2011, mas na página *web* da compositora, a mesma está catalogada com o ano de 2008.

propõe a fornecer um guia de performance para *Hot Pepper* (2010) de Bright Sheng, para violino e marimba, à luz da análise de elementos da escrita relacionados com tradições musicais chinesas. Ao contrário dos outros trabalhos citados, o autor é violinista e não percussionista. Tal como a pesquisa de Willie, a de Shen desenvolve-se a partir de uma única peça e é mais voltada para a análise musical. Shen espera que o trabalho “sirva como ponto de partida para intérpretes que possam não compreender a música folclórica chinesa, mas estão interessados em aprender a peça no futuro” (SHEN, 2016, p. 20). Para isso, o autor faz a análise do estilo de fusão que o compositor Bright Sheng emprega em *Hot Pepper* e relaciona os temas usados com temas tradicionais chineses e suas características. Essa análise condensa-se num conjunto de propostas de soluções técnicas, quase exclusivamente direcionadas ao violinista, que se relacionam com “tempo, digitação, vibrato, arcaças, fraseados, e questões de junção, para usar durante a interpretação da peça na performance” (idem, p. 30).

## 1.2. O repertório brasileiro para o duo de violino e percussão

Até ao segundo semestre de 2019, período em que esta pesquisa foi iniciada, somente três produções brasileiras tinham sido identificadas e catalogadas: *Desafio XXXI* (1968/1994) de Marlos Nobre, para violino e marimba; *Abolição da Escravatura - in memoriam* (1987) de Nelson Macêdo, para violino e bateria; e *Concerto nº4 para violino e percussão (em forma de via-crucis sobre o nome de Marielle Franco)* (2019) de Harry Crawl, para violino e percussão múltipla. Esta última obra foi dedicada ao Duo Sofia Leandro e Bruno Santos, integrado por mim, autora desta pesquisa, pelo que seu estudo, estreia e dinâmicas colaborativas com o compositor constituem um capítulo da tese. Até à data, não foi localizado nenhum registro da peça de Marlos Nobre, nem foi possível obter acesso à partitura, porém é presumível que já tenha sido tocada mais do que uma vez. A de Nelson Macêdo foi estreada em 1987 na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, durante a *VII Bienal de Música Contemporânea*, pelo violinista João Daltro de Almeida e pelo

percussionista Luiz D'Anunção. Posteriormente, foi gravada no CD “Impressões Brasileiras”<sup>6</sup> (2004) por Daniel Guedes e Márcio Bahia.

No decorrer do levantamento de repertório, outras obras brasileiras para o duo de violino e percussão foram encontradas: *As três existências* (1996), de Celso Mojola; *Sonatina para violino e marimba* (2011) de Carlos dos Santos; e *Círculos na Parede da Sala, Pequena peça doméstica para violino e vibrafone em tempos de Covid-19* (2020), de Daniel Quaranta. Esta última resultou da parceria entre os músicos da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) Nikolay Sapoundjiev (violino) e Rodrigo Foti (percussão) com o compositor argentino Daniel Quaranta, radicado no Rio de Janeiro desde 1995. Foi oficialmente estreada no YouTube da OSB em dezembro de 2020<sup>7</sup>. Não foram encontrados registros de performance das obras de Celso Mojola e Carlos dos Santos. Devo ainda considerar, dentro do repertório brasileiro, *Veco en Biena* (2020), uma peça para violino e vibrafone do compositor chileno Rubén Zúñiga, percussionista da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP) desde 2011, com gravação disponibilizada pelo próprio compositor em seu canal de YouTube<sup>8</sup>.

A partir do ano de 2020, os membros do Duo Sofia Leandro e Bruno Santos integraram, como organizadores e intérpretes, um projeto de estímulo à produção de compositores brasileiros em formação, o *Festival Escuta Aqui!*, em parceria com os compositores Levy Oliveira e Rafael Felício, e ainda o flautista Rodrigo Frade. O festival decorreu exclusivamente *online* nos anos 2020 e 2021, devido à pandemia de coronavírus. Em 2022, migrou para o formato híbrido, com encontros e palestras *online* e um concerto presencial realizado em colaboração com o projeto Viva Música da Escola de Música da UFMG. Em 2023, fez-se a primeira edição totalmente presencial, na Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES), com características diferentes que serão expostas e discutidas adiante.

O formato inicial do evento permitia a seleção de obras de compositores em formação no nível de graduação (e depois mestrado), sua discussão e revisão através de encontros com os intérpretes e compositores convidados, e posterior

---

<sup>6</sup> Informação em: <<https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/impressoes-brasileiras>>. Acesso em: 10/01/2023.

<sup>7</sup> Gravação disponível em: <<https://youtu.be/f8OfdV7KzrM?si=WE6bqDNgOKxBMogv&t=1309>>. Acesso em: 27 fev. 2024.

<sup>8</sup> Gravação disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KJrp9aDVDCo>>. Acesso em: 27 fev. 2024.



gravação disponibilizada no canal de YouTube do festival<sup>9</sup>. Esse formato foi sendo revisado ao longo das edições, mas até 2023 ainda privilegiava um caráter mais pedagógico. Uma chamada excepcional foi lançada em 2021, na qual o edital se dirigia a compositores de toda a América Latina, que não precisavam necessariamente de estar cursando a graduação ou o mestrado em composição.

A realização do *Festival Escuta Aqui!* e a participação do Duo Sofia Leandro e Bruno Santos permitiu a divulgação da formação de violino e percussão e a ampliação do repertório nacional para ela. Foram estreadas 7 composições dos alunos brasileiros participantes e 2 dos compositores brasileiros da chamada latino-americana (uma peça argentina foi também estreada no âmbito dessa chamada). As partituras foram escritas para um leque variado de instrumentos, de acordo com as possibilidades apresentadas nos editais. Foi composta ainda uma peça para violino e percussão múltipla de um dos organizadores do evento, Rafael Felício, intitulada *Postais* (2020).

Aos compositores convidados era solicitada a tutoria, uma palestra acerca de seus trabalhos, e oferecida a interpretação de uma das suas peças pelos músicos do festival. Nesse contexto, em três ocasiões os compositores convidados optaram por escrever uma peça especialmente para o Duo Sofia Leandro e Bruno Santos, que foi gravada em formato de estreia no âmbito do evento. Essas peças foram: *35 Gotas* (2020), de Diogo Novo Carvalho (Portugal), para violino, vibrafone e eletrônica; *ESTU[du]O*<sup>10</sup> (2020), de Roberto Victório (Brasil), para violino e percussão múltipla; e *Il caso di un sonnambulo* (2021), de Nuno Figueiredo (Portugal/Estônia), para violino e marimba.

### 1.3. Duos de violino e percussão

#### *Marimolin*

Não é possível falar sobre música de câmara para violino e percussão sem falar do Marimolin. Este duo foi formado pela marimbista Nancy Zeltsman e pela violinista Sharan Leventhal durante onze anos, de 1985 a 1996 (ZELTSMAN, 1999).

<sup>9</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/@festivalescutaaqui9923>>. Acesso em: 28 fev. 2024.

<sup>10</sup> Esta obra foi escrita a partir da transformação do material composicional utilizado no *Estudo X* (2020), para violino solo, dedicado à violinista Sofia Leandro.

É o primeiro caso conhecido de um duo que combina o violino com um instrumento de percussão – a marimba – a estabelecer-se como grupo de música de câmara. Em 1995, pouco antes da carreira do duo se interromper, o jornal Chicago Tribune publicou uma crítica a um concerto do Marimolin, exaltando a novidade que esta combinação instrumental sugeria: “Ultimamente, a procura de novas sonoridades e texturas musicais e ritmos levou à profusão de intrigantes grupos musicais cujos quase inclassificáveis repertórios muitas vezes atormentam com ousada originalidade” (SHEN, 1995, s.p.). O duo vem se apresentando, desde 2015, em concertos ocasionais (ZELTSMAN, 2023).

O Marimolin deu um contributo sem precedentes à produção musical para violino e marimba. Estreou 79 peças e conseguiu atrair mais de 200 novas composições, através da angariação de fundos para encomendas e da organização de um concurso de composição para a formação, que durou oito anos (ZELTSMAN, 1999, p. 64). Para além do subsídio à produção musical contemporânea para violino e marimba, o Marimolin também se destaca pelas gravações de muitas dessas composições novas, tendo contribuído para o registro das mesmas e para a afirmação da qualidade performativa do duo. Zeltsman e Leventhal gravaram três CDs de músicas originais para o duo: “Marimolin” (1988), “Phantasmata” (1995) e “Combo Platter” (1994). O primeiro, “Marimolin”, recebeu várias aclamações de revistas e de outros meios de comunicação da época e uma nomeação para Grammy na categoria de música de câmara (MATTINGLY, 2017, p. 35).

Não existe outro duo cujo percurso tenha sido tão significativo como o do Marimolin, mas outros grupos merecem menção, por terem também contribuído para a afirmação da formação de violino e percussão através de encomendas, de registros audiovisuais e/ou da participação dos seus membros na pesquisa.

### *Duo Contrastes*

O primeiro duo europeu cuja produção artística e discográfica foi identificada nesta pesquisa foi o Duo Contrastes, com um repertório exclusivo de violino e marimba. Reúne dois musicistas da orquestra da Ópera Nacional de Paris, o violinista Éric Lacrouts e o percussionista Damien Petitjean. Diferentemente de outros duos de violino e percussão, o Duo Contrastes permite-se agregar ao

repertório um número significativo de arranjos e adaptações, que vão desde peças de Bach e Mozart a compositores do século XX, como Martinů e Piazzolla.

O primeiro álbum que gravaram foi lançado em 2007 com o nome “Contrastes”, onde se podem escutar peças originais para violino e marimba de Anders Koppel, David Jones e Bruno Giner, que são intercaladas com uma adaptação da *Histoire du Tango* de Piazzolla (CHRISTOFFEL, 2007). O segundo disco, “Attraction”, foi gravado em 2015, no qual foram registradas obras encomendadas, escritas de 2007 a 2013 (PAPBST, 2018). Não foram encontradas produções mais recentes do Duo Contrastes.

### *Duo Granmo-Berg*

O Duo Granmo-Berg, composto pelos músicos Tobias Granmo e Daniel Berg, é o segundo e último duo europeu com performances frequentes que esta pesquisa identificou. O Granmo-Berg marca presença regular em concertos e festivais na Suécia, seu país de origem. O duo gravou um CD, lançado em 2017, com uma seleção de peças dentre as quais se podem encontrar arranjos de Bach, Vivaldi e Bartók, mas também música de compositores suecos original e adaptada para a formação violino e marimba, incluindo música autoral do percussionista Daniel Berg (BERG, 2017). Os dois integrantes são professores dos respectivos instrumentos na Universidade de Gotemburgo, Suécia.

### *Duo Vís*

O Duo Vís, formado pela percussionista Lynn Vartan e pela violinista Shalini Vijayan, começou em 2002, como ramificação do Southwest Chamber Music (SOUTHWEST CHAMBER MUSIC, 2009), sediado em Los Angeles, Califórnia. O seu repertório é majoritariamente para violino e marimba, integrando peças escritas para o Marimolin. Ocasionalmente, inclui também outros instrumentos de percussão, como é o exemplo da obra *The Road of Tao* (1996), da compositora chinesa, residente nos Estados Unidos da América, Joan Huang (SWED, 2005). Enquanto duo, a sua produção mais significativa é a gravação de *Atlas Pumas* no disco “Aroma Foliado” (2013) que compila uma seleção de peças da compositora mexicana Gabriela Ortiz.

### *Israelievitch Duo*

Jacques Israelievitch foi um violinista com uma carreira internacionalmente reconhecida, que atuou como *spalla* da Toronto Symphony Orchestra por 20 anos, entre 1988 e 2008, e contribuiu para a divulgação de compositores canadenses através de projetos de música de câmara, dentre os quais se encontram o Israelievitch Duo, com seu filho Michael na percussão (KING, 2017).

Este duo foi formado em 1999 e contribuiu para a expansão do repertório através de encomendas e estreias, tendo lançado, em 2006, o CD “Hammer and Bow” (TORONTO MUSICIANS’ ASSOCIATION, 2020). Para além das peças originalmente escritas para o duo de violino e percussão, Jacques e Michael Israelievitch tocaram e gravaram obras adaptadas/arranjadas.

### *Legal Wood Project*

O Legal Wood Project é formado por um casal que trabalha na mesma orquestra, a Winston-Salem Symphony, na Carolina do Norte. Começaram a tocar em duo em 2007 (LEGAL WOOD PROJECT, 2023), influenciados pela música tocada pelo Marimolin. Segundo Rebecca Willie, a violinista, a maior parte do seu repertório inclui marimba (WILLIE e WILLIE, 2020a), porém não tocam somente na formação de violino e marimba.

Quando questionados sobre o impacto da performance em duo no seu desenvolvimento como instrumentistas, ambos concordam que suas formas de tocar foram afetadas. A violinista refere que começou a cultivar um maior rigor quanto à execução rítmica e o percussionista, Eric Willie, afirma que se aprofundou nas técnicas relacionadas com ataques e ligaduras na marimba (ibidem). O aprimoramento de Rebecca no que respeita a questões rítmicas e de Eric a questões de fraseado é reforçado numa sessão de perguntas e respostas após um concerto *online*, realizado durante a pandemia (WILLIE e WILLIE, 2020b). Nessa mesma sessão, a violinista fala sobre a possibilidade de tocar música adaptada de outros instrumentos e diz que frequentemente incluem peças solo nos concertos mais longos do duo.

Eric Willie produziu a sua pesquisa de doutorado (WILLIE, 2010) a partir da análise da obra *Hop* de Paul Lansky, escrita originalmente para o Marimolin, que integra o repertório do Legal Wood Project.

### *Marrs/Dobrzelewski*

Stuart Marrs (percussão) e Jan Dobrzelewski (violino) são dois instrumentistas que se conheceram nos anos 1970, enquanto membros da Orquestra Sinfônica Nacional da Costa Rica (UNIVERSITY OF MAINE, 2004). O início do seu trabalho encontra-se sintetizado no disco “Percussion Continents I” (2001), no qual colaboraram compositores suíços e norte-americanos (STEVE WEISS MUSIC, 2023).

Diferentemente do que acontece com o repertório do Marimolin, Marrs/Dobrzelewski utiliza vários instrumentos de percussão para além da marimba. Isso explica por que é que, quando decidiram começar a tocar em duo, tiveram a necessidade de encomendar obras. O violinista Jan Dobrzelewski referiu a um jornal costa-riquenho, a propósito da apresentação do CD na Costa Rica, em 2004: “Pareceu-nos importante enfrentar o som de um instrumento de cordas e a percussão. Não obstante, quase não havia nada para esta formação, por isso encomendamos” (apud DÍAZ, 2004, s.p.).

Apesar dos músicos terem feito, em 2004, uma *tournee* na qual estrearam uma série de novas peças em duo (e também em trio com trompete), nos Estados Unidos e na Costa Rica, esse repertório aparentemente não chegou a ser gravado, uma vez que não foram encontrados registros do álbum que teria o nome “Percussion Continents II” (MARRS, 2004).

### *Summit Ridge Duo*

Também formado por um casal, o Summit Ridge foi criado pela violinista Kelsey Broker<sup>11</sup> e pelo percussionista Ben Shaheen<sup>12</sup> enquanto ambos estudavam no Baldwin Wallace Conservatory, Ohio. A primeira peça que encomendaram foi

---

<sup>11</sup> Kelsey Broker também utiliza o nome de casada: Kelsey Shaheen.

<sup>12</sup> Benjamin Arthur Shaheen, referido anteriormente como autor de tese sobre o repertório para violino e percussão (SHAHEEN, 2022).

*With Flowers, We Gather* (2016) de Jamie Kunselman, para violino e marimba. Durante o mestrado, na Ohio State University, continuaram estudando peças para essa formação, integrando obras difundidas pelo Marimolin (SUMMIT RIDGE, 2023).

Na sua tese de doutorado, o percussionista expressa a vontade de explorar sonoridades a partir da combinação do violino com outros instrumentos de percussão para além da marimba, porém considera que muitos compositores evitam essa expansão pelos desafios que dela decorrem: “compor para percussão e outro instrumento apresenta potenciais dificuldades com o equilíbrio, a montagem, e a escolha dos instrumentos” (SHAHEEN, 2022, p. 3). A sua pesquisa discorre sobre uma seleção de obras interpretadas pelo Summit Ridge, incluindo uma especialmente escrita para o duo, *A Wasp in the Mango* (2018), de Tyler Hawes.

### *Tandem Duo*

Formado pela violinista Sarah Off e pela percussionista Marilyn Clark Silva, o Tandem Duo, sediado em Phoenix, capital do estado norte-americano Arizona, dedicou-se à música para violino e marimba entre os anos 2011 e 2018 (OFF, 2024). As musicistas juntaram-se para tocar uma peça do repertório do Marimolin e acabaram se tornando amigas e prosseguindo o projeto em duo.

Gravaram três álbuns entre 2016 e 2018. O primeiro, “Bars and Bows” (2016), foi gravado em um único *take* e é inteiramente composto por arranjos. O segundo, “Velvet Scraps” (2017), inclui peças escritas para outros duos de violino e marimba e ainda algumas peças autorais de Off e Clark Silva, bem como solos. O terceiro e último, “Dear Elizabeth” (2018), integra quase exclusivamente músicas autorais, algumas em forma de improvisação, com exceção de uma adaptação de uma peça do compositor japonês Kohei Kondo (TANDEM DUO, 2024).

Kohei Kondo estabeleceu uma relação colaborativa com o Tandem Duo, tendo escrito para ele peças originais e arranjos de música previamente composta para outros instrumentos. Essa colaboração entre os três musicistas foi tão relevante, que deu origem ao *International Kondo Festival*, organizado em Phoenix pelo Tandem Duo, no ano de 2016 (OFF, 2024).

### *ViMaDeAn Duo*

Um outro casal que, tal como o Legal Wood Project, compartilha o espaço de trabalho também numa orquestra, neste caso a Augusta Symphony Orchestra, no estado norte-americano da Geórgia, forma o ViMaDeAn Duo. Anastasia Petrunina e Denis Petrunin, de origem russa, começaram a tocar em duo em 2010 (GEORGIA, 2023). O seu repertório inclui adaptações e obras originalmente escritas para violino e percussão.

Este duo vem contribuindo para a expansão do repertório através de encomendas, normalmente feitas a compositores com os quais têm uma relação de amizade. É o caso de *Based on Actual Events* (2017), de Anton Prischepa, cujo título acabou batizando um projeto recente de conscientização ambiental através da música, no qual os compositores são convidados a escrever peças para violino e percussão que representem uma reflexão sobre o tema. O ViMaDeAn Duo esperava lançar um disco, em 2023, com a gravação dessas novas peças (PETRUNINA e PETRUNIN, 2022), porém foram encontradas apenas gravações isoladas e não compiladas num álbum.

A sua carreira artística é fortemente voltada para apoiar e divulgar determinadas causas sociais (cf. BRACKETT, 2019; GEORGIA, 2023; PETRUNINA e PETRUNIN, 2022), pelo que frequentemente oferecem concertos em hospitais, igrejas e escolas.

### *Vision Duo*

A violinista Ariel Horowitz e a percussionista Britton-René Collins conheceram-se em 2020, após vencerem, como solistas, um concurso norte-americano de apoio à carreira musical de jovens artistas – o *Concert Artists Guild* (CONCERT ARTISTS GUILD, 2023). Tornaram-se amigas durante a pandemia, “cada uma admirando a musicalidade, o espírito e o compromisso da outra com a desconstrução de estruturas historicamente elitistas dentro e fora da música clássica” (VISION DUO, 2023).

Os agentes do *Concert Artists Guild* sugeriram que se juntassem para montar um programa para violino e marimba e foi assim que surgiu o Vision Duo. Hoje, o Vision Duo, apresenta-se com dois espetáculos que incluem peças originais e

arranjos de diferentes gêneros musicais, tanto para o duo de violino e marimba, como para os instrumentos solistas.

#### *Duo Sofia Leandro e Bruno Santos*

Este duo é formado por mim, violinista e autora desta pesquisa de doutorado, e pelo meu marido e colega de trabalho no Curso de Música da UFSJ, o percussionista Bruno Santos. O duo foi criado em 2016, com vista à exploração da música original e adaptada para a formação de violino e percussão, e ainda à divulgação da música de compositores da América Latina e da lusofonia. Em 2018, iniciamos uma colaboração com o compositor Harry Crawl que deu origem ao *Concerto nº4, para violino e percussão, em forma de via-crucis sobre o nome de Marielle Franco*, estreado em 2019.

Durante a pandemia, tornamo-nos organizadores e intérpretes residentes do *Festival Escuta Aqui!*, em parceria com os compositores Levy Oliveira e Rafael Felício, e com o flautista Rodrigo Frade. O evento tem como objetivo divulgar música nova de compositores em formação no Brasil e vem contribuindo para a expansão do repertório brasileiro para violino e percussão.

Mais recentemente, iniciamos uma colaboração com a bailarina Morena Nascimento, encomendada pelo *Festival Artes Vertentes*, com curadoria do pianista Luiz Gustavo Carvalho. Esse projeto resultou primeiramente numa performance de caráter improvisatório, intitulada *Antes que a fanfarra tenha terminado o compasso*, que integrou a programação do festival em 2022. Já no ano de 2023, o compositor paulista Leonardo Martinelli integrou o projeto e trabalhou em colaboração com Morena e o Duo para a criação do espetáculo *Vós que Pulsais*, apresentado no festival em novembro desse ano.

#### **1.4. A contribuição de práticas colaborativas no desenvolvimento dos duos de violino e percussão**

Analisando a trajetória de todos os duos, é inevitável perceber a relação do seu trabalho performativo com a colaboração com compositores. O depoimento de Nancy Zeltsman para uma revista, em 1999, assim o comprova: “A maioria das



minhas contribuições para a literatura da marimba têm acontecido no reino da música de câmara” (ZELTSMAN, 1999, p. 64). De acordo com a marimbista, quando o Marimolin foi criado, elas não conheciam peças para violino e marimba, à exceção de um trio com saxofone, encomendado por Zeltsman ao compositor Robert Aldridge em 1993, *Combo Platter*.

O repertório do Marimolin foi se expandindo a partir de diferentes propostas de colaboração. Em alguns casos, as peças foram encomendadas e os compositores pagos pelas composições, em outros casos os compositores escreveram as peças sem outra contrapartida para além do compromisso do Marimolin de as tocar. Uma terceira proposta foi a organização de um concurso de composição, o *Marimolin Composition Contest*, em que os vencedores recebiam uma pequena quantia em dinheiro e a promessa da estreia. Sobre esta terceira modalidade, Nancy Zeltsman afirma: “Era o suficiente para encorajar compositores jovens ou menos conhecidos ávidos [por ter suas músicas tocadas]” (idem, p. 65).

Apesar de reconhecer que as peças encomendadas a troco de quantias mais altas eram, na sua maioria, de melhor qualidade, muito pelo fato de terem sido compostas por compositores mais experientes, Zeltsman assume que algumas das suas preferidas dentro do repertório do Marimolin foram escritas sem contrapartida financeira (ibidem). Conta ainda que o primeiro passo do duo foi selecionar compositores com quem tivessem uma relação de amizade e que se dispusessem a compor para elas de graça (idem, p. 64). Encoraja ainda outros instrumentistas a enveredar por práticas colaborativas com compositores que admirem:

É especialmente recompensador saber que você ajudou a trazer uma peça à existência. Além disso, descobri que poder falar com os compositores e pedir esclarecimentos acerca de detalhes da partitura me forneceu entendimentos para compreender pistas deixadas em partituras de outros compositores com os quais não posso falar, não conheço ou faleceram. Ademais, é frequentemente dada atenção extra a um evento que inclui uma estreia mundial. (ZELTSMAN, 1999, p. 64)

Refere ainda as vantagens da colaboração com os intérpretes para os compositores:

A maioria dos compositores aprecia a oportunidade de colaborar com os performers, e com razão. Além de podermos explicar as várias idiosincrasias dos nossos instrumentos, podemos proporcionar aos compositores uma janela daquilo que realmente gostamos de tocar. Isto irá variar de instrumentista para instrumentista. Mas compositores espertos sabem que música verdadeiramente apelativa para os performers é a música que vai ser tocada mais frequentemente. (ZELTSMAN, 1999, p. 64)

Os restantes duos anteriormente mencionados acabaram beneficiando da existência desse vasto repertório que o Marimolin ajudou a desenvolver para violino e marimba, mas, ainda assim, não deixaram de encomendar obras (muitas vezes expandindo o instrumental para incluir outros instrumentos de percussão) e fazer estreias. Portanto, é natural que a abordagem ao repertório para violino e percussão no Brasil venha seguindo as pisadas dos duos aqui referenciados: reelaboração musical<sup>13</sup> de obras para outros instrumentos; interpretação de peças já existentes escritas para violino e percussão; e encomenda de novas composições.

Muito embora as pesquisas de Goulart (2001), Willie (2010), Shen (2016) e Shaheen (2022) se debrucem sobre o repertório para o duo de violino e percussão, elas discutem as obras principalmente a partir do documento escrito – a partitura. Quer seja do ponto de vista de quem toca violino, de quem toca percussão ou de quem compõe a peça, não são aprofundadas as dinâmicas ou as possibilidades de colaboração entre intérpretes, compositores e os meios em que as performances ocorrem.

A tese de Goulart é eminentemente técnica, servindo principalmente como um guia para a execução das obras selecionadas a partir da visão do percussionista. Porém, o autor aponta dificuldades encontradas em peças que acabou deixando de fora da sua pesquisa, que se relacionam diretamente com questões que poderiam eventualmente ser sanadas através da comunicação direta entre intérpretes e compositores:

Quando um compositor tem falta de conhecimento sobre os limites de um instrumento, uma consulta com o performer é o melhor e mais lógico passo para evitar pedir coisas impossíveis. Infelizmente, algumas das peças estudadas não mostravam nenhum sinal de que tal passo fora dado, pois traziam demandas que não eram razoáveis em termos de execução. Uma ideia musical acústica só é válida quando existe a possibilidade de um performer a executar; caso contrário o compositor deveria pensar em termos de música eletrônica ou de computador. (GOULART, 2001, p. 77)

---

<sup>13</sup> O termo “reelaboração musical” é sugerido por Flávia Vieira Pereira em sua tese de doutorado, referindo-se a transcrição, orquestração, redução, arranjo, adaptação e paráfrase (PEREIRA, 2011).

Não devemos, porém, esquecer que o trabalho de Goulart não tinha a pretensão de pesquisar repertório inédito, mas trazer principalmente uma revisão e um registro de um conjunto de obras previamente compostas e estreadas para marimba e violino. Já o trabalho de Shaheen nos traz informações sobre uma peça nova de Tyler Hawes, *A Wasp in the Mango* (2018), composta especialmente para o seu duo (Summit Ridge), sobre a qual poderíamos esperar algum detalhamento quanto às dinâmicas de colaboração entre compositor e intérpretes. Efetivamente, encontramos algumas notas sobre o instrumental e a montagem da percussão, que sugerem que ocorreu uma troca de ideias entre o percussionista e o compositor, durante o estudo da peça, como demonstra a descrição sobre a escolha dos pratos que deveriam ser empilhados:

A pilha de pratos [*cymbal stack*] é o som mais subjetivo que o percussionista pode experimentar. O compositor gosta do som “sem qualidade” [*trashy*] do empilhamento de um prato pequeno com um prato chinês médio. (...) O compositor quer que a pilha seja um pouco ressonante sem se sobrepor ao equilíbrio. (SHAHEEN, 2022, p. 102)

Na seção sobre técnicas de ensaio, é feita uma declaração mais direta sobre a colaboração entre os dois, percussionista e compositor, que se refere a um trecho da peça em que o violão tocado pelo percussionista de forma não convencional é desafinado:

O autor e o compositor trabalharam em estreita colaboração para formular a prática de performance desta peça, especialmente para o violão. (...) As cordas devem ser desapertadas até ficarem “flexíveis, com pouco ou nenhuma altura definida”. O autor explorou a melhor maneira de dedilhar [*strum*] o violão com eficácia a partir de [compasso] 173. Ele explorou o uso de uma baqueta de madeira [*stick*], a haste de rattan de uma baqueta, ou o seu dedo. O compositor e o autor decidiram juntos que a maneira mais eficiente de executar esta seção era tocar o primeiro golpe com a baqueta de madeira e mudar de baquetas para usar a extremidade da baqueta de rattan começando no compasso 174, o que criava o som ideal. (SHAHEEN, 2022, p. 108)

Apesar de fazer uma série de apontamentos sobre a alternância de deixas que servem de guia para os performers, Shaheen não fala sobre a comunicação com a violinista durante o período de ensaios, não deixando claro se essas deixas se basearam principalmente na análise técnica da partitura, ou se surgiram através das práticas de ensaio.

Compreendendo a combinação em duo de violino e percussão como uma formação camerística expressamente contemporânea, percebemos que é necessário enveredar por práticas de performance típicas daquilo que é “novo”. Não existe, ainda, uma quantidade significativa de pesquisas que apontem caminhos para responder às perguntas que se vão levantando durante a preparação de uma performance de violino e percussão. Existe um número quase insignificante de análises de composições, na sua maioria dedicados exclusivamente à combinação de violino e marimba; não foi encontrado nenhum histórico detalhado de projetos de música de câmara para esta formação; escasseiam as informações dos próprios compositores sobre as peças escritas. Assim, a pesquisa e a performance do repertório para este duo dependem do estabelecimento de contatos entre músicos e compositores que se interessam, por algum motivo, em criar esse repertório.

## 2. PROCESSOS COLABORATIVOS NA PERFORMANCE DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA: PESQUISAS ATUAIS E A TEORIA DOS CÍRCULOS COLABORATIVOS

Apesar da colaboração entre compositores e os intérpretes ser um assunto de maior interesse nas pesquisas acadêmicas atuais, especialmente na linha de performance musical, sabemos que não é uma prática necessariamente nova, pela quantidade de composições canônicas que registram um intérprete específico como dedicatário. Sonia Ray (2016) explica que no período Barroco essas colaborações seriam menos frequentes simplesmente pelo fato dos compositores serem por norma exímios instrumentistas. No entanto, hoje podemos assumir que a convivência entre compositores e intérpretes impulsiona o aprendizado “em um território que é, por natureza, do outro” (RAY, 2016, p. 123).

Numa entrevista registrada em vídeo (WILLIE e WILLIE, 2020a), os músicos do Legal Wood Project tecem comentários acerca da interpretação de peças que nunca foram tocadas. Eric Willie descreve o ato de encomendar peças como “divertido”, já que ser o primeiro a interpretar uma música faz com que outras pessoas queiram conhecer essa interpretação para “alimentar” outras performances. Por outro lado, Rebecca Willie considera que, ao abordar uma obra para violino e percussão, a simples tarefa de fazer soar aquilo que está escrito na partitura seria o suficiente para um músico se apropriar dela no que diz respeito à interpretação, pelo fato de quase ninguém ter tocado esse repertório.

Estas são perspectivas que têm sido alvo de discussões acadêmicas acerca da performance de música contemporânea resultante da colaboração entre intérpretes e compositores. Da fala de Eric Willie, podemos inferir que o músico acredita que uma peça precisa ser tocada várias vezes, por vários intérpretes para realmente *existir*. A declaração de Rebecca Willie relaciona-se com o fato de uma partitura que nunca foi tocada ou que não tem registros em forma de gravação não estar atrelada a hábitos de interpretação e, portanto, tem necessidade de ser abordada a partir da referência textual.

Numa retrospectiva que começa em meados do século XX e termina na atualidade, Sonia Ray (2016) aponta que um incentivo ao estabelecimento de relações mais próximas entre compositores e performers, e ainda entre compositores e outros artistas contemporâneos, se deu pela necessidade de

exploração de técnicas estendidas dos instrumentos e da criação de novas grafias que as comportassem. No entanto, esse desenvolvimento da escrita não considerou a variedade de resultados que mesmo o texto mais detalhado poderia provocar em diferentes interpretações, de diferentes intérpretes.

O papel do intérprete da música de concerto ocidental é muitas vezes percebido à luz de uma prática que compreende o texto como obra absoluta e imutável. A pesquisadora Catarina Domenici traz-nos reflexões acerca desse entendimento:

A crença no texto como objeto total que ocupa um lugar exclusivo na mediação das relações compositor-performer conduz à expectativa que o compositor elabore a partitura como um registro visual completo de uma música idealizada, ao mesmo tempo em que se crê que a execução fiel da partitura baste para que esta traduza-se na realização sonora desse objeto ideal. Não levamos em consideração os limites da notação musical e muito menos o fato de que todo ato de leitura interpretativa necessita de um contexto. Isso torna-se um problema ainda maior quando consideramos a pluralidade estética e estilística da produção contemporânea e a criação de novos símbolos e sistemas de notação e técnicas não convencionais. (DOMENICI, 2013, p. 8)

Hayden e Windsor (2007) ressaltam a versatilidade do compositor (percebendo que na maioria das vezes ele é também professor) e apontam para a complexidade daquilo a que chamam “o processo musical” quanto ao envolvimento de diferentes intervenientes. Dentro desse processo, “a estética individual do compositor é mediada pelas ações de outros artistas, intérpretes, maestros, gestores, agentes, editores, acadêmicos e críticos” (idem, p. 28-29).

A criação artística dá-se assim dentro de contextos sociais particulares e, portanto, é um processo naturalmente coletivo, ainda que resultados parciais dos produtos artísticos possam ser atribuídos a um só indivíduo. Essa é uma percepção bastante consensual na literatura recente sobre práticas colaborativas (cf. DOMENICI, 2013; TEIXEIRA, 2020, p. 604). Por essa razão, este capítulo começa com o levantamento de uma discussão sobre a necessidade de analisar as relações sociais dentro de processos colaborativos na música contemporânea, com base no conceito de criatividade distribuída e no respeito pela natureza da performance.

## **2.1. Bases para as práticas criativas e colaborativas na música contemporânea: as relações sociais, a criatividade distribuída e o respeito pela natureza da performance**

Catarina Domenici (2013) fala sobre o papel das relações pessoais na composição e interpretação da música contemporânea, considerando que, ao enveredar pelas práticas colaborativas, a tendência é a queda da verticalidade compositor-intérprete e a ascensão da horizontalidade nessa relação. Isso ocorre na percepção de que a obra só vai existir se for tocada e que a sua qualidade depende tanto das habilidades do compositor para escrever para uma formação específica, quanto das habilidades interpretativas do performer.

Segundo esta pianista e pesquisadora, qualquer prática colaborativa estende-se inevitavelmente a uma conexão social que depende de relações de proximidade e cumplicidade entre os participantes, neste caso, compositores e intérpretes. Nas colaborações em música, as relações interpessoais devem ser horizontais e recíprocas, considerando a conjugação e não o isolamento dos processos composicionais e interpretativos. Na sua definição de colaboração, a autora nomeia três pontos relevantes:

1- performers têm poderes e responsabilidades em igual medida ao compositor; 2- a relação colaborativa distancia-se da impessoalidade da relação de trabalho; 3- a oposição epistemológica entre compositor e performer é a base para a prática colaborativa. (DOMENICI, 2013, p. 10)

Domenici aponta a necessidade de serem feitos mais estudos sobre as interações entre intérpretes e compositores, como forma de atestar fazeres artísticos que são “produtos de interações humanas e não mais como abstrações criadas por deuses e sacerdotisas de Apolo” (DOMENICI, 2010, p. 1146). Essas “abstrações” seriam as concepções românticas de uma arte autônoma, que aceita o compositor como criador supremo, cujas ideias sintetizadas numa partitura seriam, como já mencionado, absolutas, relegando o papel do intérprete para um patamar tão mais baixo que chega mesmo ao esquecimento.

Em seu artigo sobre a colaboração com o compositor Felipe Ribeiro, Domenici (2010) fala sobre a abordagem autoetnográfica à montagem da peça *...meu sonho conduz minha inatenção...* (2008), como forma de documentar os processos dialógicos entre compositor e intérprete que contribuíram para a versão

da estreia. A autora descreve alguns eventos que demonstram o tipo de interações que ocorreram entre os dois, a partir da recepção do primeiro manuscrito. Esses eventos passaram pelo aprimoramento de questões acústicas, gestuais e de notação, pela solução de dificuldades técnicas especificamente relacionadas com a mecânica do piano, bem como pela troca de experiências ligadas à exploração de ressonâncias. A partir deles, a pianista/pesquisadora recolheu, como dados de pesquisa, o manuscrito e outras três versões da partitura, gravações em vídeo dos encontros com Ribeiro e comentários do público após a estreia.

Como resultado desse trabalho autoetnográfico, Domenici nomeou duas funções ligadas ao seu papel de intérprete: a função mediadora e a função inspiradora. A primeira diz respeito ao lugar do intérprete entre o compositor e o instrumento, e entre a partitura e os futuros intérpretes. Neste caso, a função mediadora da pianista reverteu-se em sugestões técnicas relacionadas com a execução do instrumento ou com a notação musical, que foram incorporadas na partitura e na performance. Por sua vez, a função inspiradora refere-se à ampliação da peça através das experiências de expansão das ideias composicionais, o que levou especificamente à mudança da parte final da peça. Além dessa mudança, a função inspiradora também se relaciona com um elemento que extrapola os limites da partitura e foi alvo da observação de um ouvinte:

Após a estreia da peça, o comentário proferido por um dos compositores do seminário revelou um fato amplamente conhecido no meio musical, o de que determinados gestos de uma performance, mesmo não estando notados na partitura, sejam percebidos como parte integral da obra, apontando para a importância do intérprete na criação de práticas de performance na música contemporânea. (DOMENICI, 2010, p. 1146)

Um conceito que tem vindo a ser discutido por vários pesquisadores dentro da área de performance de música contemporânea e que também apela à horizontalidade das relações colaborativas é o de *criatividade distribuída*<sup>14</sup>. Em sua tese de doutorado, Karin Lenzi atribui ao psicólogo Keith Sawyer o cunho do termo criatividade distribuída (LENZI, 2019, p. 20). De fato, Sawyer, juntamente com DeZutter, parecem ter sido os primeiros a sistematizar o conceito, baseando-se em estudos sobre cognição distribuída, aplicando-o na análise de uma performance – no caso, uma improvisação teatral. Os autores entendem a criatividade distribuída

---

<sup>14</sup> Tradução do inglês: *distributed creativity*.



como um fenômeno que ocorre quando “grupos de indivíduos colaboradores geram coletivamente um produto criativo compartilhado” (SAWYER e DEZUTTER, 2009, p. 82).

Porém, ao expandir a pesquisa sobre o termo para fora do universo das artes, percebemos que o mesmo surge em 1985, num capítulo de Roger L. Sisson sobre a propagação do acesso a computadores individuais dentro de uma empresa, como possibilidade de potencializar as ideias de mais pessoas e, assim, impulsionar a inovação tecnológica.

Os desdobramentos de práticas de criatividade distribuída na música contemporânea foram amplamente abordados num livro editado por Erik F. Clarke e Mark Doffman (2017), resultado de um projeto realizado pelo AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice<sup>15</sup>, entre 2009 e 2014. O projeto acompanhou, ao longo desses anos, diversas criações e performances musicais, protagonizadas por músicos de várias tradições e níveis de competência, promovendo a publicação de uma série dedicada ao fenômeno performático e criativo no meio musical. Os editores consideram sobre o estado das pesquisas em música, que reflete um interesse crescente na compreensão dos processos criativos em música enquanto processos coletivos:

Enquanto elementos desta micro história [da música] continuam a desempenhar um papel no discurso público acerca da criatividade na música clássica e da relação entre composição, improvisação e performance, as últimas duas décadas têm também visto uma decidida mudança cultural e intelectual. Enquadrado por desenvolvimentos conceituais na musicologia, psicologia, antropologia, sociologia, computação e neurociência, existe um crescente reconhecimento (muito tardio, podemos pensar) do caráter alargado e distribuído dos processos criativos da música. Embora esse reconhecimento se aplique, em princípio, à música de qualquer cultura e período, a música contemporânea oferece um domínio-alvo particularmente proveitoso - principalmente por causa de sua própria 'presença' e pelas oportunidades que oferece para uma investigação direta e detalhada. (CLARKE e DOFFMAN, 2017, p. 2)

A principal característica da criatividade distribuída é o envolvimento de vários atores. O fato da música contemporânea poder ser experienciada - pelo compositor, pelos intérpretes e pelo público - no *presente* faz com que a pesquisa sobre as relações entre os envolvidos seja mais facilmente compreendida. Nunca teremos a chance de registrar ou observar as comunicações entre compositores e

---

<sup>15</sup> Página disponível em: <[www.cmpcp.ac.uk](http://www.cmpcp.ac.uk)>. Acesso em: 30 out. 2020.

intérpretes do passado, pelo que não podemos averiguar com detalhe as interações que levaram a modificações na partitura, ou o verdadeiro significado (naquele espaço-tempo) das inscrições num programa de concerto, num manuscrito ou numa carta. Parece então fazer mais sentido construir reflexões coletivas sobre a performance musical englobando as visões dos criadores - e, em algum plano, considerar até o papel do público como parte ativa de uma performance.

O compositor Alexandre Espinheira e a pianista Luciane Cardassi (2020) partem do conceito de criatividade distribuída para alicerçar uma pesquisa que descreve uma prática colaborativa, entre 2018 e 2019, da qual resultou a obra *Berimbau*, para piano (+ voz) e sons eletroacústicos. Para tal, utilizaram ferramentas oriundas de campos tão variados como a crítica genética, a etnografia e a autoetnografia. Neste exemplo, os participantes assumem a pretensão de diluir a divisão entre os fazeres do compositor e os fazeres do intérprete, pelo que os dois assinam a própria partitura.

Os autores dividem o processo em duas fases: o planejamento e a implementação. Na primeira fase, identificam três instâncias de decisão compartilhada: a estética da obra, que consideram ser muitas vezes resultante das afinidades entre os participantes e raramente uma decisão consciente; a forma e os materiais que compõem um conjunto de ideias iniciais para a criação; e a logística, que tem a ver com a viabilidade de tocar a obra, no que diz respeito à sua execução, mas não às questões relacionadas com técnica instrumental.

Essas três instâncias de decisão vão, na segunda fase, de implementação, “guiar o andamento do projeto em execução” (ESPINHEIRA e CARDASSI, 2020, p. 113), e dependem de momentos de discussão entre compositor e intérprete que podem ser presenciais ou por meios digitais. A primeira instância é a que envolve decisões técnicas, aqui sim relacionadas com a técnica instrumental e também com a escolha de recursos tecnológicos. A segunda se refere a um campo historicamente mais ligado à área da composição, que é o estabelecimento de uma interligação dos materiais composicionais com a forma da peça. Nesta segunda instância, os autores assumem que houve pouca participação do intérprete. A terceira instância, que consideram a mais importante, é a das avaliações periódicas, em que os colaboradores vão comparando o planejamento com a implementação.

Em um paradigma de criação individual, essa etapa pode até mesmo passar despercebida, por ser muito natural à criação artística. Em um paradigma de criação colaborativa, porém, ela é fundamental. Acreditamos que encontros periódicos são essenciais para que a colaboração se consolide, pois é durante essa instância que são revistas, testadas e avaliadas praticamente todas as instâncias de decisão anteriores. (ESPINHEIRA e CARDASSI, 2020, p. 114)

Nesta pesquisa, os autores e participantes do processo colaborativo decidiram chamar de “episódios” aos momentos específicos decisivos para o resultado final da experiência. Relatam a existência de oito versões da partitura, sendo que somente na quinta fecharam a estrutura geral da música. Um episódio relatado a título de exemplo foi uma troca de mensagens pelo WhatsApp em que a intérprete sugere ao compositor a inclusão de palmas, cuja combinação com a voz acabou sendo “um dos elementos centrais da peça” (idem, 2020, p. 121).

Apesar dos importantes passos dados por intérpretes/pesquisadoras como Catarina Domenici e Luciane Cardassi quanto à documentação dos diálogos com os compositores com os quais colaboraram nas pesquisas acima mencionadas, algumas limitações ainda podem ser apontadas. Em primeiro lugar, nenhum dos exemplos dá ao leitor uma ideia do que ocorreu após a estreia, o que levanta algumas questões, como por exemplo:

- *Terão as intérpretes voltado a tocar as peças? Se sim, de que forma participaram os compositores nessas performances?*
- *Terá em algum momento surgido, entre as intérpretes e os compositores, a vontade de colaborar novamente?*

Outras perguntas surgem acerca das dinâmicas pessoais e interpessoais que fizeram surgir e sustentaram esses projetos:

- *Quais foram as motivações para iniciar esses processos colaborativos?*
- *Como eram as dinâmicas interpessoais antes, durante e após o trabalho criativo em conjunto? Como essas dinâmicas influenciaram (ou não) a colaboração após as estreias?*

Estas são algumas das perguntas que direcionam esta pesquisa de doutorado, uma vez que é clara a interferência dos contextos sociais e biográficos dos duos de violino e percussão aqui documentados. Veja-se que, dos 11 duos listados: i. 5 têm parentesco, sendo 4 casais e 1 pai e filho; ii. todos, exceto o Marimolin e o Vision Duo, eram/são colegas de trabalho no momento de formação do duo. Essa interferência é discutida, por exemplo, na análise da vasta produção

da música para dois pianos de Francisco Mignone ao longo de 22 anos de casamento com Maria Josephina Guimarães da Silva, também ela pianista (DIETRICH e PÓVOAS, 2020), num dos poucos artigos encontrados que abordam as relações pessoais como motivação para a criação musical. A partir das suas referências autores resumem:

A relação existente entre a manifestação artística e a vida social é considerada por Lev Vigotski (1896-1934) e Mikhail Bakhtin (1895-1975) como a motivação efetiva que gera e engloba a ação criativa em suas circunstâncias vivenciais. (DIETRICH e PÓVOAS, 2020, p. 726)

Ademais, encontramos afirmações que reforçam que um trabalho colaborativo bem-sucedido na área da performance musical depende de relações de afinidade entre todos os músicos. Na entrevista que deu a Eric Willie (2010, p. 41-45), a Nancy Zeltsman aborda de forma completamente informal a motivação para fundar o Marimolin. Ela conta que já tinha tocado o trio para saxofone, violino e marimba, *Combo Platter* (1983), com outros violinistas, mas o compositor, Robert Aldridge, sugeriu que tocassem com Sharan Leventhal. Após pouco tempo de ensaio, no intervalo, as duas concordaram que estavam a gostar tanto de tocar uma com a outra que deveriam tocar mais em duo. Essa rápida sensação de afinidade aconteceu também com as integrantes do Vision Duo (VISION DUO, 2023).

Mais recentemente, Nancy Zeltsman fez alguns apontamentos sobre a escolha de parceiros para formar um grupo de música de câmara, deixando claro o respeito e amizade que sente pela violinista Sharan Leventhal do Marimolin:

Quando jovens musicistas formam grupos de música de câmara, encorajo-os a procurar colegas que admirem – e que vão lhes dar uma surra! (...) Encontrar instrumentistas que combinem com o seu compromisso para com a colaboração é algo a celebrar! Um presente ainda maior é quando o trabalho do dia-a-dia flui facilmente, e é sempre iluminador e cheio de descoberta. Desejo que todos os que lerem isto vivenciem momentos como é para mim tocar no Marimolin. (ZELTSMAN apud MATTINGLY, 2017, p. 35)

O ViMaDeAn Duo também comenta sobre as relações pessoais e os interesses em comum no desenvolvimento do projeto *Based on Actual Events*. O percussionista, Denis Petrunin, relata:

Todas as peças estão ficando ótimas, mas como percussionista estou particularmente entusiasmado com a peça que o nosso querido amigo e meu colega de turma no Curtis [Institute of Music] está escrevendo para nós. Chama-se *ReValue* e em vez de [tocar] instrumentos típicos de percussão, como vibrafone ou marimba, vou tocar materiais reutilizados que de outra forma teriam sido destinados ao aterro ou à reciclagem. (PETRUNINA e PETRUNIN, 2022, s.p.)

Petrinin resume o significado especial que o projeto tem para o duo, frisando novamente a importância desses interesses e objetivos coletivos, que atingem tanto os músicos quanto os compositores envolvidos:

Este projeto é significativo para nós porque reflete os nossos valores e também estamos entusiasmados pelos compositores envolvidos neste projeto compartilharem desses valores. Foi importante para nós ter um grupo criativo de pessoas unidas pela mesma visão, com a finalidade de criar e entregar a nossa mensagem e esperamos que os ouvintes deste CD e do programa do concerto a sintam. (PETRUNINA e PETRUNIN, 2022, s.p.)

O desenrolar das colaborações bem-sucedidas pode ter impactos que vão além dos produtos específicos que elas geram, como as partituras, os concertos e os registros audiovisuais – e isso não tem sido discutido nas pesquisas sobre a colaboração no âmbito da performance musical. Zeltsman dá dois exemplos do impacto que o Marimolin teve nas carreiras artísticas dela própria e do compositor Paul Lansky. Sobre a influência na sua forma de tocar, expõe:

Quando olho para trás, para os anos do Marimolin, [percebo] que um dos maiores presentes que recebi daquela colaboração foi exatamente o que você [Eric Willie] disse, tocar com outro instrumento que inspirou você. No meu caso, nós tínhamos sempre compositores escrevendo para nós que escreviam frequentemente articulações elaboradas para o violino e nada para mim, só notas. Quando íamos ensaiar e eu olhava a partitura geral, via pizzicatos e articulações e frases diferentes, e podia imitar aquilo... isso é o coração da minha forma de tocar. Estive numa sala com uma violinista por onze anos; praticamente não estive perto de outros percussionistas. Quantos percussionistas alguma vez não estiveram cercados de outros percussionistas? Depois, quando voltei, percebi que parecia mais obcecada com a articulação do que o percussionista normal, porque era isso que eu tinha que alimentar. (ZELTSMAN apud WILLIE, 2010, p. 42)

Sobre Paul Lansky, conta como a criação de *Hop* (1993) alterou o rumo da produção do compositor. Explica que, até então, Lansky se dedicava praticamente só à escrita de música eletrônica. Porém, como era amigo da família de Zeltsman, acompanhava o seu trabalho e decidiu compor *Hop* para o Marimolin. A marimbista afirma que essa proximidade e o conhecimento do trabalho do duo fez com que

aquela composição fosse “divertida para ele” (ZELTSMAN apud WILLIE, 2010, p. 44). Depois disso, o compositor viria a declarar por diversas vezes que fora graças a Nancy Zeltsman que tinha voltado a escrever mais para humanos e menos para computadores (WILLIE, 2010, p. 44).

A documentação das ramificações dessas colaborações requer metodologias alternativas, que podem ser questionadas do ponto de vista do rigor científico. Sobre isso, uma proposta ousada surge no meio das artes cênicas, em tom de manifesto:

Propomos, então, um rigor que exclui uma concepção da cena ou da performatividade como um ato exclusivamente no aqui e agora, que não quer expressar signos, não quer dizer significados e ideias, mas apenas evocar estados energéticos e cumplicidades afetivas entre artistas e espectadores. Afirmamos uma ideia de realização cênica como evento que tenta reorganizar criticamente, por meio de uma intervenção dupla – tanto energética quanto semântica – as estruturas de sentimento e epistemologias de conhecimento que lhe são contemporâneos e extemporâneos. O rigor que propomos implica numa capacidade de reorganizar, profanar o que é sagrado ou sacramentado, relacionar não apenas formalmente, mas dialeticamente o que está separado. Além disso, nosso rigor visa expor os mecanismos de exclusão e fortalecer a presença dos reprimidos e excluídos do discurso na própria constelação artística que vai sustentar esse discurso. (BRAGA et al., 2017, p. 186)

As palavras destes autores remetem-nos para um estado de libertação em relação a determinadas normas científicas que chocam diretamente com a natureza da performance. Como vamos documentar energias e afetos? Como podemos colocar o sentimento de um espaço-tempo único, dentro do qual se desenha uma interpretação igualmente única, num registro audiovisual, por melhores condições técnicas que tenhamos? Como vamos expor as nuances das vozes ou dos silêncios que percebemos numa conversa sobre uma ideia musical? Como vamos transportar para uma dissertação os “bichinhos” que uma colaboração desperta (ou adormece)? O primeiro passo deve ter que ser: arriscar contar uma história, com todas as limitações que uma narrativa na primeira pessoa impõe, mas sem esquecer que a criação depende sempre de dinâmicas coletivas.

## 2.2. A teoria dos círculos colaborativos de Michael Farrell

Foi com a intenção de melhor documentar e refletir acerca de experiências de criação coletiva na contemporaneidade que Michael Farrell (2001), a partir de suas perspectivas como sociólogo, estudou as relações entre grupos de artistas e intelectuais do passado e sistematizou o papel e o contributo das dinâmicas dos grupos para a criatividade. A esses grupos o autor chama *círculos colaborativos*. Farrell apresenta a definição de círculo colaborativo, frisando a qualidade das relações interpessoais que existem necessariamente dentro dele:

Um círculo colaborativo combina as dinâmicas de um grupo de amigos com as de um grupo de trabalho. No centro está um grupo de amigos que, durante um período de tempo trabalhando juntos, negociam uma visão compartilhada que guia seu trabalho. Com a evolução do grupo, os membros desenvolvem os seus próprios rituais e jargões, e cada membro acaba desempenhando um papel esperado. (FARRELL, 2001, p. 7)

Por outras palavras, círculos colaborativos são “a combinação de um grupo de trabalho e de amizade, baseado nas afinidades e na negociação de diferentes pontos de vista com um intuito comum” (MATOS e ROCHA, 2015, p. 2). Farrell conta como os círculos colaborativos são formados, quais são as suas estruturas informais, como é que essas dinâmicas contribuem para impasses/impulsos criativos, e como os círculos se desfazem. A teoria dos círculos colaborativos de Michael Farrell abre as portas para uma discussão, dentro do campo das práticas colaborativas na música contemporânea, que outros estudos não aprofundam: a influência das relações humanas no desenvolvimento dessas práticas.

Ao contrário do que acontece nas dinâmicas que tipicamente compõem, por exemplo, o aprendizado musical, dentro de um círculo colaborativo não existem relações mentor-aprendiz. Farrell explica que é comum um mentor contribuir para o desenvolvimento de uma pessoa criativa, porém as dinâmicas observadas nos círculos colaborativos demonstram que “os grupos são formados por pares que negociam uma visão inovadora no seu campo” (FARRELL, 2001, p. 12).

Ainda que as produções artísticas<sup>16</sup> com origem num círculo colaborativo possam não ser “assinadas” por todos, as contribuições do grupo são

---

<sup>16</sup> O livro de Michael Farrell (2001) não analisa somente grupos de artistas. No entanto, quatro dos seis grupos analisados eram compostos por escritores ou pintores, com reconhecida produção artística nas respectivas áreas, sendo os outros dois grupos reconhecidos por produções nas áreas da Psicanálise e Direitos Humanos. O recorte histórico da atuação desses círculos colaborativos varia entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX.

preponderantes para o sucesso de obras que acabam ficando associadas a um só nome. Exemplos disso são a trilogia *O Senhor dos Anéis* de J. R. R. Tolkien e *As Crônicas de Nárnia* de C. S. Lewis, cujos temas foram sendo discutidos nas reuniões do grupo de escritores Inklings, com passagens sendo inclusivamente revisadas e reescritas pelos participantes do círculo (idem, p. 10-11). Podemos aqui estabelecer uma analogia com o conceito de obra musical, cuja autoria é geralmente atribuída ao compositor apesar das múltiplas possibilidades de intervenção dos intérpretes. Ou seja, tanto no caso da obra de Tolkien e Lewis, como no caso da obra de qualquer compositor, não devemos ignorar a influência e a participação de outras pessoas como contribuidores no processo e no resultado criativo de qualquer produto artístico.

De acordo com Farrell, geralmente, os membros dos círculos são jovens, de idades próximas, uma vez que artistas mais velhos não têm a mesma tendência à rebelião, que é um dos estágios elencados pelo autor na formação dos círculos colaborativos. Esse estado de rebelião conecta-se com a criatividade, que brota mais facilmente dentro de um grupo no qual os indivíduos sentem ousadia para investir nas suas criações. Os círculos colaborativos surgem em momentos de fragilidade dos participantes e evoluem quando os mesmos encontram interesses em comum, que geralmente têm características de rompimento com determinado paradigma.

Farrell (idem, p. 33) dá o exemplo dos Impressionistas Franceses, cujo círculo, que integrava Claude Monet e Pierre-Auguste Renoir, se solidificou ao quebrar regras impostas pela Academia de Belas Artes, que na França da segunda metade do século XIX estabelecia quais artistas teriam ou não sucesso. Uma dessas regras consistia na impossibilidade de pintar ao ar livre, prática que este círculo explorou até à consolidação das obras mais representativas do Impressionismo.

Após analisar e discutir as trajetórias e as dinâmicas dos grupos estudados, Michael Farrell propõe uma metodologia de análise de colaborações a partir da identificação de sete estágios: formação; rebelião; busca; trabalho criativo; ação coletiva; separação; e reunião nostálgica<sup>17</sup>. Ao delimitar os estágios, Farrell

---

<sup>17</sup> Os termos originais, em inglês, são: *formation* (formação); *rebellion* (rebelião); *quest* (busca); *creative work* (trabalho criativo); *collective action* (ação coletiva); *separation* (separação); *nostalgic reunion* (reunião nostálgica).



enquadra os participantes dos círculos em determinados papéis sociais (chamados pelo autor de “papéis informais”). Os participantes de um círculo colaborativo podem ir assumindo diferentes papéis ao longo dos estágios, ou mesmo revezar papéis dentro de um mesmo estágio, assim como alguns círculos podem não evidenciar todos os papéis identificados em cada fase. Em seguida, serão detalhadas algumas características de cada estágio, conforme apresentadas pelo autor.

### 1. Formação

O primeiro estágio é o da **formação** do círculo colaborativo, que depende do encontro de indivíduos com alguma afinidade pessoal e alguma motivação em comum. Os círculos são normalmente formados dentro de uma “rede de trabalho” (idem, p. 17), mas diferentemente do que acontece nas redes de trabalho tradicionais, aqui não ocorre a centralização de decisões em líderes. Como referido anteriormente, os participantes de um círculo colaborativo juntam-se espontaneamente perante uma necessidade de ruptura com as convenções impostas pelo meio em que atuam:

Tendencialmente, o grupo é formado em momentos de transição, estagnação ou sensação de marginalidade dos participantes. Dificilmente se dá a formação de um círculo colaborativo entre indivíduos que estão alinhados com as autoridades do seu campo. (FARRELL apud LEANDRO e SANTOS, 2021, p. 10)

Um conceito central da teoria de Farrell, que nos ajuda a compreender as circunstâncias em que pode ocorrer a formação de um círculo colaborativo, é o conceito de “espaço magnético” [*magnet place*]. Esse espaço pode ser qualquer lugar onde “as pessoas valorizam a especialização e praticam as habilidades que os membros em potencial esperam adquirir” (FARRELL, 2001, p. 19). Os membros dos círculos colaborativos acabam se encontrando na periferia desses espaços, “onde mentores com visões estabelecidas não estão disponíveis para prováveis inovadores ambiciosos” (CORTE, 2013, p. 33).

Na fase de formação, papéis informais identificados por Farrell são: o porteiro, os novatos e o líder carismático (FARRELL, 2001, p. 21). O porteiro é a pessoa que, mesmo inconscientemente, assume a função de abrir ou fechar portas a novos membros, mediando assim a formação de um círculo. Os novatos são os

membros que foram “admitidos” pelo porteiro e se envolvem inicialmente de forma amigável e descomprometida com os restantes participantes do círculo, à medida que vão reconhecendo os interesses em comum. O líder carismático é aquele que se destaca de alguma forma pela sua capacidade de conduzir o grupo dentro de uma visão coletiva e consegue estimular o comprometimento dos novatos. Esse líder é “idealizado pelos outros membros” e sua “energia e visão levam a atividades exploratórias” (ibidem).

## *2. Rebelião*

O segundo estágio, rebelião, caracteriza-se pela rejeição do paradigma, num momento em que o grupo é capaz de definir o que não gosta e não quer, mais facilmente do que aquilo que gosta e quer (ibidem). O líder carismático torna-se protagonista da manifestação desse sentimento de rebelião e invoca os demais membros do círculo a experimentos ousados ou mesmo proibidos. (idem, p. 279).

É importante a manutenção do diálogo, pois é nesta fase que surgem as primeiras tensões e possíveis conflitos, advindos da exploração das expectativas dos envolvidos, podendo emergir papéis relacionados com esses conflitos. Um deles é o bode expiatório, alguém que se mostra ambivalente quanto à rejeição ou convivência com as autoridades dentro do paradigma, e é ritualisticamente confrontado pelo grupo. Outro é o tirano, que na verdade não integra o círculo, mas permanece à margem do mesmo. O tirano é aquele que representa a autoridade e as convenções estabelecidas, alguém que compactua com a visão repudiada pelo grupo e exerce sobre ele algum tipo de poder, ainda que externamente. Como consequência da existência desses dois papéis, surge o para-raios, que toma frente nas críticas e hostilidades contra o tirano e o bode expiatório. Estes três papéis contribuem para o crescimento da coesão e solidariedade dentro do círculo colaborativo. Para auxiliar na construção de um ambiente mais positivo e integrativo, um último papel é identificado no estágio de rebelião, o do pacificador, personificado por aquele que é capaz de influenciar os outros a solucionar conflitos e restabelecer a harmonia no grupo (idem, p. 21-22; p. 179-180).

### 3. Busca

Segue-se um período de busca, caracterizado por dinâmicas de procura e negociação, em que os intervenientes passam por processos de tentativa e erro, numa contínua argumentação que eventualmente deve passar por cedências e consentimentos de parte a parte. Nesta fase, o círculo fecha uma visão coletiva e define como vai avançar (idem, p. 22). Os grupos estudados por Farrell assumiam comportamentos ritualísticos quanto aos dias/horários das reuniões e quanto aos locais onde elas aconteciam (idem, p. 281).

Ao passo que o círculo vai se mostrando cada vez mais consonante quanto aos seus desejos e rejeições, alguns membros acabam assumindo o papel de delimitadores de fronteiras [*boundary markers*], uma vez que suas ideias se situam nos extremos daquilo que pode ser aceito na construção da visão coletiva. De um lado, estão os delimitadores conservadores, cujos argumentos se aproximam mais das autoridades convencionais. Do outro lado, os delimitadores radicais, cujo espírito de rebelião é visto como exagerado e fora do controle (ibidem). A diferença entre esses papéis e os de tirano ou bode expiatório da fase anterior é que agora todos os elementos são bem estabelecidos dentro do círculo. Os delimitadores de fronteiras cumprem a função de instigar discussões, uma vez que seus argumentos, ao invés de serem imediatamente refutados e desvalorizados, são utilizados para alimentá-las (idem, p. 282). Essa diferença reside no fato desta fase ser menos emocional e mais racional.

Dentro do círculo, algumas pessoas vão desempenhar um papel fundamental na mediação das discussões, formando aquilo a que Farrell chama de aliança central [*center coalition*] (idem, p. 23-24). Essas pessoas caracterizam-se por serem altamente respeitadas pelos restantes elementos do grupo, conseguindo assim filtrar as argumentações e sintetizar ideias em direção à construção da visão coletiva. A aliança central consegue ainda persuadir outros membros do círculo a produzir segundo essa visão inicialmente cristalizada por ela mesma (idem, p. 96).

#### 4. Trabalho criativo

Após a definição de uma visão coletiva e rituais estabelecidos, os membros de um círculo colaborativo já terão tido oportunidade de se aproximar de pessoas específicas. É assim que, entre a fase de busca e este quarto estágio de trabalho criativo, alguns elementos já terão se juntado para trabalhar em pares. Essa divisão do grande grupo – que, segundo Farrell, dificilmente terá mais do que sete ou oito participantes (idem, p. 22) – beneficia processos mais íntimos. Os resultados desses processos são posteriormente levados às reuniões do círculo, que por sua vez impulsionam os trabalhos individuais ou em pares (idem, p. 24). Farrell resume o caminho traçado por um par dentro do círculo colaborativo:

O par colaborativo emerge do grande círculo quando dois membros concordam em trabalhar juntos na busca por uma visão consistente com os valores emergentes do grupo inteiro. Geralmente os pares se formam como amizades comuns: a partir de uma rede de associados, duas pessoas que são semelhantes entre si quanto aos valores, temperamento e aspirações se aproximam. Por diversas razões, eles acham fácil conversar entre si e começam a explorar soluções para os problemas definidos pelo círculo maior. As posições que assumem podem ser limitadas pelo consenso emergente sobre o que está errado com o trabalho dos delimitadores de fronteira radicais e conservadores. A partir de suas discussões e colaborações, eventualmente chegam a uma nova síntese de teoria e métodos, ou a um novo estilo, que naturalmente levam aos outros [membros do círculo]. A dinâmica do relacionamento diádico facilita o tipo de interação íntima que leva à síntese criativa. (FARRELL, 2001, p. 150-151)

O trabalho em pares revela-se determinante no quarto estágio, pois fomenta o potencial criativo dos indivíduos ao abrir um espaço seguro para testar e desenvolver suas ideias. Farrell refere a importância do “outro” como “público entusiasta” (idem, p. 283) e compara a sua função com a dos pais que vibram a cada pequena conquista de um filho pequeno (idem, p. 152-154).

Os elementos de um par revezam-se nos papéis de espelho e autoimagem idealizada [*idealized selfobject*]. Uma pessoa assume o papel de espelho quando atua reagindo construtivamente às propostas do outro, favorecendo assim o crescimento da sua autoestima, confiança e ousadia (idem, p. 156). O papel de autoimagem idealizada surge da projeção de um indivíduo sobre o outro. Diferentemente do papel de espelho, o indivíduo idealizado não estimula o par através do lugar de espectador empático, mas sim através da sua própria

heroicidade aos olhos do mesmo. O par daquele que é idealizado é instigado a ser como ele e vai construindo assim seu próprio “eu” ideal.

Os integrantes dos pares passam pelos dois papéis várias vezes, numa dinâmica a que Farrell chama reciprocidade crescente [*escalating reciprocity*] (idem, p. 185), até se tornarem mais independentes um do outro, desfazendo a necessidade de trabalhar juntos:

Conforme o relacionamento se desenvolve até seu estado mais maduro, e à medida que cada parceiro se torna mais produtivo e recebe mais reconhecimento externo, os ciclos de idealização um do outro, bem como os ciclos de dar e receber espelhamento, eventualmente levam a mais igualdade e menos diferenciação dentro da díade. Através da repetição cíclica no desempenho de ambos os papéis, ambos os membros internalizam esses papéis. Como resultado, cada membro torna-se mais individualizado e menos dependente do outro, e o relacionamento torna-se menos necessário para sustentar o processo criativo. (FARRELL, 2001, p. 157)

No caso das colaborações entre compositores e intérpretes, poderíamos considerar a fase de trabalho criativo como aquela em que cada um se centra nas suas habilidades próprias (compor ou tocar), desenvolvendo a criação separadamente, em pares ou em grupos menores, com impulsos criativos surgindo de trocas pontuais entre todos os intervenientes.

### 5. Ação coletiva

O quinto estágio, ação coletiva, “inicia-se quando os membros decidem levar a cabo um grande projeto em conjunto” (idem, p. 24), que em música poderia ser a preparação e realização de um concerto ou gravação. O objetivo desta fase é dar visibilidade ao que foi construído anteriormente, procurando obter aprovação e apoio das autoridades do campo e do público. Ocorre então a externalização da visão do círculo: “Até aqui, a jornada era virada para dentro ao explorar o processo criativo; agora vira-se para fora (idem, p. 286).

Farrell identifica três papéis informais na ação coletiva, dois dos quais surgiram em estágios anteriores. A execução de uma ação resulta no aparecimento de demandas relacionadas com logística, como por exemplo gestão de orçamento ou espaço físico. Essas formalidades são assumidas por um gerente executivo, que lidera o grupo a partir dessa função de gestão (idem, p. 24; p. 286). O pára-raios,

que no estágio de rebelião era quem se manifestava de forma mais incisiva contra as autoridades que o círculo repudiava, contribui agora para o desenvolvimento do projeto através de uma postura crítica para com os membros menos participativos (idem, p. 25). Por fim, o pacificador volta a servir como mediador de conflitos, como figura conciliadora (ibidem). Essa mediação é especialmente importante neste momento em que o círculo está interagindo com o público externo, lidando com críticas que podem ser coletivas ou individuais, positivas ou negativas. Como sintetiza Farrell, “por uma variedade de razões, é provável que o conflito entre os membros cresça durante o estágio de ação coletiva” (ibidem).

## *6. Separação*

Por causa dos conflitos que vão escalando ao longo da ação coletiva, o círculo colaborativo entra no estágio de separação. Os integrantes percebem que o processo criativo atingiu um clímax, ao mesmo tempo que se dá um afastamento natural, que pode ocorrer pela frustração de não ser mais possível a interdependência entre eles. Subsidiados pelo desenvolvimento dentro do grupo, e perante a dificuldade de tomar decisões conjuntas, alguns membros começam a abraçar projetos individuais. A percepção de que o círculo se tornou polarizado e que se acumularam demasiados conflitos sem resolução, leva à individuação dos participantes, fator que pode acelerar a separação (idem, p. 25).

## *7. Reunião nostálgica*

O último estágio, reunião nostálgica, pode significar um recomeço, uma vez que esse estado de nostalgia pode levar os membros do círculo a reatar relações e projetos colaborativos. No caso de retomar um projeto que já passou pela fase de separação, como seria o caso de uma obra que foi estreada e não voltou a ser tocada ou revisitada pelos colaboradores, é possível também que novas ideias surjam e novos projetos se iniciem. Porém, “tentativas de construir a visão final e uma história oficial do grupo podem dividi-lo ainda mais, já que os papéis de alguns membros são vistos como mais importantes do que outros” (idem, p. 26).

Farrell demonstra, com o exemplo do que aconteceu com o círculo dos Impressionistas Franceses, que, apesar da reunião nostálgica poder servir para

realizar alguma nova ação coletiva, esta ocorre como acontecimento passageiro, sem impactos relevantes enquanto criação/invenção. No caso, os Impressionistas Franceses continuaram se reunindo após a organização da sua primeira exposição independente (a ação coletiva do círculo) por alguns anos, semanalmente, num mesmo lugar. Graças a essas reuniões, conseguiram se organizar para não deixar uma obra de Manet ser vendida a um colecionador estrangeiro (idem, p. 67), mas isso não significou nenhuma outra novidade para o estilo impressionista e suas produções.

### **2.3. Limitações e expansão da teoria dos círculos colaborativos de Michael Farrell segundo Ugo Corte**

O sociólogo escandinavo Ugo Corte<sup>18</sup> vem se dedicando ao estudo e aplicação da teoria de Farrell, que considera um dos mais promissores estudos sobre colaboração criativa (CORTE, 2013, p. 26), mas não sem deixar de identificar suas limitações para assim expandir a teoria. A pesquisa de Farrell distingue-se da maioria das pesquisas na área da sociologia por destacar pequenos grupos de pessoas (e os papéis sociais que surgem dentro deles) envolvidos em processos criativos, ao invés de se focar em redes e infraestruturas (PARKER e CORTE, 2017, p. 262). Ao mesmo tempo, destaca-se entre os estudos sobre a criatividade em grupo porque se baseia em documentos históricos e não em conduções laboratoriais ou terapêuticas (CORTE, 2013, p. 26). Porém, como o próprio Farrell admite, uma das principais limitações da teoria dos círculos colaborativos é justamente não contemplar observações diretas (FARRELL, 2001, p. 290).

Ugo Corte chama ainda a atenção para o fato de questões contextuais serem deixadas de lado na abordagem de Farrell e apoia-se nessa limitação para estudar as dinâmicas interpessoais dentro de um grupo de ciclistas BMX norte-americano (CORTE, 2013). A partir da análise de dados etnográficos e de aportes da teoria de mobilização de recursos, o sociólogo estabelece o contexto em que o grupo emerge, até se tornar uma referência comercial. Ao apresentar as justificativas para a sua pesquisa sobre o círculo de ciclistas de Greenville, Corte explica que as descrições de Michael Farrell das dinâmicas entre os membros dos círculos

---

<sup>18</sup> Professor associado de Sociologia na Universidade de Stravanger, Noruega.

colaborativos não contemplam, muitas vezes, o contexto em que certos desenvolvimentos ocorrem, nomeadamente as condições que levam à evolução dos papéis sociais (informais) e as possíveis transformações do espaço magnético em que o grupo atua.

A partir das ideias do sociólogo Thomas F. Gieryn, que propõe uma ligação inseparável entre a *verdade* e o *lugar*, Corte defende a sua análise, descrevendo a própria cidade de Greenville como um elemento chave para a formação e consolidação do círculo estudado: “um lugar cujos detalhes idiossincráticos são essenciais para o funcionamento do meu [de Corte] grupo específico, mas devem ao mesmo tempo transcender a localização na forma de percepções gerais que *poderiam* ser verdadeiras em qualquer lugar” (idem, p. 28).

Corte também faz menção a outras pesquisas que utilizam e expandem a teoria dos círculos colaborativos. A primeira é um estudo de caso sobre um grupo de teóricos de uma escola em Frankfurt, na Alemanha, e enfatiza a necessidade de “contexto externo” [*external context*] para a evolução de um círculo colaborativo. O autor foca-se particularmente no acesso a recursos como financiamento e compromissos acadêmicos, mas também contextualiza o grupo no amplo campo intelectual em que atua (MCLAUGHLIN apud CORTE, 2013, p. 28). O outro exemplo é de um estudo que se baseia na teoria de Farrell para “ilustrar o papel das emoções no trabalho científico” (PARKER e HACKETT apud CORTE, 2013, p. 28). Os grupos deste estudo incluem a participação de pessoas de diferentes idades, condições [*status*] e provenientes de vários locais – no caso, centros de pesquisa –, contrariando a teoria de Farrell em relação à homogeneidade demográfica dos membros de um círculo colaborativo<sup>19</sup>.

Como forma de ampliar as possibilidades de compreensão dos círculos colaborativos, em particular nas fases de formação e separação, Corte busca subsídios na teoria da mobilização de recursos, que procura comprovar como o acesso a recursos e a sua gestão determinam “a emergência, a persistência e o declínio de movimentos sociais” (CORTE, 2013, p. 29). Difere de outras teorias que advogam a preponderância de fatores emocionais para a construção desses movimentos, trazendo à tona a necessidade de analisar como os recursos

---

<sup>19</sup> O mesmo tipo de diferenças pode ser observado no primeiro caso apresentado adiante nesta tese, sobre a colaboração do Duo Sofia Leandro e Bruno Santos com o compositor Harry Crowl.



humanos, materiais, morais, sócio-organizacionais e culturais são usados para o surgimento e desenvolvimento de um movimento social.

Ugo Corte reforça constantemente, em seu artigo sobre os ciclistas de Greenville, a importância de identificar quais os recursos de que um círculo colaborativo dispõe em cada uma das suas fases e de que modo afetam a sua evolução. Esses recursos variam de acordo com o grupo e suas dinâmicas:

Os recursos de que uma coletividade necessita para atingir os seus objetivos não podem ser totalmente compreendidos sem referência ao contexto específico em que o grupo opera. Embora cada grupo (incluindo os círculos colaborativos) exija recursos para a sua existência, a variedade e a quantidade variam entre grupos e fases de desenvolvimento. (CRESS e SNOW apud CORTE, 2013, p. 29).

A teoria de Farrell (2001) sugere uma predominância de motivações e dinâmicas afetivas e emotivas nas fases iniciais de formação dos círculos – formação, rebelião e busca – e Corte (2013) afirma que a maioria dos estudos sobre movimentos sociais também atribui a sua emergência a questões ligadas somente à insatisfação e necessidade de reivindicação dos ativistas. Porém, a teoria da mobilização de recursos fornece ferramentas analíticas que permitem comprovar que os recursos são a variável-chave que explica a mobilização dos grupos de ativistas (JENKINS; MCCARTHY e ZALD apud CORTE, 2013, p. 42). Juntando as duas teorias, a pesquisa de Corte (2013) demonstra como recursos humanos, materiais, morais e locacionais<sup>20</sup> contribuíram para a consolidação do círculo colaborativo estudado, o coletivo de ciclistas que tornou uma pequena cidade num centro icônico para a prática de BMX.

A investigação de Corte pretendia obter informações sobre o primeiro grupo de ciclistas BMX que se mudou para a cidade de Greenville, Carolina do Norte, Estados Unidos da América, no final de 1990, com o objetivo de “ampliar os limites da sua atividade” (CORTE, 2013, p. 32). O autor considera esse grupo um círculo colaborativo e interessa-se particularmente em compreender as dinâmicas e os recursos que contribuíram para a sua formação e separação. Os dados são recolhidos alguns anos após a dissolução do círculo, entre 2004 e 2007, através de

---

<sup>20</sup> O conceito de recursos 'locacionais' é proposto por Ugo Corte (2013) para ampliar a teoria de mobilização de recursos. O autor refere-se às características próprias de um lugar onde o círculo colaborativo estudado se juntou, a cidade de Greenville, Carolina do Norte, Estados Unidos da América. Essas características contemplavam aspectos como “clima, economia local, demografia e história cultural do lugar” (CORTE, 2013, p. 39).

entrevistas e diários de observação. Isso foi possível pela ininterruptão da atividade na cidade, mesmo após a separação do grupo original.

Sobre a fase de formação, Corte explica que as causas que levaram à mudança dos ciclistas para Greenville tinham relação com as condições para o exercício do BMX nas suas cidades de origem. O autor aponta como exemplos a ausência de outros ciclistas como referências e as imposições dos locais destinados à prática de BMX, como a limitação de dias e horários, cobrança de entrada e/ou regulamentos restritivos. Em Greenville, os ciclistas encontravam um *skatepark* aberto, com regras estabelecidas informalmente pelos seus utilizadores (idem, p. 35-36). Ademais, esse era o único local apropriado para a prática de BMX da cidade, o que ocasionou a inevitabilidade de convivência entre os atletas. Essa convivência, por sua vez, instigou a consolidação do círculo, tornando Greenville num local de referência para ciclistas BMX amadores e profissionais, mesmo após a dissolução do círculo original.

Estabelecendo comparações com as descrições de Farrell, Corte faz apontamentos sobre reciprocidade. Por exemplo, ao longo das suas observações em campo, percebeu que os atletas frequentemente não reagiam a manobras e truques considerados objetivamente difíceis de executar, porque todos se conheciam tão bem que já sabiam o que esperar de cada ciclista. Portanto, as reações eram guardadas somente para quando um ciclista fazia algo que efetivamente era difícil para ele. Dessa forma, o progresso dos ciclistas acontecia de forma a obter validação do próprio grupo, num processo livre da influência de pessoas externas a ele (idem, p. 38). Corte constata uma concentração na atividade típica do estado de fluxo proposto por Csikszentmihalyi<sup>21</sup>: “Ciclistas de alto nível geraram progresso técnico individual e coletivo, bem como sentimentos de bem-estar geral entre os ciclistas – um resultado do fluxo” (idem, p. 37).

Os atletas tinham características demográficas semelhantes (idade, condição socioeconômica, condição familiar, gênero) quando se mudaram para Greenville (idem, p. 34). Um dos ciclistas, Dave Mirra, já era reconhecido, mas mesmo assim

---

<sup>21</sup> Mihaly Csikszentmihalyi foi um psicólogo que estudou as dinâmicas que contribuem para a criatividade, a partir do seu conceito de 'fluxo'. Fluxo é um estado de imersão em determinada atividade que gera prazer nela e, segundo o psicólogo, é dentro desse estado que indivíduos alcançam resultados criativos (CSIKSZENTMIHALYI, 2013). Csikszentmihalyi explica que para entrar no estado de fluxo, o ser humano precisa de sentir certo desafio que não fique abaixo das suas capacidades (o que o levaria ao estado de tédio), nem muito acima delas (o que levaria ao estado de ansiedade) (CSIKSZENTMIHALYI, 2008).

dependia dos colegas tanto emocionalmente como financeiramente (ibidem). As motivações, as aspirações, a recente mudança para um lugar novo e o fato de já se conhecerem através das suas redes sociais promoveram a estabilidade e homogeneidade das características psicológicas dos membros do grupo (ibidem).

Corte cita várias vezes o papel central do *skatepark* como recurso material, por sua existência e acessibilidade. Ao mesmo tempo, chama a atenção para o apoio da população local na construção e reforma desse espaço, que configurava um recurso moral, segundo a teoria da mobilização de recursos. O autor dá outros exemplos de suporte moral que os atletas receberam, como a aceitação e conivência da polícia perante delitos; a crescente cobertura mediática dos jornais da cidade; comidas e bebidas oferecidas por um bar local a troco de exposição (e consequente publicidade); e a oferta de empregos com flexibilidade para que os ciclistas pudessem participar em competições de BMX (idem, p. 41).

A presença e interação dos membros do círculo colaborativo composto pelos primeiros ciclistas BMX de Greenville resultou no crescimento da comunidade, na valorização da atividade como esporte (que consequentemente levou à sua valorização comercial) e ao desenvolvimento individual dos atletas do grupo. O círculo original separou-se em 2002, após o afastamento de dois dos principais atletas, Dave Mirra e Ryan Nyquist. Ugo Corte atribui a separação à rápida escalada dos interesses comerciais na modalidade, que permitiu “que a tensão no relacionamento deles se expressasse de uma forma que tornou impossível a continuação do círculo” (idem, p. 47). Porém, diferentemente do que relata Farrell no seu livro (2001), o grupo dissolveu-se, mas o projeto não:

Segundo a teoria de Farrell, a separação resulta na dissolução do grupo. A separação dos atletas de BMX, no entanto, resultou em múltiplos círculos sobrepostos, cujo resultado final foi a criação de uma cena que persiste até hoje. (CORTE, 2013, p. 43)

Em suma, para o entendimento das dinâmicas desse grupo específico de ciclistas BMX, que alcançaram grande notoriedade individual e coletiva após a mudança para Greenville e o convívio dentro do círculo, Ugo Corte apresenta os recursos humanos, morais, materiais e locais como ferramentas analíticas contextuais que expandem a teoria dos círculos colaborativos.

O pesquisador continua ampliando as possibilidades de análise contextual em outro artigo escrito em parceria com outro sociólogo, John N. Parker, que se debruça sobre o enquadramento dos círculos colaborativos em campos de ação estratégica [*strategic action fields*] (PARKER e CORTE, 2017). Estes são os macrocampos em que os círculos existem e procuram se tornar influentes, sabendo dos “propósitos, regras e relações” (idem, p. 268) que os regem. O artigo analisa dados coletados de “dois círculos científicos sobre os quais existe a informação mais completa” (idem, p. 270) – a organização de ecologistas *Resilience Alliance* e a rede de biólogos *Phage Group* – e combina-os com a revisão bibliográfica sobre círculos colaborativos e criatividade em grupo. O objetivo da pesquisa é expandir o conceito de círculo colaborativo considerando o contexto de cada campo de atuação.

Assim, fundamentados na literatura que cruza a sociologia com os estudos criativos, os autores identificam cinco dimensões chave dos campos de ação estratégica e teorizam sua relação com os círculos colaborativos: espaço de atenção [*attention space*], consenso [*consensus*], controle social [*social control*], recursos [*resources*], e contextos organizacional e geográfico [*organizational and geographical contexts*] (PARKER e CORTE, 2017).

O espaço de atenção refere-se a uma limitação de espaço para o reconhecimento de posições criativas dentro de um campo de ação estratégica, que instiga a competição entre os círculos. Segundo os autores, a teoria de Farrell não considera suficientemente essa necessidade de competição por atenção dentro de um determinado campo de atuação (idem, p. 268).

Sobre consenso, Parker e Corte explicam que em algumas áreas existe naturalmente um nível de consenso mais alto quanto ao que é criativo e quais são as técnicas criativas – dão a Física como exemplo –, ao passo que em outras áreas “a fronteira criativa é difusa, e a prática criativa e julgamentos de excelência variam substancialmente” (idem, p. 269) – dão como exemplo a Sociologia. Outra questão levantada em relação ao consenso é a velocidade de aceitação de uma criação, de uma novidade. Nos campos com altos níveis de consenso, as unidades responsáveis pela aceitação [*gatekeeping units*] são mais focadas, existem em menor número, pelo que a aceitação ou rejeição de uma novidade é mais rápida. Nos campos com baixos níveis de consenso, a velocidade de aceitação é mais lenta, pois existe uma maior dispersão das unidades responsáveis. Assim, as taxas

de rejeição acabam sendo maiores e é possível que uma criação passe por várias unidades até à legitimação (ibidem).

O controle social dentro dos campos de ação estratégica é exercido por essas unidades responsáveis pela validação da novidade, da criatividade e da inovação. Porém, existe uma variação em termos de “caráter, número e poder” (ibidem) desses organismos. Enquanto nas áreas das ciências a avaliação é tipicamente feita por pares, nas áreas artísticas existem outros envolvidos nessa avaliação, para além dos artistas, sejam eles críticos, curadores, o próprio público, etc. Uma consequência disso é a possibilidade de, nas artes, haver uma maior predisposição para aceitar inovações arrojadas. Já nas ciências, desvios criativos podem ser alvo de desconfiança e resistência (ibidem).

Parker e Corte distinguem seis tipos de recursos que contribuem para os círculos alcançarem seus objetivos, de acordo com as teorias dos movimentos sociais e suas ampliações (cf. CORTE, 2013): humanos, materiais, morais, sócio-organizacionais, culturais e locacionais. Esses recursos variam de acordo com os campos e podem determinar o sucesso dos projetos criativos de um grupo, seja pela abundância de recursos ou pela sua escassez. Em geral, é necessário que haja recursos suficientes para o desenvolvimento criativo. A teoria de Farrell fala sobre recursos quando aborda o local de formação do círculo (espaço magnético) e o fato dos membros terem uma paleta de recursos semelhante, porém não se aprofunda em sua interação com o meio em que as criações são desenvolvidas, transmitidas e aprovadas (PARKER e CORTE, 2017, p. 270).

Quanto ao contexto geográfico e organizacional, os sociólogos explicam que alguns campos precisam necessariamente de organizações formais para se desenvolverem, enquanto outros dependem mais de um contexto, de um ambiente, que não precisa de ser formal. Ao mesmo tempo, a criatividade pode ser reconhecida ou não dependendo do contexto geográfico e do ambiente em que se desenvolve um determinado processo criativo (idem, p. 271). Os ambientes físicos e organizacionais em que um círculo colaborativo atua “moldam o seu comportamento e o potencial criativo” (ibidem).

O grande questionamento de Parker e Corte (2017) em relação à teoria de Farrell passa pelo entendimento de que podem existir vários tipos de círculos colaborativos. As cinco dimensões chave acima listadas geram variáveis que vão influenciar as composições e as dinâmicas dos círculos (idem, p. 270). Através da

análise dos dados sobre a *Resilience Alliance* e o *Phage Group*, os autores conseguem inserir esses grupos científicos numa categoria chamada “grupos coerentes” (GRIFFITH e MULLINS apud PARKER e CORTE, 2017, p. 271) e identificar dinâmicas que propõem ser características desses grupos. Por exemplo, identificam a origem dos círculos científicos dentro de redes organizadas, estruturadas e com reconhecimento na área (idem, p. 271); observam a convivência entre membros de idades diferentes, com hierarquias bem definidas (idem, p. 272); percebem diferenças nos papéis informais quanto às características e momentos em que se manifestam alguns deles (idem, p. 273); e entendem que a intimidade e reciprocidade são menos necessárias nos círculos científicos do que nos círculos artísticos (ibidem).

Tendo em conta a necessidade de considerar as especificidades de um campo de ação estratégica para o desenvolvimento criativo dentro de um grupo, os autores apresentam uma proposta de nova definição do conceito de círculo colaborativo:

Propomos uma definição mais abrangente e precisa: Círculos colaborativos são uma família de grupos primários que operam em diferentes campos de ação estratégica que, através de interações prolongadas e intensamente íntimas, trabalham para gerar os recursos emocionais, cognitivos e materiais necessários e o apoio para desenvolver e tentar ganhar aceitação do seu trabalho marcadamente criativo. (PARKER e CORTE, 2017, p. 275)

#### **2.4. Contribuições da teoria dos círculos colaborativos para a análise de processos colaborativos em música contemporânea**

A teoria de Farrell não se fecha em uma só colaboração ou círculo, mas prevê também que, no momento da separação do grupo, os indivíduos possam iniciar colaborações dentro de outros círculos, e que esses novos projetos possam ter origem nos resultados criativos obtidos pelos círculos anteriores. Assim, esta teoria tem o potencial de expandir a ideia de colaboração em música, ampliando o alcance dos resultados de uma prática colaborativa específica.

Apesar da proposta, Farrell (2001) não chega a apresentar exemplos de ramificações de círculos colaborativos. Isso acaba sendo feito por Ugo Corte (2013) em seu deslocamento a Greenville para estudar o círculo colaborativo formado pelos primeiros ciclistas BMX que tornaram aquele lugar num centro de referência

para a prática do esporte, o que é comprovado pelo fato do autor fazer sua coleta de dados e observações de campo poucos anos depois da dissolução do coletivo original. Essa continuação da atividade, com afluência de aficionados e profissionais de BMX no mesmo local – o espaço magnético –, assim como a manutenção dos recursos – por exemplo, as reformas do *skatepark* – sugerem a emergência de outros círculos, cujas dinâmicas, objetivos e produções não foram alvo de pesquisas.

As pesquisas de Michael Farrell (2001) e Ugo Corte (2013) encontram similaridades e diferenças quanto ao momento e à forma em que se desenvolvem. Ambos os autores iniciam a coleta de dados após a dissolução dos círculos, porém somente Corte tem acesso direto às fontes, uma vez que entrevista pessoalmente os membros do círculo estudado, ao passo que Farrell analisa documentos históricos. Diferentemente, os artigos sobre colaborações em música citados nesta tese descrevem dinâmicas que ocorrem no *presente*, uma vez que os autores são participantes nos processos e não apenas observadores, o que parece ser uma característica da investigação em práticas artísticas. Isso coloca a pesquisa artística em música, enquanto campo de ação estratégica (PARKER e CORTE, 2017), num lugar privilegiado para o aprimoramento e ampliação da teoria dos círculos colaborativos, dentro do qual os atores parecem não só preferir, mas necessitar de observações diretas para desenvolver seus estudos.

Os exemplos de pesquisas sobre colaborações em música de Domenici (2010) e Espinheira e Cardassi (2020), bem como as publicações sobre criatividade distribuída no livro organizado por Clarke e Hoffman (2017), demonstram altos níveis de aproximação entre os campos do compositor e do intérprete, comprovando a relevância da documentação dos vários estágios que englobam um processo colaborativo em música. Porém, nenhum deles se estende para lá do momento da finalização da composição colaborativa ou da estreia da peça. No entanto, devemos considerar que a estreia de uma obra é somente um enunciado da mesma, e é necessário um conjunto de “primeiras performances” para estabelecer a tradição oral (BOWEN, 1993, p. 162) que poderá influenciar tanto performances futuras como práticas colaborativas futuras.

Dentro da tradição oral, os intérpretes atuam como agentes de transmissão, mas também como receptores, uma vez que as suas performances são alimentadas pelas interações que ocorrem antes, durante e depois das mesmas. Em particular, os intérpretes de música contemporânea no Brasil precisam de motivações muito

específicas para escolher estudar e levar a palco música que geralmente não é integrada nos currículos das escolas ou nas programações das salas de concerto. A música contemporânea – que abarca todo o século XX e prossegue no século XXI – continua sendo relegada a um segundo plano nos espaços de fruição cultural e ensino de música, pelo que a afirmação do compositor Celso Mojola não perdeu a atualidade:

A música contemporânea [...] não tem acesso regular aos meios tradicionais de divulgação (concertos, gravações), nem é comentada na imprensa; habita, mais propriamente, as catacumbas e os porões, como institutos de pesquisa ou grupos de estudo. A permanência das investigações sobre essa música nos limites da Teoria e Análise Musical faz com que muitos aspectos do seu relacionamento com a sociedade não sejam considerados, reforçando, ainda mais, esse isolamento. (MOJOLA, 2009, p. 4)

A teoria dos círculos colaborativos de Michael Farrell foi escolhida como principal referência pelo fato de se debruçar sobre as questões sociais e emocionais relacionadas com o trabalho criativo em grupo. O músico que decide investir num projeto de música de câmara em duo de violino e percussão tem normalmente motivações muito mais ligadas à esfera afetiva, tendo sido percebido que todos os duos identificados e elencados nesta pesquisa têm forte afinidade – são casais, parentes, colegas de trabalho e também são bons amigos que compartilham valores e desejos em comum. Ugo Corte fala sobre o impacto da socialização de um indivíduo dentro de seus pequenos grupos íntimos:

Ficamos impressionados, queremos impressionar, sentimos os sentimentos mais intensos – sejam eles negativos ou positivos – com as pessoas mais próximas do nosso coração, perto ou sob a nossa pele, nas nossas mentes e especialmente na nossa presença. (CORTE, 2022, p. 2)

O que vemos a respeito de projetos de música contemporânea em duo de violino e percussão é que as biografias dos intérpretes, principalmente as relações pessoais que as sustentam, influenciam mais o desejo de tocar nessa formação do que o meio musical em que trabalham – veja-se como vários músicos dos duos acima listados são músicos de orquestra – ou que o percurso acadêmico que trilharam. A teoria dos círculos colaborativos, mesmo tendo limitações, dá-nos ferramentas metodológicas para enquadrar esse tipo de dados biográficos na



análise dos processos colaborativos que contribuem para a performance de música contemporânea em duo de violino e percussão.

### **3. DINÂMICAS COLABORATIVAS ENTRE O DUO SOFIA LEANDRO E BRUNO SANTOS E HARRY CROWL: A CRIAÇÃO DO CONCERTO N.4, PARA VIOLINO E PERCUSSÃO (2019)**

A análise de produções acadêmicas que relatam dinâmicas colaborativas na performance musical evidencia uma demanda atual dos músicos-pesquisadores por integrar dinâmicas em que todos os intervenientes contribuem igualmente para um resultado criativo. Ainda que esse resultado seja manifestamente exposto numa partitura, o caminho até ela terá sido trilhado em coletivo. O intérprete mostra interesse em ocupar um espaço que tradicionalmente não seria o seu e o compositor abre-lhe as portas do seu domínio – o texto da partitura, seja ele mais ou menos convencional. As colaborações de Catarina Domenici (2010) e Luciane Cardassi (2020) que citamos nas seções anteriores deste documento exemplificam esse tipo de colaborações.

No entanto, essas práticas de criação conjunta podem situar-se num outro lado do “espectro colaborativo”<sup>22</sup>, onde não existe a necessidade de desafiar os papéis de compositor e intérprete, no sentido de quem anota as ideias na partitura e de quem as transforma em som. Isso não significa que, nesse lado do espectro, os intérpretes sejam subservientes ao compositor. Significa que pode existir uma parceria na qual essa distribuição tradicional de tarefas vai coexistir com uma constante troca de experiências e concepções. Esses compartilhamentos alimentam, ao mesmo tempo, os processos criativos e o desenvolvimento dos criadores. Os resultados dessas parcerias revertem-se, num primeiro momento, em produtos artísticos planejados (a partitura, a estreia, uma série de concertos...) e, posteriormente, em ramificações desses produtos, que podem ou não envolver todo o grupo de colaboradores.

Ao abordar os diferentes lados do espectro, a pianista Sarah Nicolls (2017) – que também é compositora e inventora do *Inside-out Piano* – aponta os principais problemas dos processos colaborativos em música: gestão do projeto, gestão do tempo, qualidade da comunicação e compromisso. A teoria dos círculos colaborativos de Michael Farrell (2001) mostra-nos como a solução para esses problemas depende do envolvimento de indivíduos que partem de aspirações comuns, se sentem parte de um coletivo que contribui para o seu crescimento

---

<sup>22</sup> Expressão usada por Sarah Nicolls (2017, p. 114).

artístico individual e que sabem que os resultados alcançados são fruto de uma criatividade distribuída por todos.

O *Concerto nº4, para violino e percussão, em forma de via-crucis sobre o nome de Marielle Franco*, estreado em 2019, foi criado a partir de processos colaborativos passíveis de analisar aplicando a teoria de Michael Farrell e o conceito de criatividade distribuída (CLARKE e DOFFMAN, 2017). A evolução das dinâmicas de colaboração entre o Duo Sofia Leandro e Bruno Santos e o compositor Harry Crowl serão explanadas em seguida.

### 3.1. Formação

Os membros do Duo Sofia Leandro e Bruno Santos conheceram Harry Crowl como compositor residente no 7º *Festival Artes Vertentes*, realizado em setembro de 2018, em Tiradentes (MG). Crowl estava sendo homenageado pelos seus sessenta anos e, por isso, a maior parte dos concertos do evento incluíam obras suas. Apesar do duo não ter tocado nenhuma peça do compositor naquela edição do festival, o evento proporcionou a oportunidade dos três conversarem em alguns momentos de forma informal. Após assistir à performance de *Aluminium Sonata* (1985) pelo violinista Rommel Fernandes, indaguei Bruno sobre a possibilidade de sugerir a Harry Crowl a composição de uma nova obra para violino e percussão.

A aproximação entre duo e compositor fortaleceu-se quando Crowl assistiu a uma performance de *Wu Li*<sup>23</sup> (1989-1990), de Hans-Joachim Koellreutter, em que eu e Bruno tocamos, juntamente com o multi-instrumentista Felipe José e o percussionista Fernando Rocha<sup>24</sup>. Harry Crowl recorda como essa performance chamou sua atenção: “[...] eu fiquei impressionado com a criatividade deles, com a energia” (CROWL apud PROJETO..., 2020). Durante uma conversa de café, começamos a trocar ideias sobre um possível concerto para violino e percussão, como continua contando o compositor: “[...] perguntei se existia algum concerto para violino e percussão [...]. O Bruno me passou uma lista [de instrumentos] que eu anotei nos caderninhos que eu carrego comigo sempre para anotar as minhas ideias musicais” (ibidem).

<sup>23</sup> A gravação da performance de Wu Li de H. J. Koellreutter está disponível em: <<https://youtu.be/0ueabP2U5uo>>. Acesso em: 05 abr. 2024.

<sup>24</sup> Orientador desta pesquisa de doutorado.

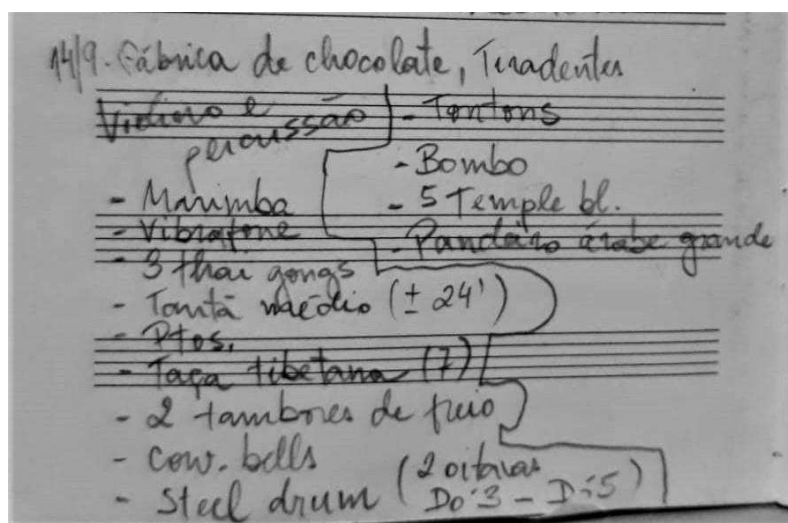


Figura 1: Lista de instrumentos anotada por Harry Crowl no encontro com o Duo Sofia Leandro e Bruno Santos em 14/09/2018, na Fábrica de Chocolate, Tiradentes. Os instrumentos listados são: marimba, vibrafone, *thai gongs*, tantã médio, pratos, taças tibetanas, tambores de freio, *cow bells*, *steel drum*, tontons, bombo, *templeblocks* e pandeiro árabe grande. (Fonte: Harry Crowl)

Seria perfeitamente possível para os três músicos a adoção de um instrumental mais usual e reduzido para começar a colaboração, mas o ineditismo que aquela opção trazia era o que mais entusiasmava a todos, pelo desafio que representava. A empatia que sentiram desde os primeiros encontros no festival juntou-se ao interesse comum de fazer nascer um concerto para violino e percussão, algo que é característico da fase de **formação** na teoria de Farrell. A criação do concerto representava a “visão comum” [*common vision*] explanada por Farrell (2001) e reforçada por Corte (2013).

A teoria dos círculos colaborativos prevê a existência de um “espaço magnético” [*magnet place*] que instiga algumas das pessoas que o frequentam a se rebelar contra um sistema estabelecido e suas autoridades, iniciando assim a formação de um círculo colaborativo. Tal como acontece nos círculos científicos estudados por Parker e Corte (2017), o espaço magnético em que o círculo Sofia-Bruno-Harry se desenvolve não é um local específico, mas sim o contexto em que os três se conhecem e atuam – a cena da música contemporânea brasileira, muito vinculada à academia (os três são servidores de universidades públicas) e com trânsito em eventos de circulação artística (como é o *Festival Artes Vertentes*).

Ainda em consonância com a teoria dos círculos colaborativos, é possível atribuir a cada um dos membros os papéis que o autor considera característicos desta fase: o líder carismático seria Harry Crowl, por sua experiência e notoriedade

na cena da música contemporânea brasileira; a porteira seria Sofia Leandro, pela iniciativa em juntar o grupo e discutir possibilidades de colaboração; e o novato seria Bruno Santos, pela cortesia com que se alinhou com as primeiras ideias do projeto, definindo caminhos através da proposição de um instrumental específico e fechando o círculo. Por outro lado, a coexistência de faixas etárias e níveis de reconhecimento bem distintos diverge da teoria de Farrell, mas encontra novamente respaldo na expansão proposta por Parker e Corte (2017).

### 3.2. Rebelião

A música contemporânea torna-se um campo propício à formação de círculos colaborativos pelo simples fato de não ser amplamente difundida pelos espaços culturais com grande circulação, dependendo da criação e manutenção de pequenas redes de trabalho. A realidade mais particular do Duo Sofia Leandro e Bruno Santos é a de uma atuação principal na docência de um curso de licenciatura, no interior de Minas Gerais, no contexto de um curso de Licenciatura, onde corpo discente chega à universidade com referências musicais pouco diversas, atreladas aos espaços onde se deu o aprendizado de um instrumento (normalmente bandas regionais, orquestras amadoras, projetos sociais ou, muitas vezes, circuitos de música popular).

Assim, o nosso contexto profissional e locacional não encontra facilmente lugares e públicos interessados em ouvir ou tocar música contemporânea de concerto, pelo que essas práticas exigem um esforço maior na construção de um ambiente de performance. Esse esforço tem sido feito muito graças às relações com colegas igualmente interessados nesse tipo de música e a parcerias como esta com Harry Crowl. Ao mesmo tempo, a vontade de trabalhar com combinações instrumentais diferentes das anteriormente experimentadas tanto por Crowl, como pelo Duo, pode ser entendida como uma forma de **rebelião**.

Essa sensação de marginalidade é comparável com o sentimento dos ciclistas BMX da pesquisa de Ugo Corte (2013), que tiveram que se debater contra duas visões polarizadas da sua atividade. A primeira vinha da percepção da sociedade mais ampla, que desconsiderava o BMX e o entendia como passatempo juvenil. A segunda vinha da subcultura do BMX, que entendia a atividade como

parte de um estilo de vida, rejeitando a sua possibilidade de mercantilização enquanto esporte. Por esse motivo, o *ethos* predominante da subcultura do BMX não aceitava, por exemplo, que seus praticantes participassem em grandes competições (CORTE, 2013, p. 33). Na performance musical, temos uma sociedade ampla que não escuta regularmente música contemporânea de concerto e, por isso, não se identifica com a estética. Ao mesmo tempo, temos que lidar com a desvalorização dessas práticas dentro dos espaços que consideramos mais preparados para ela (escolas de música, salas de concerto, festivais de música, etc).

A análise do círculo Sofia-Bruno-Harry não encontra analogia direta com a proposta de Farrell (2001) no que diz respeito a uma rebelião que ocorre dentro de um espaço magnético específico, em resposta às autoridades que nele se impõem. Como exemplo desse espaço magnético, o autor apresenta o estúdio de Charles Gleyre, no qual Claude Monet, Frederic Bazille, Auguste Renoir e Alfred Sisley se conheceram na qualidade de aprendizes (FARRELL, 2001, p. 29). Dentro do estúdio, os aprendizes começam a sentir simultaneamente a rejeição do professor, a aversão aos estilos estabelecidos e a motivação para se tornarem artistas reconhecidos, o que contribui para o crescimento da afinidade e da visão comum (idem, p. 33).

No caso Sofia-Bruno-Harry, podemos identificar similaridades com a essência dessa proposta, quando pensamos na música contemporânea dentro do campo da performance musical, mas não podemos determinar um espaço físico particular (similar a um estúdio) como espaço magnético dentro do qual a rebelião emerge. Ou seja, trata-se mais de um contexto do que de um lugar, o que novamente reforça as limitações da teoria dos círculos colaborativos expostas por Corte (2013). No nosso espaço magnético (um combinado de instituições de ensino superior de música e eventos para a divulgação de música, como são os festivais), deparamo-nos com dificuldades como a inclusão em programações de espaços de cultura, menor

interesse midiático, e segregação dentro da academia<sup>25</sup>, e conseqüente dificuldade de aceitação pelo grande público.

### 3.3. Busca

Após a reunião em Tiradentes, as comunicações entre os três membros do círculo passaram a efetuar-se exclusivamente por escrito em redes sociais. O assunto ficou em suspenso até que, em dezembro do mesmo ano, Harry Crowl propôs uma alusão musical à via sacra, baseando-se nas suas recordações das comemorações da Semana Santa em São João del Rei<sup>26</sup>. O concerto, que seria chamado *Via Crucis*, utilizaria 14 pequenos sets de percussão espalhados no ambiente, com o violino no meio. Cada set seria um movimento, que por sua vez correspondia a uma das estações da via-crucis, sendo por isso chamado de *Statio*, em latim. O caminho do percussionista assemelhar-se-ia justamente à procissão típica do ritual religioso.

Um possível mapa de palco (figura 2) e a partitura do primeiro movimento do concerto chegaram aos intérpretes em abril de 2019, com um novo título e subtítulo que sinalizava uma homenagem: *Concerto nº4, para violino e percussão, em forma de via-crucis sobre o nome de Marielle Franco*. Nessa comunicação, Crowl esclareceu que a opção por utilizar um título com particular simbologia fora inspirada em obras portuguesas para órgão dos séculos XVI e XVII<sup>27</sup>. A proposta de homenagem a Marielle Franco<sup>28</sup> foi colocada à discussão, mas todos aceitaram

---

<sup>25</sup> Apesar da academia ser o maior espaço para a produção de música contemporânea no Brasil, ela ainda não ocupa um lugar equiparável ao da música de concerto europeia produzida entre os séculos XVII e XIX, especialmente se tratarmos da música de compositores brasileiros. No caso específico da performance e do ensino de violino, que é um meio naturalmente mais familiar para mim, a música contemporânea ainda é tratada com estranheza e até mesmo aversão. A tese de Luiza Anastácio (2021) demonstra uma inequívoca predominância do repertório de compositores europeus até ao século XIX nos editais das provas de violino, para ingresso nos cursos superiores de Música brasileiros. No exercício da docência, venho propondo alterações nos planos de ensino com vista a fomentar o interesse por outras estéticas e linguagens musicais, tendo incluído a obrigatoriedade de estudo de música de compositores brasileiros em todos os semestres da disciplina de Violino. Apesar da proposta não ser restrita à chamada música contemporânea de concerto, alguns alunos têm selecionado obras dentro desse leque.

<sup>26</sup> Harry Crowl iniciou sua carreira acadêmica na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), onde coordenou as atividades do Núcleo de Música do Instituto de Arte e Cultura entre 1984 e 1994. Na cidade de Ouro Preto, as tradições da Semana Santa são também muito populares.

<sup>27</sup> Como, por exemplo, o título *Cinco versos sobre os passos do canto chão de Ave maris stella*, que integra a obra *Flores de Musica*, de Manuel Rodrigues Coelho (1620, p. 164-173).

<sup>28</sup> Marielle Franco (1979-2018) foi uma militante pelos direitos humanos, eleita vereadora do Rio de Janeiro (RJ) para a legislatura 2017-2020, à época única mulher negra entre os 51 vereadores

prontamente, compreendendo a pertinência de manifestações políticas e ideológicas através da arte.

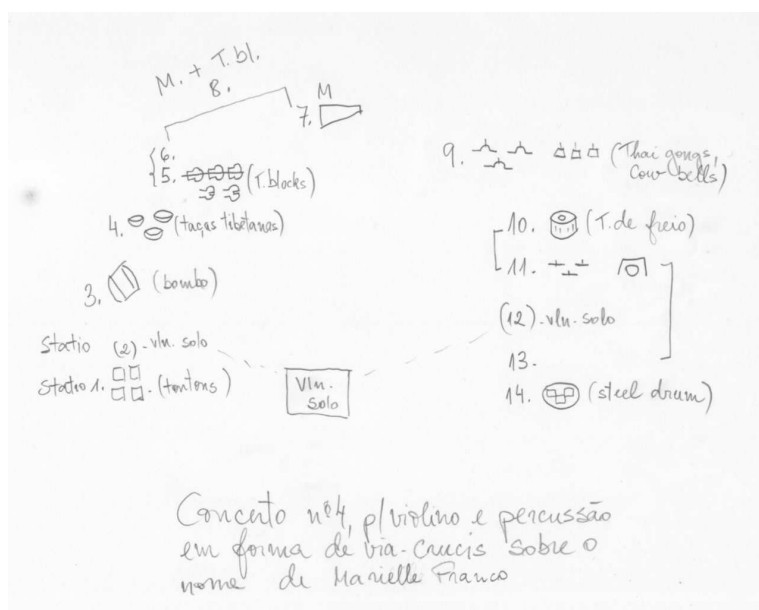


Figura 2: Mapa da montagem de palco, segundo a primeira proposta de Harry Crowl, em abril de 2019. Os instrumentos de percussão são distribuídos em semicírculo e o violino encontra-se numa posição central. Pode ler-se ainda aquele que seria o título definitivo: *Concerto nº4, para violino e percussão, em forma de via-crucis sobre o nome de Marielle Franco*. (Fonte: Harry Crowl)

Do nome completo de Marielle Franco, Marielle Francisco da Silva, foram extraídas as notas, por correspondência com a notação alemã, que viriam a originar o material melódico do concerto<sup>29</sup>, como mostra a figura que se segue:

Sílaba	MA(ri)	E	LLE	FRAN	CIS	CO	DA	SIL(va)
Notação alemã	A	E	E	F	C#	C	D	Es
Nota	Lá	Mi	Mi	Fá	Dó#	Dó	Ré	Mib

Figura 3: Tabela de correspondência entre as letras do nome Marielle Francisco da Silva e as notas utilizadas na composição do concerto.

daquela Câmara (HIRANO, 2020). Nascida e criada na favela do Complexo da Maré, "a vereadora criticava fortemente a brutalidade estatal, social e, sobretudo policial, contra pessoas faveladas, negras e LGBTI" (ibidem). Foi assassinada a tiros quando voltava de um evento político na noite de 14 de março de 2018, juntamente com o motorista do carro em que seguia, Anderson Pedro Gomes. O homicídio foi considerado crime político, dois ex-policiais militares foram acusados, mas ainda não se sabe quem mandou matar Marielle (CERQUEIRA e MATHIAS, 2024).

<sup>29</sup> Técnica conhecida como *soggetto cavato*, termo cunhado no século XVI por Zarlino, que originalmente consistia na associação de vogais às sílabas de solmização propostas por Guido d'Arezzo (LOCKWOOD, 2001).



O primeiro movimento foi aquele que gerou mais troca de materiais, mensagens e gravações, pelo que de certa forma significou o fechamento do estágio de **busca**, que havia começado assim que Crowl propôs a forma de via-crucis. Apesar dos músicos terem recebido a partitura de vários outros movimentos antes de começarem os compartilhamentos de materiais gravados sobre a *Statio I*, até então nenhum dos participantes do círculo tinha ideias claras quanto à panóplia de possibilidades que traria a combinação do violino com instrumentos de percussão tão diversos, em especial aqueles sem altura definida.

A primeira estação, para violino e quatro tom-tons, representou uma experiência nova para todos e uma oportunidade de abertura dessas possibilidades de interação sonora, pelo que foi necessário arriscar de parte a parte e chegar aos primeiros acordos. Em determinado momento, o duo sugeriu a Crowl uma afinação específica dos tons e ele respondeu com humor: “Isso é ousado. Mas sigam em frente. Nunca tive coragem de fazer isso com medo dos percussionistas quererem comer o meu fígado”<sup>30</sup>. As comunicações abertas e bem-humoradas entre os três fortaleceram os laços de amizade, o que se revelou fundamental para o sucesso da colaboração.

Nos meses que se seguiram, até à finalização da composição em 31 de agosto de 2019<sup>31</sup>, e durante todo o período de leitura e ensaio do concerto, compositor e intérpretes trocaram múltiplas correspondências. Através delas, esclareceram dúvidas relacionadas com a partitura, e foram formulando impressões e sugestões de performance, baseando-se sobretudo em registros em áudio das sessões de estudo. Questões envolvendo dinâmicas, andamentos, articulações, explorações de timbre, pequenas correções na partitura, e ainda montagem e movimentação no palco foram sendo discutidas e reformuladas até à data da estreia, a 6 de novembro de 2019, no Departamento de Música da UFSJ.

A decisão de chamar “concerto” a esta peça, embora seja pensada para ser tocada em duo, foi tomada por Harry Crowl, com base no seu entendimento de que o violino estaria sendo “acompanhado” por seções instrumentais diferentes da orquestra – neste caso, a seção da percussão. O compositor aclara que três dos

---

<sup>30</sup> Comunicação pessoal.

<sup>31</sup> Data registrada na partitura pelo compositor (CROWL, 2019).

seus quatro concertos para violino, incluindo este, utilizam esse recurso<sup>32</sup>. Assim, no *Concerto n°4, para violino e percussão*, cada movimento do concerto é escrito para violino “acompanhado” quase sempre por um *set* de percussão diferente, à exceção de dois movimentos para violino solo, e da repetição da combinação de violino e marimba nos movimentos VII e VIII. A figura abaixo (figura 4) lista as instrumentações específicas de cada estação, bem como as instruções de caráter indicadas pelo compositor e ainda os textos da via-crucis correspondentes:

Movimento	Instrumentação	Caráter	Texto da via-crucis <sup>33</sup>
Statio I	Violino e 4 tom-tons	Como um lamento	Jesus é condenado à morte
Statio II	Violino	Molto pesante	Jesus carrega a cruz
Statio III	Violino e bumbo sinfônico	Um pouco agitado	Jesus cai pela primeira vez
Statio IV	Violino e taças tibetanas <sup>34</sup> (3 fixas + 1 nas mãos)	Com alguma ansiedade	Jesus encontra Maria, sua Mãe
Statio V	Violino e 5 <i>temple blocks</i>	Errático e flexível	O Cireneu ajuda Jesus a levar a cruz
Statio VI	Violino; 5 <i>temple blocks</i> e marimba (5 oitavas)	Agitado	A Verónica limpa o rosto de Jesus
Statio VII	Violino e marimba (5 oitavas)	Com muita intensidade	Jesus cai pela segunda vez
Statio VIII	Violino e marimba (5 oitavas)	Expressivo e lamentoso	Jesus encontra as mulheres
Statio IX	Violino; 4 <i>cow bells</i> e 3 gongos tailandeses	Fluente	Jesus cai pela terceira vez
Statio X	Violino e 2 tambores de freio	Agitado e angustiado	Jesus é despojado das suas vestes
Statio XI	Violino; 3 pratos suspensos, 2 tambores de freio (2) e tantã	Com resignação	Jesus é pregado na cruz
Statio XII	Violino	Amargurado	Jesus morre na cruz
Statio XIII	Violino e vibrafone	Murmurando	Jesus é descido da cruz
Statio XIV	Violino; <i>steel drum</i> (tenor) e vibrafone	Contemplativo e com resignação	Jesus é depositado no sepulcro

Figura 4: Tabela de correspondência entre movimentos do concerto, instrumentação, indicação de caráter e texto da via-crucis.

<sup>32</sup> Comunicação pessoal. Os outros dois concertos para violino que não têm acompanhamento orquestral são: *Concerto para violino, 12 instrumentistas e soprano* (1993) e *Concerto n°3, para violino, piano e quarteto de cordas* (2013).

<sup>33</sup> Textos em português disponibilizados pela página web do Vaticano (A SANTA SÉ, 2019).

<sup>34</sup> O nome do instrumento “taças tibetanas” é aqui usado de acordo com a nomenclatura adotada pelo compositor na partitura (CROWL, 2019). É o mesmo que “sinos budistas” ou “sinos tibetanos”.

Uma preocupação colocada pelos instrumentistas foi a limitação de oportunidades de performance, que depende da disponibilidade do conjunto instrumental de percussão nos locais dos concertos e/ou da possibilidade de ser transportado, mas também requer um espaço considerável para a montagem completa. Foi então estabelecido um acordo sobre apresentar o concerto em fragmentos livremente escolhidos pelos intérpretes ou consoante as condições oferecidas pelas salas.

### 3.4. Trabalho criativo

As ideias fluíam à medida que as conversas iam acontecendo, a partir de uma separação tradicional dos papéis: de um lado os intérpretes (que efetivamente trabalhavam em par, como prevê a teoria de Farrell) e do outro lado o compositor. Em agosto de 2019, chegou a partitura do último dos 14 movimentos do concerto. Até então, Crawl já tinha avançado mais do que o duo no estágio de **trabalho criativo**, pois este ainda tinha muitos movimentos para testar e debater. Não obstante a falta de concomitância do trabalho criativo durante a divisão do grupo, este decorreu naturalmente com a participação de todos através da contínua troca de mensagens e gravações de estudo.

O estágio de trabalho criativo prolongou-se por vários meses, durante os quais efetivamente se foram tomando as principais decisões que resultaram na estreia do *Concerto n°4*. É dentro desta etapa que podemos identificar os exemplos mais ilustrativos da distribuição da criatividade no círculo colaborativo. Os processos colaborativos resultaram na otimização das interações sonoras entre o violino e os diferentes instrumentos de percussão, e na ampliação do discurso simbólico sugerido pela forma e pelo subtítulo do concerto. Esses resultados foram alcançados depois de testes e negociações de aspectos relacionados com a exploração de timbres e técnicas expandidas, com a gestão do tempo e com a configuração de palco.

O grande diálogo que o violino estabelece com a diversidade tímbrica da percussão no *Concerto n°4* demandou dos intérpretes a busca por uma variedade sonora capaz de expressar o significado religioso de cada estação, o trágico assassinato de Marielle Franco e a memória de seu legado. Ao sugerir a inclusão de

dois movimentos de violino solo – *Statio II* e *Statio XII* – o compositor acabaria por me dar mais liberdade para explorar o idiomatismo do violino. Para o percussionista, questões como a escolha das baquetas, a praticidade na montagem dos *sets*, e o próprio caminho entre instrumentos foram aspectos que tiveram que ser considerados na preparação da performance.

A organização dos movimentos, à imagem da estrutura da via sacra, com suas respectivas combinações instrumentais, foi uma escolha do compositor, que não recebeu nenhuma contribuição particular dos intérpretes. A sequência pretende oferecer uma variada paleta de timbres que Crawl considera ser a sua marca<sup>35</sup>. Justifica essa variedade contrapondo o *Concerto nº4* com *No Silêncio das Noites Estreladas* (1998/99), para grande conjunto de percussão:

[Em *No Silêncio das Noites Estreladas*] separei os instrumentos por famílias, peles, madeiras e metais. Não quis repetir isso de maneira óbvia no *Concerto nº4*. Portanto, as taças tibetanas aparecem no início, longe dos pratos, tantã, vibrafone e *steel drum* (CRAWL, 2019, 7 dez., comunicação pessoal).

Porém, durante o trabalho criativo, o duo acabou propondo um agrupamento dos movimentos em quatro conjuntos a que chamamos “ilhas”, sem alterar a sua ordem. Essas ilhas acabariam se tornando pontos estratégicos no mapa de palco, através dos quais a violinista também se ia movimentando. Essa proposta de organização tinha a função de aproximar fisicamente os intérpretes, como forma de favorecer o contato visual, e otimizar a interação dos timbres dos instrumentos ao longo de toda a performance. Essa solução também servia para minimizar o impacto do número de estantes, já que as partituras da violinista poderiam ficar dispostas em vários lugares do palco. Ao mesmo tempo, a movimentação de ambos os intérpretes ampliava o discurso simbólico através da realização de uma caminhada em conjunto, assim como acontece na via sacra.

Na primeira ilha, que vai da *Statio I* à *Statio IV*, são utilizados instrumentos de pele e taças tibetanas (cf. figura 4). Embora as taças da *Statio IV* surjam aqui como um elemento estranho comparado com as características das peles, elas acabam promovendo um contraste expressivo com o bumbo sinfônico, utilizado no movimento precedente. Enquanto o bumbo traz frequências graves com longas

---

<sup>35</sup> Comunicação pessoal.

ressonâncias, as taças transferem e ampliam essas ressonâncias para frequências agudas.

A escrita de cada movimento aproveita essas características peculiares dos instrumentos de percussão para interagir com o violino. Por exemplo, a *Statio I* (tom-tons) é aquela que mais tira partido do contraponto (figura 5), enquanto as *Statio III* (bumbo) e *IV* (taças) recorrem mais frequentemente à justaposição de gestos rápidos num instrumento e de gestos lentos no outro (figura 6). O trabalho em par do duo serviu para aprofundar este tipo de análise e extrair ideias performáticas a partir das informações da partitura e das comunicações que iam sendo trocadas com o compositor.



Figura 5: *Statio I* (c. 15-18): Trecho contrapontístico. (Fonte: CROWL, 2019)

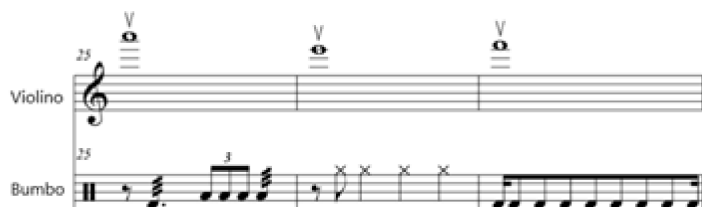


Figura 6: *Statio III* (c. 25-27): Trecho que justapõe gestos lentos (violino) e rápidos (bumbo). (Fonte: CROWL, 2019)

Como referido anteriormente, os intérpretes tomaram a decisão de afinar os tom-tons da *Statio I*. Após experimentar algumas afinações baseadas nas primeiras notas do violino (Lá, Mi, Fá), foi determinada a seguinte ordem, do grave para o agudo: Mi, Lá, Dó# e Fá. Mesmo perante a dificuldade de fixar uma frequência fundamental perfeitamente afinada com o violino, especialmente no tambor mais agudo, experiências com afinações diferentes dificultaram a sincronia entre os músicos, o que contribuiu para essa decisão, aprovada posteriormente pelo compositor. Obviamente, isto não significa que outros intérpretes ou mesmo a

utilização de outros tambores não pudessem ter resultados distintos, apenas serve para ilustrar uma decisão de performance nossa, que fez parte da etapa de trabalho criativo do círculo.

É também nesta primeira ilha que surge o primeiro solo de violino, a *Statio II*. O solo assinala o primeiro momento dramático na metáfora da via-crucis: a cena em que a cruz é dada a Jesus para que este a carregue. Uma clara oportunidade de distribuição da criatividade relacionada com a utilização de técnicas expandidas surgiu com uma dúvida técnica acerca de uma indicação na partitura:



Figura 7: Primeiras notas da *Statio II*, para violino solo, com a indicação técnica *poco a poco col legno*. (Fonte: CROWL, 2019)

Ao indagar Crowl sobre qual seria sua concepção para aquele *col legno* em *ff* e *fff*, este explicou que seria um aumento de pressão até a madeira do arco tocar as cordas, o que na prática se traduzia na técnica de *overpressure* (STRANGE e STRANGE, 2001, p. 17-23). Associando essa indicação à representação típica daquela estação da via-crucis, sugeri utilizar livremente a técnica em outros momentos da *Statio II*. Uma vez que se trata de um movimento a solo, essa liberdade seria em caráter improvisatório, ou seja, a técnica de *overpressure* poderia ser ou não ser utilizada de acordo com a interpretação no momento da performance.

A segunda ilha é composta por *temple blocks* e marimba, não incluindo nenhum solo. Estes são os movimentos que mais aludem ao virtuosismo como se concebia até ao final do século XIX<sup>36</sup>. De fato, a sonoridade própria dos instrumentos de percussão de madeira<sup>37</sup> permite a articulação de mais notas em

<sup>36</sup> Charles Wuorinen (1964, p.16) comenta sobre a velocidade na música do século XX como elemento virtuosístico: “[...] não pode dizer-se que qualquer música conhecida de hoje contém velocidade em excesso comparando com a que se atingiu na escrita virtuosa do século passado [séc. XIX]: na verdade, velocidades extremas não são de forma alguma domínio exclusivo do passado recente”. Wuorinen (1938-2020) é um compositor norte-americano vencedor do Prêmio Pulitzer de música clássica contemporânea.

<sup>37</sup> Apesar dos *temple blocks* utilizados pelo Duo Sofia Leandro e Bruno Santos serem de plástico, o seu timbre imita os tradicionais, de madeira.

menos tempo, uma vez que os ataques são mais precisos, mais imediatos, e a ressonância exponencialmente mais curta comparando com os instrumentos de todas as outras ilhas. As transições entre os movimentos V, VI e VII são em *attacca*, reforçando o seu caráter agitado, ansioso e intenso. Aqui, a música ilustra duas cenas em que Jesus é auxiliado por outras personagens (Simão de Cirene na *Statio V* e Verônica na *Statio VI*) e a cena em que Jesus cai pela segunda vez. O último episódio da ilha, o encontro com as mulheres de Jerusalém, é “contado” pelo violino e pela marimba num ambiente “expressivo e lamentoso”.

Na *Statio VII*, numa seção de caráter cadencial (*ad libitum*), Crawl escreve *senza precisione* na parte da marimba, mudando inclusivamente a grafia das figuras (figura 8). O trecho surge três vezes na partitura, com alterações progressivas na notação, como mostra a figura 8, onde se observa a transição de notas com alturas definidas para notas cujo símbolo x sugere algum tipo de alteração. O entendimento dessa alteração depende da interpretação do percussionista, que recebe ainda a informação escrita “*senza precisione*”.

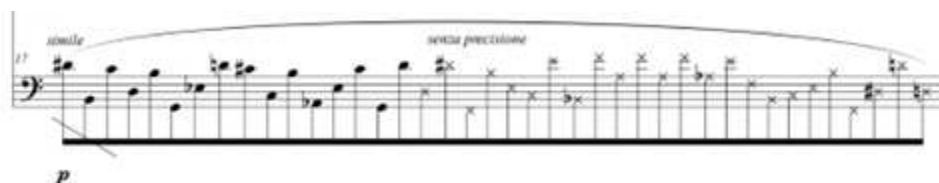


Figura 8: *Statio VII* (c. 17): Trecho *senza precisione* tocado com cabo de baqueta. (Fonte: CROWL, 2019)

Neste caso, Bruno optou por utilizar um efeito de cabo de baqueta, com mais ataque e fundamental menos evidente. Essa escolha foi prontamente aceita por todos e efusivamente elogiada pelo compositor. Acabou também promovendo um contraste expressivo com a parte de violino, de notas longas, em cordas duplas, que se intercalam com as passagens *senza precisione*. Este torna-se assim mais um exemplo ilustrativo das possíveis contribuições do intérprete para a expansão das ideias do compositor.

Para exemplificar outra contribuição dos intérpretes que desta vez depende necessariamente de experiências em conjunto (no caso, em par), podemos mencionar a abordagem do duo a uma das poucas passagens em uníssonos que surge no *Concerto nº4*:



Figura 9: *Statio VII* (c. 32): Violino e marimba em uníssono. (Fonte: CROWL, 2019)

Aproveitando a indicação de *tempo rubato* (figura 9), foi adotada uma mudança gradual de articulação como estratégia de sincronização das partes. O violino começava numa textura de *detaché*, num tempo um pouco mais lento, até à entrada da marimba, momento a partir do qual o golpe virava quase *spiccato*. A colocação de acentos no início de cada novo gesto, apoiada por uma articulação mais curta, foi utilizada como estratégia de estudo em conjunto. Este tipo de abordagem depende completamente de decisões criativas dos intérpretes, que podem ser discutidas com os compositores em dinâmicas colaborativas, mas que dificilmente encontram lugar de registro na partitura. Por outro lado, essas decisões criativas dependem de competências e preferências desenvolvidas pelos intérpretes a partir de suas vivências e experiências musicais prévias.

A terceira ilha integra um instrumental cujo material sonoro é de metal: *cow bells*, gongos tailandeses, tambores de freio, pratos e tantã. À exceção dos gongos, estes instrumentos não são tradicionalmente utilizados com frequências definidas, e no *Concerto nº4*, Crowl sugere somente uma organização por alturas, sem definir as notas. Tal como ocorreu na preparação da *Statio I*, a escolha de cada pequeno instrumento e de cada conjunto de baquetas foi cuidadosamente estudada após várias experiências e o compartilhamento de gravações de excertos curtos subsidiou as deliberações finais.

Esta é a seção com mais trechos de caráter improvisatório, com passagens em notação gráfica e escrita indeterminada, o que naturalmente confere um maior poder decisório aos intérpretes, mas também uma certa aleatoriedade a cada performance.



Figura 10: *Statio IX* (após c. 33): Exemplo de trecho de caráter improvisatório, com ritmo indeterminado no violino e notação gráfica na percussão. (Fonte: CROWL, 2019)

Recursos semelhantes surgem nos dois movimentos seguintes, especialmente figuras que promovem certas liberdades na organização métrica. A *Statio XI*, que fecha a terceira ilha, foi considerada pelo nós o clímax da peça, com uma mistura de timbres mais densa que resulta de rápidas transições entre os instrumentos de percussão (figura 11). Esta textura, assente na diversidade de sons provenientes do metal, remete-nos para a narrativa de Jesus sendo pregado na cruz. Essa densidade vai-se diluindo no final do movimento, transportando o ouvinte para a cena da morte, tocada pelo violino solo, que dá início à última ilha.

Figura 11: *Statio XI* (c. 22-29): Trecho com transições rápidas nos instrumentos de percussão, sobre ostinato de métrica livre no violino. (Fonte: CROWL, 2019)

A quarta e última ilha aborda as cenas mais espirituais da via-crucis: a morte, a descida do corpo da cruz e o sepultamento. Após o solo de violino, entra o vibrafone, que Crowl decidiu incluir no instrumental após começar a escrever a peça<sup>38</sup>, e a última estação adiciona o *steel drum*.

<sup>38</sup> A ausência do vibrafone nos planos iniciais do compositor pode ser verificada no esboço da figura 1.

Harry Crowl optou por preceder o termo “ca.” (“cerca”) às indicações metronômicas. Na impossibilidade de aproximar alguns desses tempos metronômicos aos sugeridos pelo compositor, os intérpretes foram fazendo uma gestão comprometida com a preservação da sensação de mudança de andamento entre os movimentos; a otimização da execução do texto; a sincronia entre as partes; e a interpretação das indicações de caráter (cf. figura 4).

As dificuldades e inseguranças que normalmente surgem associadas a essa impossibilidade de tocar *exatamente o que está escrito na partitura* foram se diluindo com a proximidade entre o compositor e o duo. Tentar tocar “cerca” de um número no metrônomo poderia ter criado constrangimentos na interpretação se as relações entre todos não fossem se tornando cada vez mais íntimas. Os sentimentos de amizade e parceria foram crescendo especialmente ao longo deste estágio criativo e, por isso, os tempos marcados tornaram-se somente pontos de partida. Foi só algum tempo depois da estreia que o compositor explicou o uso dessas indicações, dando suporte às estratégias de gestão do duo:

O uso da palavra ‘cerca’ abreviada é um hábito constante meu. Percebo, às vezes, que os intérpretes querem quantificar este ‘cerca’. Acredito que seja devido à natureza científica da pesquisa acadêmica balizada sempre pelas ciências exatas. Para mim, vale o bom senso. Normalmente, começo com uma relação mais precisa, mas aos poucos, na medida que sinto a necessidade de um desenvolvimento com mais ação, ignoro um pouco a indicação inicial. Portanto, o que deve prevalecer sempre é a clareza do discurso musical. Estou inteiramente de acordo com as conclusões suas [Sofia Leandro] e do Bruno [Santos]. O trabalho colaborativo entre compositor e intérpretes, para mim, é o mais importante. [...] No início de minha carreira como compositor, não costumava colocar indicações metronômicas. Mas, como lidava principalmente com músicos de orquestra, ficavam sempre me pedindo para colocar. Alguns regentes também insistiam muito nisso. Acabei por criar o hábito (CROWL, 2019, 14 dez., comunicação pessoal).

### 3.5. Ação coletiva

A estreia do *Concerto nº4, para violino e percussão, em forma de via-crucis sobre o nome de Marielle Franco* realizou-se em novembro de 2019, no Departamento de Música da UFSJ<sup>39</sup>. Foi a concretização do grande projeto do círculo, do qual fizeram também parte dois concertos prévios à estreia da peça

<sup>39</sup> O registro em vídeo está disponível em: <<https://youtu.be/ShDWD9QN97k>>. Acesso em: 05 abr. 2024.

completa. O primeiro foi em setembro de 2019, no *Festival Artes Vertentes*, o mesmo evento no qual os membros do círculo tinham feito sua primeira reunião no ano anterior. Nessa ocasião foram apresentados quatro movimentos (*I, IV, VII e VIII*). O segundo concerto foi no princípio do mês de novembro, logo antes da estreia, na programação da *Academia de Regência* da Escola de Música da UFMG. Dessa vez foram tocados 10 movimentos e excluídos da performance os movimentos *III, V, VI e XII*.

Os dois concertos de antestreia representaram oportunidades de encontros presenciais entre intérpretes e compositor, durante os quais as ideias trocadas anteriormente foram amadurecidas e eventuais ajustes foram experimentados tendo em vista o grande evento que seria estrear a obra completa. Repare-se que até então as redes sociais consistiam no local habitual de reuniões do círculo, o que mudou somente com a aproximação à data da estreia. Assim, esses dois momentos de performance em ambientes distintos permitiram ao grupo uma preparação mais coesa da peça, mas também contribuíram para o fortalecimento dos vínculos entre os três, fundamentais para a confiança no trabalho criativo. A estreia e os dois concertos anteriores encaixam-se no estágio da **ação coletiva** da teoria dos círculos colaborativos.

Para dar um exemplo de como o conjunto de eventos que integraram a ação coletiva tiveram influência no desenvolvimento conjunto da obra, podemos relatar uma dinâmica entre mim e o compositor que ocorreu durante o *Festival Artes Vertentes*, em setembro de 2019. Num espaço destinado a camarim, eu e Harry experimentamos algumas possibilidades para a articulação da parte de violino na *Statio IV*. Perante as minhas dúvidas sobre o tempo escolhido para a execução do movimento, o compositor explicou que entendia o violino como representação de Maria, mãe de Jesus, abalada e ansiosa perante o sofrimento do filho. As taças tibetanas, com sua sonoridade mais etérea, seriam a representação de Jesus tentando acalmar a mãe. Esta foi a primeira vez que o compositor nos remeteu diretamente para a narrativa da via-crucis, o que nos levou a posteriormente pesquisar os textos tradicionais de cada estação e anotá-los nas respectivas partituras como inspiração.

### 3.6. Separação e reunião nostálgica

Em 2019, ao projetar esta pesquisa de doutorado, os objetivos ainda passavam por abarcar tanto as obras escritas originalmente para a formação, quanto adaptações de repertório escrito para outras formações instrumentais. Porém, o primeiro semestre de doutorado coincidiu com um período de muita dedicação à montagem do *Concerto nº4*. Esta experiência de colaboração e os resultados da ação coletiva alteraram significativamente os projetos do Duo Sofia Leandro e Bruno Santos.

Em 2020, quando a pandemia nos confinou, estávamos prestes a viajar para Curitiba para apresentar o *Concerto nº4*, em parceria com a Universidade Federal do Paraná (UFPR), onde Harry Crowl atua como diretor artístico da Orquestra Filarmônica. A UFSJ oferecia financiamento para essa viagem, através de um edital interno de circulação artística, mas os fundos deste edital ficaram congelados até ao ano seguinte, quando o comitê responsável reorganizou as condições, abrindo a possibilidade dos contemplados readequarem os projetos a modalidades compatíveis com as condições impostas pela pandemia. Assim, em maio de 2021, foi feita a gravação do *Concerto nº4*, com Fábio Jahnan, que na época trabalhava como técnico do laboratório audiovisual da UFMG. Em outubro do mesmo ano, trechos dessas gravações foram apresentados no *Simpósio de Música Nova – SIMN 2021*<sup>40</sup>.

Ou seja, após a estreia, no final de 2019, os membros prosseguiram com seus projetos individuais ou em outros círculos, porém esta **separação** não foi pautada por conflitos, tensões ou desentendimentos, o que diverge da teoria dos círculos colaborativos. A **reunião nostálgica** vem sendo anunciada desde que, em maio de 2021, o concerto foi gravado numa versão de estúdio, para ser incluído futuramente num disco. Assim, neste caso, o lançamento do disco resultará no produto dessa reunião, mas também aqui podemos apontar diferenças em relação à teoria de Farrell, pelo fato de se tratar, de certo modo, da continuação do projeto anterior.

No entanto, desta colaboração em trio surgiram outros projetos que envolveram outras pessoas. O primeiro deles foi a criação do *Festival Escuta Aqui!*,

---

<sup>40</sup> Recital-palestra disponível em: <<https://youtu.be/QA8gY92fhI?si=R9156CKMr9AmkifV>>. Acesso em: 05 abr. 2024.

no qual Sofia Leandro e Bruno Santos atuaram em várias edições como organizadores e como intérpretes, e no qual Harry Crawl participou como compositor convidado na primeira edição. As dinâmicas deste festival em particular e sua influência na expansão do repertório para o duo de violino e percussão dentro do cenário da música contemporânea brasileira serão aprofundadas no próximo capítulo desta tese.

A segunda ramificação desta colaboração passou pelo estreitamento da relação entre mim e o compositor, que resultou na escrita da *Sonata 2020 (para um ano que não existiu)*, para violino solo, que Harry Crawl dedicou a mim, no intuito de incluir a sua gravação no mesmo álbum do *Concerto nº4, para violino e percussão*. A obra será gravada em 2024 e o CD será lançado em vários locais do país, com recursos do Edital de Criação e Circulação Artística da UFSJ, o mesmo que financiou a gravação do *Concerto nº4*.

Foi também a mim que Crawl solicitou a escrita dos textos do encarte do seu CD de música sua para viola, gravado pela violista Darya Filippenko e pelos pianistas Ksenia Apalko e Luiz Gustavo Carvalho (CROWL et al., 2022). O compositor justificou esse pedido pelo fato de considerar que eu conhecia bem a sua música e também tinha acompanhado a estreia nacional da *Sonata do Girassol Vermelho* (2019), uma das peças que integram o CD.

Outras oportunidades de performance de música contemporânea também vêm sendo ampliadas a partir da amizade com Harry Crawl. Foi através do compositor que conheci o diplomata brasileiro Wellington Müller Bujokas, de quem recebi o desafio de fazer a primeira gravação da *Sonata para violino solo* (1999) de Almeida Prado e, mais tarde, outras peças de compositores como Estércio Marquez Cunha e Gilberto Mendes. Essas gravações são parte do projeto *Música Rara Brasileira*<sup>41</sup>, realizado sob a curadoria do diplomata.

---

<sup>41</sup> Para saber mais sobre o projeto, consultar o artigo de Irineu Franco Perpetuo (2021) na Revista CONCERTO.

### 3.7. A criatividade distribuída dentro do círculo colaborativo Sofia-Bruno-Harry

O percurso do círculo colaborativo formado por Sofia Leandro, Bruno Santos e Harry Crowl é ilustrativo de como uma estreia não significa o fechamento das possibilidades criativas associadas à interpretação de uma peça específica. A conscientização individual de que a preparação de uma performance passa pela distribuição da criatividade permite aos instrumentistas fazer uma interpretação da partitura baseada em processos que ultrapassam largamente o texto registrado na partitura. No caso do *Concerto nº4, para violino e percussão, em forma de via-crucis sobre o nome de Marielle Franco*, esses processos passaram por interações informais; compartilhamento de esboços, partituras, gravações e ensaios; e pelos momentos de performance.

A grande maioria dos detalhes técnicos e interpretativos que resultaram dessas dinâmicas nem sequer foram incluídos em outras versões da partitura inicialmente enviada pelo compositor, que se manteve praticamente inalterada. Intérpretes e compositor sempre estiveram abertos às inúmeras possibilidades de performance, entendendo que a obra musical existe no momento em que é tocada e ouvida e não num documento escrito, não sendo necessário cristalizar as nossas soluções interpretativas como únicas. Por outro lado, reflexões que surgiram através desta pesquisa, me levaram a considerar a pertinência de editar uma partitura que possa contemplar alterações acordadas entre instrumentistas e compositor, mas também detalhes técnicos inerentes a cada instrumento.

Com recurso a essa partitura, outros intérpretes poderiam trazer suas versões do *Concerto nº4*, tendo também sido certamente subsidiados pelas ideias enunciadas pelas performances e gravações do Duo Sofia Leandro e Bruno Santos, que contaram com a proximidade de Harry Crowl. Quaisquer modificações seriam ainda cabíveis, fossem interpretativas ou técnicas: gerir de forma diferente os tempos, as articulações, e o fraseado; fazer outra montagem de palco, etc. Essas novas performances seriam extensões da colaboração que iniciou este processo criativo, mediadas pela partitura ou por conversas com qualquer um dos membros deste círculo colaborativo. Cada performance resultará na renovação do concerto, do seu discurso simbólico e da memória de Marielle Franco.

O fato de não existir uma versão da partitura do *Concerto nº4* editada pelo Duo Sofia Leandro e Bruno Santos não invalida, nem diminui o caráter colaborativo

dos processos e das dinâmicas em que os intérpretes e o compositor se envolveram para a criação da obra. Os níveis de colaboração não são menores porque a partitura não foi refeita ou, em último caso, assinada por todos. É justamente aqui que entra o conceito de criatividade distribuída (CLARKE e DOFFMAN, 2017): afinal, a criatividade é distribuída por quem? A teoria de Farrell (2001) ajuda-nos a responder: por membros de um mesmo grupo (ou círculo colaborativo) que tiveram uma visão comum e entraram juntos no processo de criação coletiva. Esses membros são indivíduos que cumprem papéis distintos (formais ou informais) no processo e contribuem para o resultado criativo a partir desses papéis, sem necessariamente terem que entrar no campo do outro.

Nas análises de Michael Farrell (2001), também encontramos exemplos marcantes de produções artísticas que devem sua existência aos processos desenvolvidos dentro de círculos colaborativos, mas que ocupam os dois extremos do espectro colaborativo (NICOLLS, 2017). Num extremo, encontramos os exemplos das principais obras produzidas dentro do círculo de escritores Inklings, assinadas individualmente por J. R. R. Tolkien e C. S. Lewis, apesar da extensa contribuição dos restantes membros do grupo (FARRELL, 2001, p. 10-11). No outro extremo, encontramos o exemplo do trabalho colaborativo dos escritores Joseph Conrad e Ford Madox Ford, que integravam um círculo maior, mas se destacaram dele a partir da colaboração em par (idem, p. 114-149). Entre 1901 e 1909, Conrad e Ford publicaram três livros em coautoria – *Os Herdeiros: uma História Extravagante*, *Romance* e *Natureza de um Crime*.

A alimentação da partitura com o máximo de detalhes referentes à colaboração entre compositor e primeiro intérprete não garante, em nenhuma instância, que futuros intérpretes não façam uma releitura dessa informação e, eventualmente, possam alterar os significados que os “criadores” tinham atribuído a ela. Um exemplo caricato é dado pelo violonista Stefan Östersjö (2008, p. 11-12) ao descrever um evento relacionado com colaboração e alterações da partitura. Östersjö ia tocar um concerto com orquestra e tinha feito uma preparação com o compositor, na qual tinham acordado um *ritardando* em determinada seção e enviado a proposta ao maestro, por correio eletrônico. Acontece que o maestro tinha recebido apenas uma versão antiga da partitura, na qual alguns compassos estavam em falta, pelo que o *ritardando* ficaria numa seção diferente, onde sequer tinha solo de violão. Nos ensaios, o maestro demonstrou preferência pela

manutenção do *ritardando* nos compassos em que o tinha anotado (na seção orquestral) e a estreia foi feita dessa forma. Östersjö realça que o episódio gerou várias versões “autênticas” daquela seção:

Agora, após a estreia, havia três versões desta seção que poderiam ser consideradas autênticas: 1) a escrita originalmente na partitura pelo compositor, 2) aquela a que chegamos no ensaio preparatório em colaboração entre o solista e o compositor e 3) a que realmente foi apresentada na estreia. (ÖSTERSJÖ, 2008, p. 11-12)

Tanto o conceito de criatividade distribuída, como a teoria de Farrell reforçam a amplitude e diversidade desse espectro que deve ser considerado nos processos colaborativos em música. As características das colaborações em grupos pequenos podem variar de acordo com o objeto estudado, que pode ser a partitura, um conjunto de performances (cf. BOWEN, 1993), mas também podem ser as dinâmicas interpessoais e suas evoluções ao longo de um processo colaborativo (cf. FARRELL, 2001; CORTE, 2013).

No caso aqui exposto, foi dada ênfase no desenvolvimento das relações pessoais entre o Duo Sofia Leandro e Bruno Santos e Harry Crawl e seu impacto na promoção de uma manifestação horizontal de todas as vozes ao longo do processo que deu vida ao *Concerto nº4*. Esta colaboração foi pautada por uma comunicação descontraída e informal, típica das relações de amizade. Questões logísticas, como a dimensão do instrumental de percussão ou a necessidade de deslocamento de Harry Crawl a Minas Gerais em três ocasiões, poderiam facilmente fazer esmorecer o projeto, mas isso não aconteceu porque todos sempre se sentiram contemplados em suas motivações e sugestões.

Compreender que o círculo colaborativo é o ambiente criativo de um coletivo musical é romper com o paradigma que considera o performer um agente ausente dentro de práticas que dependem necessariamente dele, como refere Bibiana Bragagnolo:

O entendimento do texto como sinônimo para a voz do compositor criou uma relação assimétrica que privilegia a escrita, moldando a performance e a tradição oral. Nesta classificação hegemônica também o corpo se faz ausente na performance musical, o que está muito relacionado com a ausência do performer em si. Uma vez que a “voz” a ser ouvida não é a sua, o corpo do performer se torna um “mal necessário” para a existência da obra. (BRAGAGNOLO, 2021, p. 11)



A documentação de práticas colaborativas como a que aqui foi descrita, estendida à exposição de aspectos relacionados com as relações interpessoais, pode contribuir para a mudança definitiva do paradigma do *performer ausente*. Cabe sobretudo aos intérpretes levantar essas bandeiras e trazer esses manifestos, mostrando que há lugar para a criatividade distribuída em qualquer contexto de prática musical e que esse lugar é mais facilmente encontrado dentro de círculos colaborativos que reúnem cúmplices em busca pela expressão da sua arte contemporânea.

#### **4. O FESTIVAL ESCUTA AQUI!: UM EVENTO COMO ESPAÇO DE COLABORAÇÃO PARA A CRIAÇÃO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA PARA O DUO DE VIOLINO E PERCUSSÃO**

Como referido no capítulo anterior, as dinâmicas e acontecimentos que resultaram na produção do *Concerto nº4, para violino e percussão* de Harry Crowl ocuparam boa parte das atividades artísticas e criativas do Duo Sofia Leandro e Bruno Santos durante o ano de 2019. Ao mesmo tempo, esse trabalho feito em colaboração estreita com o compositor ocasionou uma mudança de perspectiva dos músicos do Duo quanto aos seus projetos futuros. A vontade de trabalhar mais em parceria com compositores cresceu e os planejamentos de performance em duo e individualmente começaram a incluir mais música contemporânea, especialmente da minha parte enquanto violinista.

A par da preparação do *Concerto nº4*, o Duo realizou alguns concertos que contemplaram outras peças (de compositores estrangeiros) originalmente escritas para violino e marimba, entre os quais se destacam a participação no programa *Segunda Musical* da Assembleia Legislativa de Belo Horizonte e um concerto didático no *Festival Artes Vertentes*, em Tiradentes, ambos em setembro de 2019.

No final do primeiro semestre no programa de doutorado, e após apresentação do trabalho da disciplina de Seminários de Pesquisa em Música sobre as interações entre violino e percussão no *Concerto nº4*<sup>42</sup>, fui abordada por Levy Oliveira, compositor e também doutorando naquela época, convidando-me para participar de um projeto de divulgação de música contemporânea. Os organizadores seriam o próprio Levy e dois outros colegas da pós-graduação, Rafael Felício, também compositor, e Rodrigo Frade, flautista. Nesse projeto, eu participaria como violinista de um ensemble que tocaria música escrita pelos compositores da organização, mas também por outros compositores da Escola de Música da UFMG. Sugeri que Bruno entrasse como percussionista, pela possibilidade de ter mais peças escritas para o Duo.

Inicialmente, os objetivos de Levy e Rafael passavam principalmente por ter sua música tocada, mas também por dar essa oportunidade a outros estudantes de composição da UFMG. A ideia era criar um festival de curta duração com concertos, dentro dos espaços próprios da UFMG, tocados pelo ensemble composto por

---

<sup>42</sup> Esse trabalho gerou um artigo publicado no livro *Práticas de Performance Nº5*, da série *Diálogos Musicais na Pós-Graduação* (LEANDRO e ROCHA, 2020).

intérpretes interessados em música contemporânea. Tal como os planos de circulação do *Concerto nº4* com Harry Crawl, a pandemia veio afetar também os planos de realização deste festival. Em junho de 2020, quando percebemos que não voltaríamos tão cedo às atividades presenciais, começamos a buscar alternativas. Foi a partir desse momento que os membros do Duo Sofia Leandro e Bruno Santos passaram a intervir na organização do projeto com Levy, Rafael e Rodrigo.

#### **4.1. Histórico do *Festival Escuta Aqui!*: um evento para a promoção e divulgação da música contemporânea brasileira**

Na mesma época em que tínhamos começado a pensar em ações exclusivamente *online*, a Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) lançou o *FIMUCA, Festival Internacional de Música em Casa*, que ofereceu oficinas e apresentações musicais gratuitas por meio de videoconferências, tendo conseguido alcançar um número expressivo de convidados e participantes. Esse evento serviu de reforço para repensarmos o projeto do *Festival Escuta Aqui!* num formato mais pedagógico, que não deixasse de envolver os instrumentistas – eu, Bruno e Rodrigo – como músicos residentes, nem perdesse o foco na música contemporânea.

Os pontos de partida para a criação do festival num formato remoto assentavam no sentimento, comum a todos os cinco organizadores, de que o momento era propício à criação de música nova por parte de compositores, devido ao confinamento. Do lado dos intérpretes, existia a impossibilidade de realizar concertos, pelo que apresentações musicais gravadas representavam as propostas mais consistentes quanto à qualidade do áudio, comparando com concertos transmitidos em tempo real. Ao mesmo tempo, o fato do Duo e do flautista Rodrigo terem suas residências próximas poderia permitir que, a curto prazo, estivessem reunidas condições para gravar em trio.

Iniciamos as conversas para estabelecer novos objetivos e traçar um plano de ações. Rapidamente, os cinco membros do grupo chegaram a um consenso em relação a duas diretrizes fundamentais para a redação do primeiro edital de chamada de obras. Em primeiro lugar, os compositores do grupo atuariam somente na concepção, organização e gestão do festival, de forma a evitar conflito de

interesses. Em segundo lugar, os intérpretes não arriscariam ainda a convivência em trio, mantendo os contatos presenciais apenas entre pessoas do seu convívio próximo. Esta segunda decisão acabou por restringir a chamada de obras a duas categorias: a) obras para flauta solo; b) obras para duo de violino e percussão e seus *subsets*. Ambas as categorias poderiam incluir eletrônica e a lista de instrumentos de percussão disponíveis constava no edital.

Quanto às condições de participação, o edital estabelecia a obrigatoriedade dos compositores candidatos serem brasileiros ou residentes no Brasil e a impossibilidade de terem concluído uma graduação em Composição Musical ou similar. Este impedimento vinha da percepção de Levy e Rafael, construída através das suas próprias experiências como egressos do curso de Composição da UFMG, de que as oportunidades para audição das obras compostas durante os anos de formação de um compositor eram raras, ou mesmo inexistentes.

É notória a escassez de iniciativas voltadas para o compositor iniciante, mesmo tendo em conta a institucionalização facilitada pelas escolas de compositores e intérpretes. Apesar desses cursos fornecerem ferramentas e campos de experimentação para seus alunos, raramente promovem espaços ou eventos para que essas músicas sejam tocadas e ouvidas. O *Festival Escuta Aqui!* surge justamente com a intenção de preencher esse espaço. (LEANDRO et al., 2023, p. 6)

Por outro lado, outras chamadas de eventos para a divulgação de música contemporânea no Brasil, normalmente restringem a livre divulgação das gravações dos concertos por parte dos compositores selecionados. Isso limita o alcance do trabalho artístico às pessoas que estão fisicamente próximas ao local do concerto, o que exclui o potencial de divulgação de informações que os meios digitais possuem atualmente (LEANDRO et al., 2023, p. 7). Diferentemente, o *Festival Escuta Aqui!* sempre se propôs a ofertar a gravação das obras selecionadas aos compositores com a melhor qualidade possível dentro das condições de cada intérprete, uma vez que esses registros e edições eram feitos em casa, com os recursos de que cada um dispunha. Os compositores podiam ainda divulgar as gravações livremente, sendo apenas solicitado que dessem os devidos créditos ao festival e aos intérpretes. Dessa forma, o *Festival Escuta Aqui!* atuava não somente como instigador e difusor dessa música nova, mas também auxiliava os compositores em formação na construção de um portfólio.

Também com base nas experiências de Levy e Rafael, foram consideradas as dificuldades financeiras de jovens compositores em formação no país, e decidido que, na primeira edição, não seria cobrado nenhum valor para a submissão e participação nas atividades do festival. Dessa forma, a organização também evitou assumir gastos com plataformas pagas para videochamada, preferindo utilizar os recursos que naquele momento eram gratuitos e estavam se desenvolvendo rapidamente, vistas as necessidades específicas que o isolamento social impunha em todas as áreas.

A primeira edição do *Festival Escuta Aqui!* foi dividida em duas etapas, uma realizada em setembro e outra em novembro de 2020, com dois grupos de compositores selecionados. Vale ressaltar que, no ato de submissão das peças, os candidatos podiam indicar uma etapa de sua preferência, mas a escolha não era vinculativa. As peças submetidas eram depois avaliadas e selecionadas pelos membros da organização, incluindo os intérpretes. Nessa primeira edição, a submissão ainda não era anônima, mas assumimos sempre o compromisso de selecionar de acordo com a qualidade da escrita e da exequibilidade das peças. Foram selecionados 10 compositores e 5 ficaram em lista de espera.

A programação do evento ocupava dois finais de semana em cada uma das etapas, sendo o primeiro destinado a atividades mais formativas e o segundo a atividades artísticas. Dentro das atividades formativas, tínhamos o encontro dos compositores selecionados com os intérpretes residentes, no qual eram discutidas questões de performance, tanto técnicas quanto interpretativas, que poderiam subsidiar a melhor versão possível das peças para a estreia. Essas discussões começavam com a escuta coletiva de uma primeira gravação das composições. Além disso, o festival oferecia a tutoria de dois compositores de carreira estabelecida para cada uma das etapas, que também se reuniam com os selecionados para comentar as peças do ponto de vista da escrita. Em 2020, esses compositores foram João Pedro Oliveira e Harry Crowl, em setembro, e Roberto Victório e Diogo Novo Carvalho, em novembro.

Depois dos encontros do primeiro final de semana, os participantes eram estimulados a incorporar, em poucos dias, mudanças resultantes das discussões com os intérpretes e com os compositores convidados. Após receber a revisão das peças, cabia aos intérpretes optar por aceitar executar ou não executar todas as modificações, pelo fato de terem poucos dias para estudar, regravar e editar as

gravações. Estas seriam depois compiladas e lançadas em forma de estreia na plataforma YouTube. De uma forma geral, todos os intérpretes se mostraram abertos à possibilidade de incorporar todas as mudanças e quase sempre foi possível entregar a versão revisada aos compositores que participaram da primeira edição do festival. Essa disponibilidade estava intrinsecamente ligada ao isolamento social e a essa época - segundo semestre de 2020 – em que as atividades regulares de todos ainda estavam suspensas ou se reestruturando.

No segundo final de semana, os convidados apresentavam uma palestra sobre os seus trabalhos como compositores. Essa palestra era completamente expositiva e os convidados tinham total liberdade sobre os temas específicos que desejavam abordar, abrindo sempre espaço para perguntas e comentários. Para fechar cada etapa, era transmitido, pelo YouTube, o concerto de encerramento, com as gravações das peças selecionadas e ainda peças dos compositores convidados.

As obras dos convidados eram propostas pelos mesmos em função dos intérpretes residentes, podendo ser ou não inéditas. A inclusão dessas peças nos concertos, intercaladas com as dos compositores em formação, trouxe à tona o lado mais artístico do evento. A junção, na mesma programação, de obras escritas por compositores com reconhecimento nas suas carreiras e compositores iniciantes, servia como estímulo a todos os envolvidos, validando o *Festival Escuta Aqui!* não apenas como evento formativo, mas como verdadeiro divulgador e promotor de música nova.

Uma vez que o formato remoto implicava em cada um assistir ao concerto individualmente nas suas casas, optamos por incluir uma breve reunião de despedida após a transmissão, na qual os participantes podiam fazer comentários sobre as performances finais, numa dinâmica não estruturada, simulando assim o que aconteceria no final de um concerto presencial. A participação nessa reunião era optativa. Ao longo das semanas seguintes, os organizadores iam soltando no canal de YouTube vídeos das obras apresentadas separadamente, e esses materiais eram enviados aos participantes com a única solicitação de prestar os créditos ao festival e aos intérpretes, como dito anteriormente.

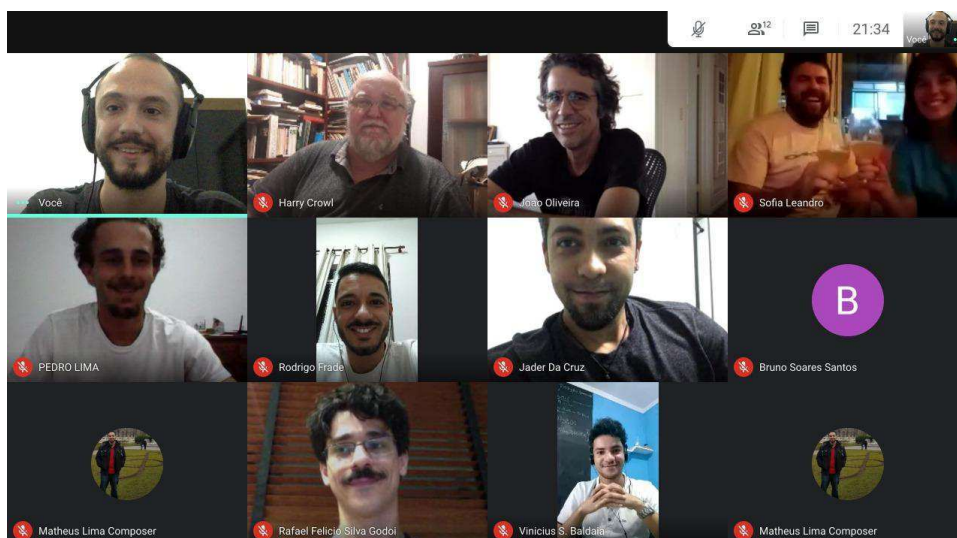


Figura 12: Reunião de encerramento da etapa de setembro de 2020, na primeira edição do *Festival Escuta Aqui!*. (Fonte: arquivo pessoal)

A segunda edição foi realizada em 2021, desta vez com duas chamadas de obras. A Chamada I seguiu os moldes da edição anterior e as atividades decorreram nos meses de março e maio. Em março, os compositores convidados foram Januibe Tejera e Sara Carvalho; e, em maio, Nuno Figueiredo e Tatiana Catanzaro. Para promover a oportunidade de criação de peças para instrumentais diferentes, decidimos convidar novos intérpretes. Assim, participaram como intérpretes residentes o saxofonista Paulo Rosa, as pianistas Susana Castro Gil e Ana Cláudia Assis e o duo formado pelo percussionista Charles Augusto e pela pianista Alice Belém.

Foram mantidas as condições para a submissão de obras da primeira edição, portanto a participação na Chamada I foi também limitada a compositores brasileiros (ou residentes no Brasil), sem graduação completa em Composição Musical ou curso similar. Desta vez, optamos por criar um sistema que permitisse o anonimato das obras submetidas. Visto que a recepção das peças era feita por correio eletrônico, Levy e Rafael ficaram encarregues de agrupá-las por categoria e enviá-las aos respectivos intérpretes para que pudessem fazer a seleção. Esse sistema foi adotado para todas as edições subsequentes.

Devido aos avanços nas tecnologias das plataformas de videochamada, entendemos que agora seria importante comprar uma assinatura. Para cobrir esses gastos, os compositores selecionados passaram a pagar uma taxa de 20 reais, um valor ainda simbólico, mas que garantia que os organizadores não arcaíam com a

totalidade dessa nova despesa. A assinatura facilitou a gravação e transmissão, com mais qualidade, das palestras dos compositores convidados no canal de Facebook do *Festival Escuta Aqui!*<sup>43</sup>, permitindo assim alcançar um público maior.

Todas as atividades seguiram o modelo da primeira edição, com a mesma distribuição em dois finais de semana por etapa e o mesmo tempo para revisões das obras. Porém, o fato de se abrir espaço para a participação de intérpretes fora do círculo de organizadores resultou em algumas diferenças no formato. Em 2020, tanto Rodrigo Frade como o Duo Sofia Leandro e Bruno Santos entregaram, no encontro com os compositores selecionados, um material artisticamente pronto, que poderia perfeitamente ser uma versão de estreia. Diferentemente, a maioria dos intérpretes de 2021 preferiu produzir um material de estudo/leitura, considerando o gasto de tempo e envolvimento na produção de um primeiro vídeo que seria provavelmente descartado em função das discussões e mudanças a propor nos encontros com os compositores. Assim, surgiu uma dinâmica nova na apresentação dessas primeiras gravações, que por vezes excluiu inclusive o elemento visual, apresentando apenas gravações em áudio. Os organizadores não colocaram objeções, nem os compositores participantes se manifestaram positiva ou negativamente em relação a essa escolha dos intérpretes.

Para além da chamada de obras específica para os compositores em formação, a segunda edição trouxe como novidade a abertura da Chamada II, destinada a compositores de qualquer nível de formação acadêmica, com origem ou residência em países da América Latina. O objetivo desta chamada era ampliar o alcance do evento, promovendo a integração de compositores com formação concluída e de obras que já poderiam ter sido estreadas. Ao mesmo tempo, essa era uma forma de enriquecer o festival do ponto de vista artístico, já que esperávamos receber obras com maior qualidade técnica quanto à composição propriamente dita e com propostas estéticas mais consolidadas, comparando com a Chamada I. Nesta chamada latino-americana, voltamos a abrir as duas categorias da edição de 2020, com obras para flauta solo e duo de violino e percussão, desta vez sem *subsets*, mantendo a abertura para inclusão de eletrônica.

Para o Duo, em particular, a Chamada II trouxe desafios pelo fato da maioria das dez peças recebidas terem elementos que consideramos artisticamente

---

<sup>43</sup> Canal disponível em: <<https://www.facebook.com/festivalescutaaqui/>>. Acesso em 11 mar. 2024.



interessantes. Assim, apesar de termos assumido o compromisso de gravar somente duas peças, decidimos selecionar três<sup>44</sup>, deixando essa terceira peça em espera até um momento oportuno para fazer sua estreia. Essa condição deveu-se ao fato de eu estar perto do fim da minha gravidez. Com o aval de toda a equipe, identifiquei o compositor da peça, com o qual entrei em contato para saber se estaria interessado em ser selecionado e participar na segunda edição do *Festival Escuta Aqui!* nessas condições. Esse foi o início de uma colaboração mais próxima que será descrita no próximo subcapítulo.

As obras da Chamada II da edição de 2021 foram estreadas num concerto *online* realizado em julho. Distintamente da proposta da Chamada I, os objetivos da Chamada II eram somente artísticos. Assim, a participação dos compositores resumia-se à submissão das peças; pagamento da taxa de inscrição (de 20 reais); abertura para contato com os intérpretes, ao longo da preparação das peças, para esclarecimentos e troca de ideias; terminando com a apresentação das obras nesse concerto *online*, transmitido no canal de YouTube do festival. Repetindo a sugestão de um convívio como ritual finalizador, foi aberta uma sala na plataforma de videochamada logo após o concerto, para breves considerações e despedidas.

A terceira edição do *Festival Escuta Aqui!* foi realizada no segundo semestre de 2021, em setembro e em novembro, com o lançamento de apenas uma chamada de obras para compositores em formação. As atividades seguiriam o modelo das chamadas com viés mais educativo anteriores, no entanto desta vez seria permitido que os candidatos tivessem concluído a graduação em Composição Musical, mas não uma pós-graduação na área da Música. Os intérpretes residentes foram o flautista Rodrigo Frade, os violonistas Artur Miranda Azzi e Marco Teruel e o duo de piano e percussão formado por Alice Belém e Charles Augusto. Os compositores convidados foram Isabel Soveral, Sérgio Rodrigo, Marcos Balter e Rogério Vasconcelos. Nesta edição, os membros do Duo Sofia Leandro e Bruno Santos estiveram mais afastados, por questões de logística familiar. Depois disso, nenhum dos dois voltou a participar ativamente na produção do evento, mas ambos continuaram a colaborar com Levy, que foi assumindo naturalmente funções de líder e executor.

---

<sup>44</sup> Curiosamente, as três peças selecionadas eram inéditas e foram compostas especificamente para o *Festival Escuta Aqui!*.

Em 2022, o mundo tinha mudado novamente. As atividades presenciais ainda decorriam com certos cuidados quanto às questões sanitárias que a pandemia tinha levantado, mas os eventos remotos iam perdendo força e a necessidade de realização de eventos presenciais foi-se afirmando gradualmente. Além disso, a terceira edição tinha sido marcada por um número mais baixo de submissões de peças e uma participação menos engajada de todos os intervenientes, desde selecionados a intérpretes residentes e compositores convidados. Estava na hora do *Festival Escuta Aqui!* se reinventar e adequar ao momento.

Os cinco criadores do festival reuniram-se novamente para discutir a viabilidade de realizar o evento presencialmente, mas optaram por um modelo intermediário, como explicado no artigo resultante da comunicação apresentada em 2023 no Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM):

Com o fim das restrições para eventos presenciais a partir de 2022, a quarta edição começou a ser planejada buscando um modelo presencial, o que levou ao enfrentamento de novos desafios. O formato remoto foi profícuo para a criação do *Festival Escuta Aqui!*, pois, durante as suas três primeiras edições, o evento não contou com apoio financeiro ou logístico de nenhuma instituição. Nesse contexto, os encontros realizados através de videochamadas possibilitaram uma solução financeiramente viável, já que não demandaram gastos com passagens, hospedagem e alimentação. Isso possibilitou a participação de compositores, intérpretes e alunos não apenas de diferentes estados brasileiros, mas também de outros países. Visando manter essa característica, a mudança para um modelo totalmente presencial foi descartada quando começamos a organizar uma nova edição. (LEANDRO et al., 2023, p. 9)

Com certa ironia, retornávamos assim à ideia inicial de organizar um festival de música contemporânea dentro da instituição que unia a todos, a Escola de Música da UFMG. Estabelecemos uma parceria com o projeto de extensão Viva Música, que vem promovendo, desde 2002, a programação da Série Viva Música, com palestras e concertos semanais abertos ao público em geral; a gravação em áudio e vídeo das palestras e dos concertos, com divulgação no canal de YouTube do projeto<sup>45</sup>; e uma disciplina articulada com as atividades anteriores (PROJETO..., 2021).

A quarta edição do *Festival Escuta Aqui!* foi então realizada no segundo semestre de 2022, em modelo semipresencial. A chamada seguiu as regras da

---

<sup>45</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/c/ProjetoVivaM%C3%BAsica>>. Acesso em: 13 mar. 2024.

anterior. Nesta edição, o cronograma previa um primeiro encontro por videochamada com os compositores convidados, Demian Luna e Leonardo Margutti, para discussão das peças com os compositores selecionados. Após essa reunião, os participantes tinham cerca de cinco semanas para revisarem suas obras, período em que os intérpretes estavam disponíveis para trocar impressões sobre as mesmas, através de meios de comunicação à distância.

O próximo encontro formal agendado foi justamente dos selecionados com os intérpretes, também por videochamada, abrindo assim para comentários sobre as obras de uma forma mais expositiva. O último dia de atividades integrou as palestras dos compositores convidados, realizadas remotamente com a assistência da turma da disciplina do Viva Música. No mesmo dia, à noite, os intérpretes fizeram a estreia das peças num concerto presencial no Auditório da Escola de Música da UFMG. Este concerto foi captado, gravado e transmitido ao vivo pela equipe do Viva Música, sem que fosse exigida a presença dos compositores selecionados.

Essa parceria configurava a primeira institucionalização do festival e resultava numa distribuição por mais pessoas de tarefas relacionadas com a produção. Até então, a responsabilidade de gestão dos meios técnicos para a gravação das obras estava a cargo dos próprios intérpretes e organizadores. Nesta edição, essas funções eram executadas pela equipe do Viva Música, assim como a divulgação das palestras e do concerto de encerramento. Para além de desafogar os organizadores e os intérpretes de cumprir múltiplas tarefas, a institucionalização fomentou o aperfeiçoamento do evento, tornando a apresentação das obras selecionadas num espetáculo com mais unidade artística e maior qualidade técnica, especialmente no que diz respeito à captação do áudio.

Dando continuidade a esse movimento de institucionalização, a quinta edição do *Festival Escuta Aqui!* foi projetada e executada em formato totalmente presencial. Para isso, contribuiu o contexto pessoal e profissional em que cada membro do grupo original de organizadores se encontrava. Levy e Rodrigo eram agora professores da Faculdade de Música do Espírito Santo “Maurício Oliveira” (FAMES) e tinham, em Vitória (ES), estabelecido uma rede de músicos interessados em práticas de música contemporânea. A partir desse interesse, formaram o VIX Ensemble, com mais três músicos que também eram professores da FAMES – o violonista Belquior Guerrero, o fagotista Fábio Benites, e o saxofonista Paulo Rosa.

Uma vez que se abriu a possibilidade de realizar o festival com o apoio institucional da FAMES, o VIX Ensemble assumiu quase totalmente as funções de produção e organização. Os restantes três organizadores anteriores (eu, Bruno e Rafael) foram pontualmente consultados por Levy para trocar ideias e, nos dias da realização do festival, desempenharam papéis mais específicos: os membros do duo foram intérpretes e professores, e Rafael auxiliou na logística.

As atividades desta quinta edição foram realizadas de 13 a 15 de setembro de 2023, em Vitória, com apoio financeiro e institucional da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES), da Faculdade de Música do Espírito Santo "Maurício Oliveira" (FAMES) e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Foi também estabelecida parceria logística com a Casa da Música Sônia Cabral e o Centro Cultural Sesc Glória, espaços nos quais ocorreram palestras e concertos. Com os apoios financeiros e a institucionalização, foi eliminada a taxa de inscrição, custeado o deslocamento dos convidados e feita a gravação e mixagem das obras apresentadas nos concertos. Ademais, foram atribuídas bolsas para alguns alunos que manifestaram interesse em participar presencialmente no evento, de forma a auxiliar nos gastos com o deslocamento e a estadia em Vitória.

A edição presencial manteve algumas características das edições virtuais, nomeadamente as reuniões com os compositores convidados e com os intérpretes; as palestras dos compositores convidados; a integração, em concertos, das obras selecionadas via edital com obras dos compositores convidados; e a posterior disponibilização das gravações das peças selecionadas por meio do canal de YouTube do *Festival Escuta Aqui!*. Porém, através da chamada de obras, várias novidades foram implementadas.

Em primeiro lugar, podiam candidatar-se compositores nascidos ou residentes na América do Sul, América Central ou América do Norte, o que ampliava o alcance geográfico do evento. Em segundo lugar, as peças poderiam ser ou não inéditas e compositores de qualquer idade e formação eram elegíveis, o que permitia a participação de iniciantes ou experientes. No entanto, 8 vagas seriam destinadas aos bolsistas, que obrigatoriamente tinham que ser brasileiros ou residentes no Brasil, sendo dada preferência aos candidatos que estivessem ainda em formação. Esse critério permitiu a participação de compositores menos experientes, alguns dos quais tinham participado em edições anteriores do festival.

As obras podiam ser submetidas para quatro categorias, sendo as duas primeiras para serem executadas pelos intérpretes residentes – o VIX Ensemble (ou duos e trios gerados pela sua divisão) e o Duo Sofia Leandro e Bruno Santos (peças para solista eram aceitas, mas seria dada preferência às peças para o duo). As outras duas categorias eram para obras acusmáticas e obras com vídeo e sons eletrônicos.

Outra novidade foi a inclusão de intérpretes convidados que não iriam tocar peças submetidas ao edital, mas sim realizar masterclasses para os participantes do festival e para alunos de música da comunidade, e também participar nos concertos com o seu próprio repertório de música contemporânea. Os músicos convidados foram o flautista Antônio Carlos Guimarães e o saxofonista Robson Saquett, ambos professores de instrumento na UFSJ e na UFMG, respectivamente. Dentro das atividades dos membros do Duo Sofia Leandro e Bruno Santos também foram agendadas masterclasses para alunos da comunidade, separadas por instrumento (violino ou percussão). Os compositores convidados foram Felipe de Almeida Ribeiro (Universidade Estadual do Paraná) e Paul Rudy (Universidade do Missouri em Kansas City, EUA). Foi realizada ainda uma mesa redonda com os compositores convidados e outros dois compositores da FAMES, Bruno Ishisaki e Daniel Moreira, e um concerto do grupo convidado GEXS – Grupo de Experimentação Sonora da Universidade Federal do Espírito Santo.

Um episódio inesperado – um acidente que resultou numa fratura – ocorreu logo antes da participação do Duo Sofia Leandro e Bruno Santos nesta quinta edição do *Festival Escuta Aqui!*, impedindo Bruno de tocar durante o evento. Depois de alguma ponderação e conversas com os membros da equipe organizadora, decidimos avançar com a programação, fazendo adequações. O percussionista Gabriel Novais, aluno da FAMES e solista da Orquestra Sinfônica do Espírito Santo, prontificou-se a substituir Bruno no concerto em duo. Para isso, organizamos alguns ensaios um pouco mais longos do que estava originalmente previsto, que foram parcialmente acompanhados por Bruno com o objetivo de compartilhar com Gabriel as ideias e soluções até então encontradas para a execução da percussão nas duas peças, que coincidentemente eram inéditas. Os ensaios de uma delas, *What in the emptiness lies...*, para violino, percussão e eletrônica, foram também acompanhados pelo compositor, Thiago Vila, que se encontrava em Vitória na qualidade de bolsista.

Uma terceira peça do programa era para violino solo, e a quarta peça, para bateria e eletrônica, foi retirada por não ser viável a preparação no tempo disponível.

O histórico do *Festival Escuta Aqui!* demonstra uma abordagem diferenciada quanto à oportunidade dada a compositores em formação de construir um portfólio. Ao contrário das práticas comuns em muitos festivais no Brasil, que restringem a divulgação das obras selecionadas, o *Festival Escuta Aqui!* reconhece o potencial das redes sociais e da era digital para ampliar o alcance do trabalho artístico. Ao facilitar a gravação e difusão livre das obras selecionadas, o festival não apenas oferece visibilidade aos participantes, mas também contribui para a democratização do acesso à música contemporânea. Essa abordagem beneficia os compositores individualmente, mas também enriquece o cenário musical como um todo, ao tornar as criações acessíveis a um público mais amplo e diversificado.

Ao fornecer essa liberdade de divulgação, o *Festival Escuta Aqui!* reitera seu compromisso em apoiar o desenvolvimento profissional dos compositores, incentivando-os a gerenciar e promover seu próprio trabalho de forma independente, mas também contribui para o desenvolvimento de intérpretes. Assim, eventos como este têm potencial para estimular a criatividade e a inovação na música contemporânea, e para fortalecer a comunidade artística, promovendo colaboração, intercâmbio de ideias e espaços para o fazer artístico na área. Em suma, o *Festival Escuta Aqui!* destaca-se como um exemplo de como os eventos para a promoção e divulgação da música contemporânea podem transitar simultaneamente nos meios digitais e institucionais, através de dinâmicas colaborativas que contam com redes de pessoas unidas por interesses semelhantes. Essas dinâmicas serão discutidas na próxima seção, com referências à teoria dos círculos colaborativos.

#### **4.2. Dinâmicas colaborativas no *Festival Escuta Aqui!***

Um dado relevante para mensurar o envolvimento individual de cada organizador, intérprete e compositor convidado no *Festival Escuta Aqui!* é o fato de nas quatro primeiras edições ninguém ter recebido nenhuma compensação financeira, nem mesmo ajuda de custo. Mesmo quando era cobrada uma taxa de inscrição aos participantes, essa verba representava apenas uma parcela dos

custos da assinatura da plataforma de videochamada, ou seja, os organizadores chegaram mesmo a ter que investir do seu próprio bolso para viabilizar o evento. Por mais que seja um detalhe, esse fato demonstra que o fator financeiro nunca foi determinante para atrair ninguém. O que efetivamente movia todo o mundo era o interesse por música contemporânea, em primeiro lugar, e o contexto em que cada um se encontrava à data de cada participação.

Durante o período embrionário em que pensávamos organizar um evento na UFMG e durante a adequação ao formato remoto, é possível reconhecer elementos característicos da fase de formação da teoria dos círculos colaborativos de Michael Farrell (2001). A Escola de Música da UFMG foi o espaço magnético em que emergiu o coletivo que viria a se tornar organizador do *Festival Escuta Aqui!*. Esse espaço integra simultaneamente figuras de “autoridade” no grande espaço de ação estratégica (PARKER e CORTE, 2017) que é área da música, e por isso é procurado pelos pós-graduandos para cumprirem seus objetivos de especialização em determinada subárea (ou linha de pesquisa). Ao mesmo tempo, promove o florescimento de ideias criativas e inovadoras que podem inclusive contrariar, refutar ou questionar certos paradigmas e tradições.

A importância da Escola de Música da UFMG para o desenvolvimento do *Festival Escuta Aqui!* vai além do aspecto locacional, até porque as primeiras edições foram *online*. A relação dos membros da organização, exceto Bruno, com as atividades da pós-graduação fazia parte do contexto em que o evento surgiu. E esse contexto foi tão relevante que o evento acabou se transformando num campo de expansão dos trabalhos artísticos e de pesquisa dos membros da organização, num momento em que o confinamento limitava a circulação, como ilustra esta pesquisa de doutorado. Ademais, foi dentro da Escola de Música que encontramos a primeira parceria para conseguir sair do formato totalmente remoto, fechando assim esse ciclo, numa época em que Levy, Rafael e Rodrigo já tinham defendido e concluído as suas pós-graduações.

Neste círculo, Levy começou cumprindo o papel informal de porteiro, pois foi a pessoa que procurou todos os outros membros e os convidou para participar no projeto, colocando-os naturalmente no lugar de novatos. Mesmo Bruno, que foi convidado diretamente por mim, foi abordado somente após Levy concordar com a sugestão. Até então, podemos considerar que o círculo não tinha um líder e que a

sua formação se desenvolveu com certo grau de espontaneidade<sup>46</sup>, já que nenhum dos integrantes tinha uma concepção minimamente ambiciosa quanto ao que poderiam criar juntos. Simplesmente pretendíamos ter um espaço para tocar música contemporânea, portanto a proposta de ensaiar e apresentar alguns concertos no Auditório da Escola de Música da UFMG seguia um roteiro de certa forma conservador.

À medida que as discussões coletivas foram progredindo e cada um foi incorporando seu papel formal – numa primeira fase, com divisões entre intérpretes e gestores (de edital, de imagem, de redes sociais, da logística) –, Levy foi assumindo um papel informal diferente, com características mais próximas à de um líder carismático. Este líder não se diferenciava pelo seu estatuto na área, nem representava uma figura de idolatria para os outros, mas era quem tinha mais iniciativa para coordenar as agendas e sintetizar as ideias. Levy era também a pessoa com mais experiências em concursos de composição, pelo que a sua visão quanto às demandas e lacunas desse tipo de eventos contribuiu muito para a elaboração das regras dos editais. Essa contribuição transformou o *Festival Escuta Aqui!* num evento diferenciado dentro do universo dos eventos com chamadas de obras para compositores, e, como Farrell explica, o líder carismático é muitas vezes a pessoa que move o grupo em “explorações além das fronteiras do mundo sancionadas pelas autoridades convencionais” (FARRELL, 2001, p. 112).

Dinâmicas de rebelião e busca foram já descritas na seção anterior, quando mencionei as motivações que geraram o formato artístico-educativo das edições *online*, assim como as experiências e adequações que foram sendo feitas a cada novo edital. Quanto às dinâmicas próprias do trabalho colaborativo, neste caso misturavam-se dentro da ação coletiva, durante a execução das atividades de cada edição. Em dado momento, estávamos completamente envolvidos na proposta de oferecer a jovens compositores em formação oportunidades que dificilmente teriam no âmbito acadêmico.

---

<sup>46</sup> A geração espontânea de um grupo criativo é mencionada por Farrell (2001, p. 69) quando se refere ao círculo de poetas *The Fugitives*, do qual faziam parte John Crowe Ransom, Donald Davidson, Allen Tate, e Robert Penn Warren. O círculo, que desenvolveu seus trabalhos no princípio do século XX e dentro da Universidade de Nashville, Tennessee, estabeleceu uma escola literária nos Estados Unidos da América, baseada na vida rural do Sul do país. Nos primeiros estágios de formação do círculo, segundo Farrell (*ibidem*), nenhum dos membros cumpria funções de liderança e suas reuniões não tinham como objetivo iniciar um grupo literário ou mesmo escrever poesia.



Pessoalmente, como intérprete, sentia um grande entusiasmo toda a vez que recebia uma submissão de nova peça para violino solo ou para duo, e me esforçava para conseguir obter o melhor resultado sonoro possível das peças selecionadas. Isso me tomava muito tempo de estudo, principalmente nas primeiras edições, quando ainda não tinha muita experiência com diferentes repertórios de música contemporânea. As reuniões dos compositores convidados com os selecionados eram inicialmente acompanhadas pelos intérpretes residentes, numa busca pela criação coletiva de um produto artisticamente interessante. Esse nível de engajamento foi significativamente menor quando intérpretes convidados passaram a integrar o festival, o que é demonstrativo da coesão da visão do círculo fundador.

A participação de convidados também era ilustrativa de um ambiente colaborativo, estendido às redes sociais e de contatos dos membros da organização. Por exemplo, em 2020, um dos convidados foi Harry Crawl, contactado pelo Duo Sofia Leandro e Bruno Santos, que não apenas participou na primeira edição do festival, mas ainda se propôs a colaborar em discussões posteriores sobre a continuidade do evento. A Chamada II de 2021, aberta a compositores de toda a América Latina, foi uma das expansões que fizemos a partir das contribuições de Harry. Além disso, essa participação fortaleceu a relação do compositor com o Duo e levou ao surgimento da *Sonata 2020 (para um ano que não existiu)*, que será incluída no disco de músicas de Crawl, a lançar até ao final do ano de 2024.

Muitas vezes, os compositores convidados dispuseram-se a escrever música completamente nova, para ser tocada por intérpretes residentes. Nesse contexto, o Duo Sofia Leandro e Bruno Santos estreou três novas peças, duas das quais já foram apresentadas e regravadas fora do âmbito do *Festival Escuta Aqui!*. Por outro lado, algumas obras selecionadas via edital passaram a fazer parte do nosso repertório de concerto, como é o caso de *Diálogo, Terapia e Transferência* (2020) para violino e vibrafone, de Matheus Lima, que tocamos ao vivo no XXXIII Congresso Nacional da ANPPOM e na IX Mostra de Percussão da UFMG, realizados em outubro e novembro de 2023, respectivamente.

O mesmo aconteceu com o flautista Rodrigo Frade, que se refere, a título de exemplo, à incorporação de *Grãos de Pólen* (2020), de Tainá Caldeira, no seu repertório de concerto e no repertório repassado aos seus alunos de graduação (LEANDRO et al., 2023, p. 10-11). Estes exemplos expressam a transição entre os

papéis didático e artístico cumpridos pelos intérpretes residentes, em particular os que faziam parte do círculo inicial de organizadores, e também reforçam esse caráter híbrido do *Festival Escuta Aqui!*, que era simultaneamente um espaço educativo e performativo de música contemporânea.

Outro extravasamento das redes colaborativas do festival foi o estreitamento das relações artísticas entre mim e o compositor Vinicius S. Baldaia. Este foi um dos candidatos que mais vezes foi selecionado para participar nas edições do *Festival Escuta Aqui!*, uma das quais na chamada latino-americana com *Distopomêmor* (2021), para violino, percussão e eletrônica, e outra com *O Engodo do Medo* (2021), para violino solo e eletrônica. *Distopomêmor* foi justamente a peça cuja postergação da estreia tivemos que negociar com Vinicius, por questões familiares. Com o passar do tempo, o regresso aos compromissos regulares de trabalho e à rotina pós-pandemia (agora com um filho pequeno), o Duo Sofia Leandro e Bruno Santos não conseguiu retomar a montagem de *Distopomêmor* até ao ano de 2023.

Foi só em novembro desse ano que finalmente fizemos a estreia, no 12º *Festival Artes Vertentes* e, logo em seguida, uma segunda apresentação na IX *Mostra de Percussão da UFMG*, cuja gravação foi lançada no canal de YouTube do *Festival Escuta Aqui!*. Já o solo foi estreado, gravado e difundido na edição semipresencial, em 2022, realizada com o projeto Viva Música. As conversas com Vinicius, motivadas tanto pela necessidade de adiar a estreia de *Distopomêmor*, como pela montagem de *O Engodo do Medo*, fizeram com que nos aproximássemos profissionalmente, tendo trabalhado juntos numa segunda gravação e mixagem da peça, que em 2023 seria premiada pela Funarte, na XXV *Bienal de Música Brasileira Contemporânea* e interpretada pela violinista Mariana Salles. Em 2024, começamos a planejar um concerto de peças mistas do Duo Sofia Leandro e Bruno Santos em São Paulo, onde o compositor reside e prossegue seus estudos na pós-graduação, bem como a possibilidade de eu participar no seu recital de doutorado na Universidade Estadual de São Paulo (UNESP).

Voltando à evolução dos círculos colaborativos segundo Farrell (2001), é possível identificar que a separação do círculo original ocorreu após a realização da quarta edição, semipresencial. No período em que ela decorreu, Levy e Rodrigo já eram professores na FAMES e já estavam iniciando o projeto do VIX Ensemble. A FAMES configurava um outro espaço para a institucionalização fora da UFMG e existiam opções de apoios financeiros no Espírito Santo, via leis de incentivo. Essa

separação foi então um processo natural, mas, por outro lado, aproxima-se mais da dinâmica do círculo de ciclistas BMX relatada por Ugo Corte (2013), uma vez que o círculo original se desfez, mas o projeto continuou. No caso do grupo de primeiros organizadores do *Festival Escuta Aqui!*, essa separação aconteceu sem conflitos e os membros externos à nova organização continuaram colaborando na quinta edição como intérpretes ou auxiliando na produção. Até 2024, não ocorreu nenhuma dinâmica análoga à reunião nostálgica.

Resumidamente, o *Festival Escuta Aqui!* destaca-se pelas dinâmicas colaborativas que se desenvolveram entre os membros da organização e se estenderam aos participantes e convidados (intérpretes e compositores). Seu formato privilegia o compartilhamento de ideias entre todos os intervenientes, desde compositores estabelecidos até aqueles em formação, enquanto também valoriza o papel e a voz dos intérpretes. Para o Duo Sofia Leandro e Bruno Santos, participar no festival significou a possibilidade de expandir significativamente o número de peças de compositores brasileiros para a formação, como será argumentado na próxima seção. Ademais, para mim, como violinista de formação tradicional, focada no aprendizado de música predominantemente européia dos séculos XVIII e XIX, o *Festival Escuta Aqui!* contribuiu também para o meu desenvolvimento como intérprete de música contemporânea, tendo oportunizado, por exemplo, as minhas primeiras experiências de performance com eletrônica.

#### **4.3. Um lugar para a música nova: a ampliação do repertório brasileiro para duo de violino e percussão**

O *Festival Escuta Aqui!* acabou sendo o maior campo de expansão da música brasileira para o duo de violino e percussão durante os últimos anos – e talvez desde sempre. Desde a primeira edição, foram estreadas composições de brasileiros e estrangeiros, totalizando 14 peças. As obras selecionadas através dos diversos editais e solicitadas aos compositores convidados nem sempre precisariam de ser inéditas, mas, provavelmente pela inconveniência da formação, sempre foram. Distribuindo essas 14 peças pelas categorias do catálogo, encontramos: 3 para marimba e violino; 6 para violino e vibrafone (sendo uma com eletrônica em tempo diferido); e 5 para violino e percussão múltipla (das quais, uma tem eletrônica

em tempo diferido e outra eletrônica em tempo real). Além disso, mais duas peças que estão ainda por estrear foram escritas pelos compositores organizadores, uma para o duo e outra para uma formação em trio, que inclui o flautista Rodrigo Frade.

Se olharmos apenas para o repertório brasileiro que surgiu dentro do *Festival Escuta Aqui!*, podemos verificar que foi expressiva a ampliação do mesmo, ao longo de poucos anos, comparando com o repertório pré-existente e as poucas obras externas ao festival que foram surgindo. A lista abaixo (figura 13) apresenta a relação de obras brasileiras catalogadas, sem aquelas que foram criadas no âmbito do evento:

Mojola, Celso	As três existências	1996	Violino e marimba
Nobre, Marlos	Desafio XXXI	1968/1994	Violino e marimba
Santos, Carlos dos	Sonatina para violino e marimba	2011	Violino e marimba
Quaranta, Daniel	Círculos na Parede da Sala, Pequena peça doméstica para Violino e Vibrafone em tempos de Covid-19	2020	Violino e vibrafone
Zúñiga, Rubén	Veco en Biena	2020	Violino e vibrafone
Macêdo, Nelson	Abolição da Escravatura	1987	Violino e bateria
Crowl, Harry	Concerto nº4 para violino e percussão (em forma de via-crucis sobre o nome de Marielle Franco)	2019	Violino e percussão

Figura 13: Lista com as obras brasileiras para violino e percussão catalogadas que não foram criadas no âmbito do *Festival Escuta Aqui!*

A próxima lista (figura 14) apresenta a relação de obras brasileiras que surgiram dentro do *Festival Escuta Aqui!*, ao longo das primeiras cinco edições, realizadas de 2020 a 2023:

Carriello, Álvaro	Interlúdio para violino e marimba	2021	Violino e marimba
Cruz, Jader	Claustrophobia	2020	Violino e marimba
Alves, Ricardo	Entrementes	2020	Violino e vibrafone
Alves, Vitor	Desafio	2022	Violino e vibrafone
Csizmar, Caio	Parassoneiroi	2020	Violino e vibrafone
Lima, Matheus	Diálogo, Terapia e Transferência	2020	Violino e vibrafone
Baldaia, Vinicius S.	Distopomêmor	2020/2021	Violino, percussão e tape
Clementine, Leonardo	Feito! Entre Atos	2020	Violino e percussão
Felício, Rafael	Postais	2020	Violino e percussão
Victorio, Roberto	ESTU[du]O	2020	Violino e percussão
Vila, Thiago	What in the emptiness lies...	2023	Violino, percussão e eletrônica

Figura 14: Lista com as obras brasileiras para violino e percussão catalogadas que foram criadas no âmbito do *Festival Escuta Aqui!*

Ao analisar as duas listas, é perceptível que o evento despertou, nos compositores brasileiros contemporâneos, um forte interesse pela interação camerística entre o violino e a percussão, já que o número de peças selecionadas no espaço de três anos é superior ao número de peças compostas anteriormente, num espaço de décadas. Vale ainda ressaltar que nem estamos aqui considerando o total de peças de compositores brasileiros submetidas aos editais, mas somente aquelas que foram selecionadas e a peça do membro da organização, Rafael Felício, que só não foi ainda estreada por questões de logística relacionadas com a instrumentação.

Este interesse crescente tem a ver justamente com o contexto em que o *Festival Escuta Aqui!* emerge, com sua vocação formadora e seu ambiente colaborativo. Temos, de um lado, um duo empenhado em se estabelecer como projeto de música de câmara contemporânea e montar um repertório próprio. Do outro lado, temos jovens compositores com necessidade e vontade de compilar materiais para um portfólio. Dos dois lados, encontramos músicos curiosos, disponíveis para enfrentar a novidade, descobrir recursos sonoros, explorar técnicas e materiais. O evento cria assim uma demanda e os participantes respondem a essa demanda com soluções criativas, com uma postura completamente engajada. Essas soluções geram produtos artísticos que têm o potencial de instigar outros compositores e intérpretes a seguir a mesma linha criativa, num processo de retroalimentação<sup>47</sup>.

Ou seja, o produto criativo, que neste caso é o repertório para o duo de violino e percussão, é alimentado e se alimenta de novas peças e novas performances. Um exemplo disso surgiu na primeira edição do *Festival Escuta Aqui!*, com a peça *Feito! Entre Atos* de Leonardo Clementine, à época aluno de Composição na UFMG. A peça é composta por quatro movimentos, cada um com um instrumental de percussão diferente, explorando tanto instrumentos de altura definida, como de altura indefinida. No encontro dos intérpretes com os compositores, eu e Bruno comentamos com Leonardo que, por alguma razão, a sua peça tinha elementos que nos remetiam ao *Concerto nº4* de Harry Crowl. O

---

<sup>47</sup> López-Cano e Opazo consideram que a prática criativa e a reflexão são retroalimentadas num processo cíclico que envolve a prática artística, a observação, o registro, a reflexão e conceitualização e o planejamento de novas ações criativas (LÓPEZ-CANO e OPAZO, 2014, p. 169).

compositor nos informou então que, de fato, poderia ter sido influenciado por essa música, uma vez que tinha assistido a uma das apresentações de antestreia, realizada em 2019 na UFMG. Este episódio foi ilustrativo de como a inovação na criação musical beneficia e depende da performance, já que aquela foi somente a segunda obra para violino e percussão múltipla que o Duo Sofia Leandro e Bruno Santos tocou, logo após o *Concerto nº4* de Crowl, e provavelmente também a segunda obra brasileira com essas características.

Um aspecto que chama a atenção no leque de instrumentos de percussão usados pelos compositores nas peças do *Festival Escuta Aqui!* é a recorrência no uso do vibrafone. Para além das várias obras compostas dentro da categoria violino e vibrafone, também verificamos que este foi o teclado preferido nas obras com percussão múltipla, sendo usado em *ESTU[du]O* de Roberto Victório, *Distopomêmor* de Vinicius S. Baldaia e *What in the emptiness lies...* de Thiago Vila. Outras duas peças de compositores estrangeiros, *35 Gotas* (2020) de Diogo Novo Carvalho (Portugal) e *Mientras* (2021) de Mathías Padellaro (Argentina) foram escritas para violino e vibrafone, sendo a primeira com eletrônica em tempo diferido. Futuras investigações seriam necessárias para entender essa prevalência, mas o que podemos inferir é que é um teclado mais acessível do que a marimba, especialmente em países latino-americanos, onde a marimba seria consideravelmente mais cara e difícil de ser adquirida por um percussionista. Por esse motivo, é possível que os compositores tenham mais referências do vibrafone do que de outros teclados.

As práticas de performance do Duo Sofia Leandro e Bruno Santos vieram se solidificando ao longo dos anos com a participação no *Festival Escuta Aqui!*, não apenas pela integração de algumas obras estreadas nas programações de eventos – o que se relaciona com a construção de um repertório próprio –, como pelo estabelecimento de elementos que proporcionam unidade a esse repertório. Exemplo disso é a consolidação de um instrumental de percussão dentro do qual cabe a performance de várias peças. Em 2020, Roberto Victório escreveu *ESTU[du]O* que usava oito peles, um tantã e vibrafone, instrumental livremente escolhido a partir de uma lista que Bruno tinha disponibilizado. Ficamos agradados pelo resultado sonoro desse *set* e suas interações com o violino e essa foi uma peça que imediatamente entrou nos nossos programas de concerto, tendo sido tocada ao vivo no *Festival Artes Vertentes* do mesmo ano.

Coincidentemente, recebemos no ano seguinte a submissão de *Distopomêmor*, de Vinicius S. Baldaia. Ainda durante o processo seletivo anônimo, ficamos interessados em tocar a peça, entre outras razões, porque tinha um instrumental muito parecido. Mais tarde, em 2023, durante a colaboração com o Leonardo Martinelli para a criação de um espetáculo com dança no âmbito do *Festival Artes Vertentes*, sugerimos ao compositor a utilização desse mesmo instrumental, sugestão que foi prontamente aceita. Dessa forma, conseguimos agora montar diferentes programas de concerto com base nesse *setup*, o que poderá influenciar a criação de novos materiais no futuro.

O *Festival Escuta Aqui!* não teria tido tão grande impacto na ampliação do repertório brasileiro para violino e percussão e do repertório do Duo Sofia Leandro e Bruno Santos se a equipe organizadora inicial não tivesse mantido o espírito colaborativo. Foi a manutenção dos membros do duo no evento que permitiu o desenvolvimento dessas obras, algumas das quais poderão vir a atrair o interesse de outros intérpretes pela sua qualidade e pelo fato de terem sido incorporadas no nosso repertório.

O festival promoveu um campo de experimentação tanto para o duo, como para os compositores que escreveram peças inéditas para violino e percussão, campo esse que provavelmente não existiria de outra forma no nosso contexto profissional. Ao mesmo tempo, a veiculação dos resultados desses experimentos em meios digitais de fácil acesso e de grande alcance ofereceu visibilidade à formação, para muitos desconhecida, atraindo assim mais compositores a escrever para violino e percussão. Portanto, podemos considerar que este festival proporcionou, com todas as suas limitações, um lugar privilegiado para a criação de música nova para o duo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa espera ter trazido duas contribuições principais para o leque de pesquisas em performance musical. A primeira, mais específica, é a contribuição quanto à performance de música original para o duo de violino e percussão, através da identificação de duos com atuações relevantes, espalhados pelo mundo, e da publicação do mais completo catálogo de peças possível.

Verificamos que esses projetos em duo contam com um forte impulso inicial do Marimolin, que surge como primeira formação de violino e percussão (no caso, somente marimba) e cuja atuação praticamente se reproduz em formações subsequentes. O Marimolin foi formado por duas musicistas com um nível de comprometimento semelhante em relação ao duo. Ao se tornarem grandes amigas, foram capazes de manter o projeto ativo durante mais de uma década (MATTINGLY, 2017). Nancy Zeltsman, a marimbista, chegou mesmo a tornar este o seu único projeto de performance, diferenciando-se de outros percussionistas por ter “saído do mundo da percussão” (idem, p. 35) durante esse período.

Os duos criados pós-Marimolin beneficiam desse enorme e variado conjunto de obras, das referências sonoras em forma de gravações, e certamente de uma maior predisposição dos compositores para compor para violino e percussão. A ampliação do instrumental de percussão era inevitável, por isso constatamos a existência de vários grupos que optaram por explorar outras combinações além de violino com marimba. Ainda assim, o número de peças para violino e marimba listadas no catálogo resultante desta pesquisa (164) ainda sobrepassa o total de peças das outras três categorias de combinação instrumental (147), o que reforça a influência do Marimolin e o seu legado.

Enquanto intérprete, o Duo Sofia Leandro e Bruno Santos também se vem afirmando, ao longo dos anos em que foi realizada esta pesquisa, como possível referência para outros músicos que desejem enveredar pela performance de música para duo de violino e percussão, especialmente de compositores brasileiros. A opção por tocar esse repertório é facilitada pelo fato de agora existir um conjunto de obras brasileiras devidamente documentadas em áudio e vídeo, cujas partituras serão com certeza facilmente acessíveis através dos próprios compositores. Hoje conseguimos montar vários programas de concerto com peças estreadas por nós, o que tem resultado na circulação artística do Duo, que neste ano de 2024 fará



inclusive sua primeira internacionalização num festival em Portugal, com realização prevista para outubro. Esperamos, dessa forma, incentivar as novas gerações de musicistas a se arriscarem tanto na interpretação de música contemporânea, como na interpretação de música escrita originalmente para esta formação.

A inconveniência da formação despertou a curiosidade pelas razões que levam instrumentistas a escolherem, como eu, tocar música para violino e percussão. As informações que compilei demonstraram a influência das características biográficas dos músicos que compõem muitos dos duos listados, que são casados, aparentados ou colegas de trabalho. Então, ao contrário do que acontece em contextos mais convencionais, nos quais músicos se juntam em função da possibilidade de tocar determinado repertório, neste caso, o duo forma-se primeiro e só depois vai em busca de um repertório para tocar. Outro ponto relevante, é que mesmo aqueles duos listados que não mantinham relações pessoais antes de tocarem juntos, acabaram desenvolvendo afinidade e amizade, o que explica a duração e consistência de projetos como o Marimolin.

A segunda contribuição trazida por esta tese é mais abrangente e trata da promoção de uma reflexão sobre a importância das relações sociais nas dinâmicas colaborativas em grupo. A partir da teoria dos círculos colaborativos de Michael Farrell (2001), foram primeiramente analisadas as dinâmicas que envolveram o Duo Sofia Leandro e Bruno Santos e o compositor Harry Crowl na criação do *Concerto nº4, para violino e percussão, em forma de via-crucis sobre o nome de Marielle Franco*, e depois as dinâmicas que contribuíram para a criação e manutenção do *Festival Escuta Aqui!*, desde 2020.

No estágio de formação, os dois projetos demonstraram características análogas aos círculos analisados por Farrell, nomeadamente quanto às motivações e à visão comum dos participantes dos círculos Sofia-Bruno-Harry e cinco organizadores do *Festival Escuta Aqui!*. Quanto ao conceito de espaço magnético, o primeiro círculo distingue-se dos parâmetros que Farrell usa nas suas análises, porque em vez de um espaço físico encontramos um contexto, mais típico de grupos colaborativos de áreas científicas, o que ilustra uma das limitações da teoria discutidas por Parker e Corte (2017). Nas fases de rebelião e busca, verificam-se características dos grupos da teoria de Farrell, similares nos dois círculos, como a necessidade de ultrapassar barreiras estabelecidas por autoridades no campo da

criação e performance musical, naturalmente relacionadas com a marginalidade da música contemporânea no Brasil.

Os dois casos revelam processos que continuam além das ações coletivas, da concretização de um produto artístico inicial, e mostram que os intervenientes se mantêm motivados para continuar colaborando. Os impulsos que primeiramente reuniram os membros desses dois círculos e as dinâmicas interpessoais que os sustentaram baseiam-se nas principais características apontadas por Farrell em sua teoria, nomeadamente compartilhamento de uma visão coletiva, sentimentos de marginalidade (que no projeto com Harry tinha mais a ver com a falta de referências de outras peças para violino e percussão), alguma ousadia nas propostas, reciprocidade nas relações sociais, e clareza quanto aos papéis que cada um cumpria em prol de um produto coletivo.

Na pesquisa de Corte (2013), “[o parque] Jaycee se tornou uma Meca para os ciclistas, em parte porque não havia outras instalações adequadas para pedalar” (idem, p. 43). Da mesma forma, a formação e o desenvolvimento do Duo Sofia Leandro e Bruno Santos deveram-se à falta de espaços e oportunidades de tocar música contemporânea no contexto geográfico e social em que vivemos. A criação de projetos coletivos abriu essas portas, especialmente pelo fato de não termos reconhecimento anterior no meio artístico, enquanto duo. Por outro lado, as separações dos círculos colaborativos que integramos não representaram estagnações, mas antes oportunizaram ramificações e desdobramentos que contribuíram para a nossa evolução enquanto grupo de música de câmara.

O sucesso de ambos os casos de colaboração aqui estudados dependeu da manutenção e desenvolvimento das relações entre os membros dos círculos, mas também dos papéis informais e formais que cada indivíduo foi assumindo. As relações entre pessoas que fazem parte de um grupo alimentam-se de processos de espelhamento e projeção. Por sua vez, esses processos alimentam o desenvolvimento individual e coletivo dos membros. Ugo Corte faz uma síntese bem clara sobre esses processos conforme a teoria de Farrell, quando afirma que, em dinâmicas criativas coletivas, “não apenas nos tornamos quem as pessoas no nosso grupo esperam que sejamos, mas também ajudamos a moldar a imagem e o conteúdo do grupo a que pertencemos” (CORTE, 2013, p. 38). Nos círculos colaborativos estudados nesta tese, deu-se o fortalecimento progressivo das dinâmicas de reciprocidade entre os membros.

Levanto aqui uma hipótese a explorar em futuras pesquisas, relacionada com o fato deste ser um subcampo ainda marginalizado da performance musical. Me parece que existe, nos grupos colaborativos com atuação em música contemporânea no país, uma tendência a se encaixarem em características contextuais próprias de grupos científicos, tal como são descritas por Parker e Corte (2017). Isto porque a escassez de recursos faz com que os colaboradores não encontrem condições de se reunir e iniciar um projeto coletivo fora de redes minimamente organizadas e estruturadas (como universidades), dentro das quais convivem pessoas com idades e *status* diferentes.

Na análise da colaboração com Harry Crawl, foi tratado o conceito de criatividade distribuída (CLARKE e DOFFMAN, 2017) e a variedade de processos e resultados que podem constituir uma colaboração. Neste caso específico, foi abordada a divisão tradicional de papéis compositor/intérprete, entendendo que o envolvimento em dinâmicas de colaboração coletivas não devem ser medidas pela maior ou menor diluição<sup>48</sup> dessas divisões. A própria teoria de Michael Farrell prevê o desempenho de papéis, ainda que informais, por indivíduos dentro dos grupos estudados. Esses papéis contribuem para a evolução dos círculos e seus projetos. Por essa razão, parece-me desnecessário classificar as colaborações por níveis (ou seja, o que seria mais ou menos colaborativo), sendo mais pertinente salvaguardar que dinâmicas colaborativas podem envolver a documentação dos processos em registros como partituras ou não.

A criação de um novo repertório para o Duo Sofia Leandro e Bruno Santos, que acabou resultando numa expressiva ampliação do repertório brasileiro, poderia ter seguido outros caminhos, se as colaborações com os compositores tivessem acontecido dentro de outros grupos, mas não temos elementos para aventar quaisquer hipóteses nesse sentido. Concretamente, sabemos apenas que, antes da colaboração com Harry Crawl e antes de iniciar a organização do *Festival Escuta Aqui!*, o Duo ainda não tinha iniciado esse caminho de busca ativa por um repertório. Até então, éramos sujeitos passivos quanto ao estabelecimento do nosso repertório de concerto, tocando peças que tinham chegado até nós por mera casualidade. A construção desse repertório foi uma consequência do sucesso dos

---

<sup>48</sup> Outro termo encontrado para a “diluição” dos papéis compositor/intérprete é “borramento” (OLIVEIRA et al., 2020).

projetos dos círculos que integramos, nutridos pelas dinâmicas interpessoais que aconteceram dentro dos círculos.

Na segunda seção da tese, coloco uma série de perguntas às quais estas duas experiências, com Harry Crowl e com os organizadores do *Festival Escuta Aqui!*, conseguem responder através da aplicação da teoria dos círculos colaborativos. A metodologia utilizada nesta pesquisa distingue-se da maioria dos trabalhos sobre colaborações em música, uma vez que as pesquisas sobre colaboração geralmente descrevem os processos, mas não se baseiam numa teoria específica para os analisar.

Uma última consideração que me parece pertinente é o fato de tanto os artigos sobre colaborações em música revisados, como o texto desta tese terem em comum o fato de serem escritos por participantes nos processos e não por observadores. Essa é certamente uma característica da investigação em práticas artísticas, talvez reflexo da necessidade do músico-pesquisador validar as suas práticas artísticas dentro do meio acadêmico e da própria sociedade. Como sugere Borgdorff (2017), ao invés de tentarmos encaixar a pesquisa em artes nas convenções das ciências exatas, das ciências sociais ou das humanidades, podemos e devemos assumir que a pesquisa artística é legitimada pela sua natureza excepcional, assente em perspectivas que interligam teoria e prática de forma intrínseca.

Precisamos assumir nossos conhecimentos e partir deles para ganhar confiança no que estamos produzindo enquanto pesquisa na área de performance musical. Para isso, não podemos desconsiderar os contextos em que cultivamos as nossas práticas, os meios em que circulamos, as pessoas com quem nos relacionamos e como desenvolvemos esses relacionamentos e geramos novas expressões artísticas. Esta tese apresentou justamente processos e produtos artísticos desenvolvidos no âmbito da performance musical, articulando teoria e prática. Essa exposição é feita em consonância com a perspectiva de Borgdorff, demonstrando como o processo criativo é simultaneamente afetado e alimentado pela “vida em movimento”:

No próprio meio – no processo criativo, na obra de arte e em seus efeitos – perspectivas são reveladas e constituídas, horizontes se movem e novas distinções são articuladas. A natureza específica da pesquisa artística pode ser localizada na maneira em que ela articula *cognitivamente* e *artisticamente* essa revelação e constituição do mundo, uma articulação que é ao mesmo tempo normativa, afetiva e expressiva – e que também, por assim dizer, coloca nossa vida moral, psicológica e social em movimento. (BORGDORFF, 2017, p. 320)

Retiro ainda uma conclusão de um ponto de vista muito pessoal, relacionada com a violinista que eu era e a violinista em que me tornei ao longo destes anos de pesquisa. Entrar no programa de Pós-Graduação em Música da UFMG levou-me a estreitar laços com uma diversidade de músicos-pesquisadores das mais variadas áreas. O contato com diferentes propostas metodológicas e singulares fazeres artísticos provocou em mim um sentimento de não ter explorado suficientemente o violino em 30 anos de prática do instrumento. Agora que terminei esta jornada, sei que fiquei ainda mais longe de experimentar todas as possibilidades – ao abrir as portas de outros universos sonoros, entendi que eles são infinitos.

## REFERÊNCIAS

ANASTÁCIO, Luiza Gaspar. **Colonialidade e tradição**: desvelando a matriz de poder adjacente às práticas musicais/violinísticas de concerto. 2021. 138 f. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/48162>>. Acesso em: 30 mai. 2024.

BERG, Daniel. **Reflections on the recording of Duo Granmo-Berg by Daniel Berg**. 2017. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/2077/54519>>. Acesso em: 13 jan. 2024.

BONETTI, Eugenia. Via-Sacra no Coliseu: presidida por sua santidade o Papa Francisco. **A Santa Sé**. Disponível em: <[https://www.vatican.va/news\\_services/liturgy/2019/documents/ns\\_lit\\_doc\\_20190419\\_via-crucis-meditazioni\\_po.html](https://www.vatican.va/news_services/liturgy/2019/documents/ns_lit_doc_20190419_via-crucis-meditazioni_po.html)>. Acesso em: 08 de maio de 2023.

BORGdorff, Henk. O conflito das faculdades: sobre teoria, prática e pesquisa em academias profissionais de artes. Trad.: Daniel Lemos Cerqueira. **Opus**, v.23, n.1, p. 314-323, abr. 2017.

BOWEN, José. The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances. **The Journal of Musicology**. v. 11, n. 2, p. 139-173, primavera 1993.

BRACKETT, Chairmain Zimmerman. ViMaDeAn Duo pairs violin, marimba for unique concert. **The Augusta Chronicle**, Augusta, Geórgia, 27 out. 2019. Disponível em: <<https://www.augustachronicle.com/story/entertainment/local/2019/10/27/vimadean-duo-pairs-violin-marimba-for-unique-concert/2430417007/>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

BRAGA, Bya; BAUMGARTEL, Stephan; SANTOS, Glaucio Machado. Sobre o rigor da pesquisa em artes cênicas na universidade brasileira. **Ouvirouver**, Uberlândia, v. 13, n. 1, p. 178-187, junho 2017.

BRAGAGNOLO, Bibiana. Práticas de desclassificação na performance musical: perspectivas emancipatórias para a Pesquisa Artística. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.9, n.1, p. 1-24, 2021.

CARDOSO, Filipa Soraia Mendes. **Inovações camerísticas**: o trio de saxofone alto, violino e piano. 2012. 82 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10773/9892>>. Acesso em: 19 mar. 2024.

CERQUEIRA, Sofia; MATHIAS, Lucas. Inconsistências e poucos avanços marcam caso Marielle, quase 6 anos depois. **Veja**, 23 fev. 2024. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/brasil/prestes-a-completar-6-anos-misterio-do-assassinato-de-marielle-continua/>>. Acesso em: 28 fev. 2024.

CHIANTORE, Luca. Retos y oportunidades en la investigación artística en música clásica. **Quodlibet**: revista de especialización musical, Alcalá de Henares, Espanha, 2020, n.74, p. 55-86. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10017/47157>>. Acesso em: 20 de junho de 2024.

CHRISTOFFEL, David. Violon et marimba, un couple rare mais poli. **ResMusica**, 18 fev. 2007. Disponível em: <<https://www.resmusica.com/2007/02/18/violon-et-marimba-un-couple-rare-mais-poli/>>. Acesso em: 25 jan. 2023.

CLARKE, Erik F.; DOFFMAN, Mark. (eds.). **Distributed Creativity**: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music. New York: Oxford University Press, 2017.

COELHO, Manuel Rodrigues. **Flores de Musica**: Pera o instrumento de tecla, & harpa. Lisboa: Officina de Pedro Craesbeeck, 1620. Disponível em: <[https://purl.pt/68/5/cic-95-v\\_PDF/cic-95-v\\_PDF\\_24-C-R0072/cic-95-v\\_0000\\_capa-v\\_t24-C-R0072.pdf](https://purl.pt/68/5/cic-95-v_PDF/cic-95-v_PDF_24-C-R0072/cic-95-v_0000_capa-v_t24-C-R0072.pdf)>. Acesso em: 07 de maio de 2023.

CONCERT ARTISTS GUILD. **Vision Duo**: 2023-24 Biography. 2023. Disponível em: <[https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/overturehqpublic/uploads/1509/mediapages/dde02957\\_Vision%20Duo%2023-24%20Biography.pdf](https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/overturehqpublic/uploads/1509/mediapages/dde02957_Vision%20Duo%2023-24%20Biography.pdf)>. Acesso em: 11 jan. 2024.

CORTE, Ugo. A Refinement of Collaborative Circles Theory: Resource Mobilization and Innovation in an Emerging Sport. **Social Psychology Quarterly**, v.76, n.1, p. 25–51, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.1177/0190272512470147>>. Acesso em: 24 jan. 2024.

CORTE, Ugo. **Dangerous fun**: the social lives of big wave surfers. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 2022.

CROWL, Harry. **Concerto nº4, para violino e percussão, em forma de via-crucis sobre o nome de Marielle Franco**. Curitiba: Não publicada, 2019. (Partitura), 41 páginas.

CROWL, Harry; FILIPPENKO, Darya; CARVALHO, Gustavo; APALKO, Ksenia. **Sonata do Girassol Vermelho**: música para viola. [s.l.]: Disc Press, 2022. 1 CD.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Flow**: The Psychology of Optimal Experience. Nova Iorque: HarperPerennial Modern Classics, 2008.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Creativity**: The Psychology of Discovery and Invention. Nova Iorque: HarperPerennial Modern Classics, 2013.

DÍAZ, Doriam. Viene Continentes Percusión. **La Nación**, San José, 2004. Disponível em: <<https://www.nacion.com/archivo/viene-continentes-percusion/RWLBVMUWJ5CRFDBJRGR5ZBVWYU/story/>>. Acesso em: 24 jan. 2023.

DIETRICH, Alexandre; PÓVOAS, Maria Bernardete Castelan. Motivação e colaboração no âmbito da composição a dois pianos de Francisco Mignone e a valsa “Eponina” de Ernesto Nazareth. **Revista Brasileira de Música**, v. 33, n. 2, jul.-dez. 2020. p. 723-744. Disponível em: <<https://doi.org/10.47146/rbm.v33i2.39324>>. Acesso em: 02/05/2022.

DOMENICI, Catarina. O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: XX Congresso da ANPPOM, Florianópolis, 2010. **Anais [...]** Florianópolis, 2010. p. 1142-1147.

DOMENICI, Catarina. It takes two to tango: A prática colaborativa na música contemporânea. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, n. 6, p. 1–14, 2013.

ESPINHEIRA, Alexandre; CARDASSI, Luciane. ‘Berimbau’: instâncias de decisão compartilhada em uma composição colaborativa. **ORFEU**, v.5, n.1, p. 106-129, setembro de 2020.

FARRELL, Michael P. **Collaborative Circles: friendship dynamics and creative work**. Chicago e Londres: The University Chicago Press, 2001.

GEORGIA College Department of Music. **Guest Artist Recital: ViMaDeAn Duo**. Músicos: Anastasia Petrunina e Denis Petrunin. Milledgeville, Geórgia: Max Noah Recital Hall. 26 jan. 2023. Prospecto. Disponível em: <<https://frontpage.gcsu.edu/sites/default/files/uploadedfiles/Vimadean%20Duo%20Recital%20program%201.26.2023.pdf>>. Acesso em: 27 jan. 2023.

GOULART, Gilmar. **Selected duets for violin and marimba: reasons to perform them**. 2001. 89 f. Dissertação (Doutorado em Artes Musicais) – Faculty of the Graduate School, University of Colorado, Colorado, EUA, 2001.

HAYDEN, Sam; WINDSOR, Luke. Collaboration and the composer: case studies from the end of the 20th Century. **Tempo**, v.61, n.240, p. 28-39, abr. 2007. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4500495>>. Acesso em: 29 set. 2022.

HIRANO, Caroline Yumi Matsushima. Quem foi Marielle Franco? Conheça a sua história. **Politize!**, 06 jul. 2020. Disponível em: <<https://www.politize.com.br/quem-foi-marielle-franco/>>. Acesso em: 28 fev. 2024.

KING, Betty Nygaard. Jacques Israelievitch. **The Canadian Encyclopedia**, 23 feb. 2017. Disponível em: <[www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/jacques-israelievitch](http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/jacques-israelievitch)>. Acesso em: 11 jan. 2024.

LEANDRO, Sofia; OLIVEIRA, Levy; FRADE, Rodrigo. Colaboração e institucionalização em prol da música contemporânea: o caso do ‘Festival Escuta Aqui!’. In: XXXIII CONGRESSO DA ANPPOM, 2023, São João del Rei. **Anais eletrônicos [...]** São João del Rei, 2023, p. 1-13. Disponível em <[https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2023/papers/1546/public/1546-7666-1-PB.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2023/papers/1546/public/1546-7666-1-PB.pdf)>. Acesso em: 13 mar. 2024.



LEANDRO, Sofia; ROCHA, Fernando. Interação do violino com a percussão no 'Concerto nº4, para violino e percussão' (2019) de Harry Crowl. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance Nº5**. BORÉM, Fausto; CAMPOLINA, Eduardo (Orgs.). Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, 2020. p.165-188.

LEANDRO, Sofia; SANTOS, Bruno. A criatividade distribuída dentro de um círculo colaborativo na preparação de uma estreia. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.9, n.3, p. 1-22, Dezembro, 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.33871/23179937.2021.9.3.6>>. Acesso em: 19 jan. 2024.

LEGAL WOOD PROJECT. **Sobre**. Greensboro, Carolina do Norte, c2023. Facebook: LegalWoodProject. Disponível em: <<https://www.facebook.com/LegalWoodProject/about>>. Acesso em: 20 jan. 2023.

LENZI, Karin Salz Engel. **Concerto inesperado para ator, piano e ruídos**: criação colaborativa de uma dramaturgia sonora. 2019. 109 f. (Doutorado em Música, Práticas Interpretativas/Piano) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

LOCKWOOD, Lewis. Soggetto cavato. **Grove Music Online**. Oxford University Press, 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26100>>. Acesso em: 28 fev. 2024.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. **Investigación artística en música**: Problemas, métodos, experiencias y modelos. 1ª ed. Barcelona: ESMUC, 2014.

MATTINGLY, Rick. Marimolin celebrates past commissions. **Percussive Notes**, v. 55, n. 4, p. 34–35, set. 2017.

MATOS, Rafael de Mello; ROCHA, Fernando. A Teoria dos Círculos Colaborativos de Michael Farrell: Uma Abordagem Analítica da Relação Intérprete e Compositor na Criação da Obra 'Átimo'. In: XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), Vitória, 2015. **Anais...**, 2015. p. 1-8.

MARRS, Stuart. MARRS Gives Clinics and Concerts in Costa Rica. **Percussion Studies**, 2004. Disponível em: <<https://umaine.edu/percussion/tours-concerts-and-clinics/marrs-gives-clinics-and-concerts-in-costa-rica/>>. Acesso em: 24 jan. 2023.

MATTINGLY, Rick. Marimolin celebrates past commissions. **Percussive Notes**, v. 55, n. 4, p. 34–35, set. 2017.

MOJOLA, Celso. A música contemporânea e suas fronteiras. **Thesis**, v. São Paulo, ano VI, n. 11, p. 1–13, 1º semestre 2009.

NICOLLS, Sarah. Collaboration: Making it Work. In: CLARKE, Erik F.; DOFFMAN, Mark.(Orgs.). **Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music**. New York: Oxford University Press, 2017. p. 114-115.

OFF, Sarah. Bio. **Sarah Off Music**, [s.d]. Disponível em  [<https://www.sarahoffmusic.com/bio>](https://www.sarahoffmusic.com/bio) . Acesso em: 12 jan. 2024.

OLIVEIRA, Heitor Martins; SILVA, Dario Rodrigues; HERNÁNDEZ, Gina Arantxa Arbeláez; SIMÕES, Renan Colombo; GOMES, Sabrina Souza. Experimentação como interseção entre composição e performance na criação musical: uma experiência de colaboração. **ORFEU**, v.5, n.1, p. 177-208, setembro de 2020. Disponível em:  [<https://doi.org/10.5965/2525530405012020177>](https://doi.org/10.5965/2525530405012020177). Acesso em: 10 abr. 2024.

ÖSTERSJÖ, Stefan. **Shut up ‘n’ play! Negotiating the musical work**. 2008. 409 f. Tese (Doutorado) – Malmö Academies of Performing Arts, Lund University, Malmö, 2008.

PAPBST, Hugo. CD CRITIQUE. ATTRACTION. Duo Contrastes (1CD Klarthe, 2015). **Classiquenews**, 30 jul. 2018. Disponível em:  [<http://www.classiquenews.com/cd-critique-attraction-duo-contrastes-1cd-klarthe-2015/>](http://www.classiquenews.com/cd-critique-attraction-duo-contrastes-1cd-klarthe-2015/). Acesso em: 25 jan. 2023.

PARKER, John N.; CORTE, Ugo. Placing Collaborative Circles in Strategic Action Fields: Explaining Differences between Highly Creative Groups. **Sociological Theory**, v. 35, n. 4, p. 261-287, 2017. Disponível em:  [<https://doi.org/10.1177/0735275117740400>](https://doi.org/10.1177/0735275117740400). Acesso em: 18 jan. 2024.

PEREIRA, Flávia Vieira. **As Práticas de Reelaboração Musical**. 2011. 302 f. Tese (Doutorado em Artes - Musicologia) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2011. Disponível em:  [<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-24062011-104128/publico/tese.pdf>](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-24062011-104128/publico/tese.pdf). Acesso em: 20 abr. 2023.

PERPETUO, Irineu Franco. Um novo projeto para descobrir a música rara brasileira. **Revista CONCERTO**, edição *online*, 26 abr. 2021. Disponível em:  [<https://www.concerto.com.br/textos/reportagem/um-novo-projeto-para-descobrir-musica-rara-brasileira>](https://www.concerto.com.br/textos/reportagem/um-novo-projeto-para-descobrir-musica-rara-brasileira). Acesso em: 12 de maio de 2023.

PETRUNINA, Anastasia; PETRUNIN, Denis. **Meet ViMaDeAn Duo**. [Entrevista concedida a:] CanvasRebel, 26 set. 2022. Disponível em:  [<https://canvasrebel.com/meet-vimadean-duo/>](https://canvasrebel.com/meet-vimadean-duo/). Acesso em: 26 jan. 2023.

PROJETO Compositores – Harry Crowl. Rio de Janeiro: Departamento de Composição da Escola de Música da UFRJ, 2020. 1 vídeo (54m49s). Publicado pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ. Disponível em:  [<https://youtu.be/u\\_R4uQ6VHIM>](https://youtu.be/u_R4uQ6VHIM). Acesso em: 27 out. 2021.

PROJETO Viva Música. **Conheça o Projeto Viva Música**. Belo Horizonte: Escola de Música UFMG, 20 mar. 2021. Disponível em:

<<https://musica.ufmg.br/blog/2021/03/20/conheca-o-projeto-viva-musica/>>. Acesso em: 13 mar. 2024.

RAY, Sonia. Colaborações compositor-performer no século XXI: uma ideia de trajetória e algumas perspectivas. In: PRESGRAVE, Fabio Soren (coord.); MENDES, Jean Joubert Freitas; NODA, Luciana (orgs.). **Ensaio sobre a música dos séculos XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos**. Natal: EDUFRN, 2016. p. 123-130.

SAWYER, R. Keith; DEZUTTER, Stacy. Distributed Creativity: How Collective Creations Emerge From Collaboration. **Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts**. v.3, n.2, p. 81–92, 2009.

SHAHEEN, Benjamin Arthur. **A Review of Selected Works for Violin and Percussion**. 2022. 235 f. Tese (Doutorado em Artes Musicais) - Graduate Program in Music, The Ohio State University, Columbus, Ohio, 2022. Disponível em: <[http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=osu1650534174824257](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1650534174824257)>. Acesso em: 12 jan. 2023.

SHEN, Hexue. **Bright Sheng's Hot Pepper for Violin and Marimba: A Performer's Guide to Interpretation**. 2016. 58 f. Tese (Doutorado em Artes Musicais) - Graduate Program in Music, The Ohio State University, Columbus, Ohio, 2016. Disponível em: <[http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=osu1471783386](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1471783386)>. Acesso em: 21 mar. 2023.

SHEN, Ted. Bold and spicy. **Chicago Tribune**, Chicago, 1995. Disponível em: <<https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1995-08-23-9508230264-story.html>>. Acesso em: 7 abr. 2019.

SISSON, Robert L. Managing Microcomputers and End-User Computing Some Critical Issues. **Managing Microcomputers in Large Organizations**. Washington, D. C.: National Academy Press, 1985. p. 81-92.

SOUTHWEST CHAMBER MUSIC. Lynn Vartan & Shalini Vijayan: violin/marimba duo. **Project Muse Guide**, jan. 2009. Disponível em: <<http://www.swmusic.org/education/2009-1%20Lynn.Shalini%20Guide.pdf>>. Acesso em: 24 jan. 2023.

STEVE WEISS MUSIC. Marrs/Dobrzelewski-Percussion Continents I (CD). **Steve Weiss Music**. Disponível em: <<https://www.steveweissmusic.com/product/129/audio-recordings#full-description>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

STRANGE, Patricia; STRANGE, Allen. **The Contemporary Violin: extended performance techniques**. Los Angeles: University of California Press, 2001.

SULPÍCIO, Carlos A.; SULPÍCIO, Eliana C. M. Guglielmetti. **A música para trompete e percussão**. São Paulo: Editora Pharos, 2015.

SUMMIT RIDGE. **Summit Ridge**. Columbus, Ohio, c2023. Disponível em:  
<<https://www.summitridgeduo.com/>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

SWED, Mark. When opposites attract. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 2005. Disponível em:  
<<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2005-jul-25-et-southwest25-story.html>>. Acesso em: 24 jan. 2023.

TANDEM DUO. **Tandem Duo**. BandCamp: Tandem Duo, [s.d.]. Disponível em:  
<<https://tandemduo.bandcamp.com/music>>. Acesso em: 12 jan. 2024.

TEIXEIRA, William. Dos limites da colaboração musical. **Revista Brasileira de Música**, v. 33, n. 2, jul.-dez. 2020. p. 597-618. Disponível em:  
<<https://doi.org/10.47146/rbm.v33i2.39325>>. Acesso em: 02/05/2022.

TORONTO MUSICIANS' ASSOCIATION. In Memorium – Jacques Israelievitch. **Toronto Musicians' Association**, c2020. Disponível em:  
<<https://tma149.ca/portfolio-item/jacques-israelievitch/>>. Acesso em: 11 jan. 2024.

UNIVERSITY OF MAINE. Percussion and Violin Duo Creates New Musical Language Through “Percussion Continents”. **UMaine News**, 2004. Disponível em:  
<<https://umaine.edu/news/blog/2004/02/09/percussion-and-violin-duo-creates-new-musical-language-through-percussion-continents-concerts-scheduled/>>. Acesso em: 24 jan. 2023.

VISION DUO. **Our Vision**. c2023. Disponível em:  
<<https://visionduomusic.com/about>>. Acesso em: 11/01/2024.

WILLIE, Eric Jason. **Primary compositional characteristics in the instrumental music of Paul Lansky as demonstrated in Hop (1993)**. 2010. 60 f. Dissertação (Doutorado em Artes Musicais) - University of North Texas, Denton, Texas.

WILLIE, Eric Jason; WILLIE, Rebecca. **Music Lovers' Luncheon**. [Entrevista concedida a] Tim Redmond. Winston-Salem, Carolina do Norte, 2020a. Facebook: Winston-Salem Symphony. Disponível em  
<<https://www.facebook.com/wssymphony/videos/2671433213099457>>. Acesso em: 25 jan. 2023.

WILLIE, Eric Jason; WILLIE, Rebecca. **Virtual Norf Space**: Legal Wood Project. Greensboro, Carolina do Norte, 22 abr. 2020b. YouTube: Nief-Norf. Disponível em  
<[https://www.youtube.com/watch?v=0U7T1y53\\_Q4](https://www.youtube.com/watch?v=0U7T1y53_Q4)>. Acesso em: 25 jan. 2023.

WUORINEN, Charles. Notes on the Performance of Contemporary Music. **Perspectives of New Music**, v. 3, n. 1, out./inv. 1964, p. 10-21. Disponível em:  
<<https://www.jstor.org/stable/832233>>. Acesso em: 17 de novembro de 2019.

ZELTSMAN, Nancy. Musings on the Marimba and Its Study, 1997/Part 1. **Percussive Notes**, v. 35, n. 5, p. 51–59, out. 1997.

ZELTSMAN, Nancy. Commissioning New Music. **Percussive Notes**, v. 37, n. 5, p. 64–66, out. 1999.

ZELTSMAN, Nancy. Marimolin. **Nancy Zeltsman**, 2023. Disponível em: <https://www.nancyzeltsman.com//marimolin.html>. Acesso em: 23 jan. 2023.

## ANEXO – CATÁLOGO DE OBRAS PARA DUO DE VIOLINO E PERCUSSÃO<sup>49</sup>

### a) Peças para violino e marimba

Compositor	Título	Ano	Instrumentação
Abele, Alex	Bow & Mallet	2000	Violino e marimba
Adams, Daniel	Szygy	1988	Violino e marimba
Adams, Steve	Owed t'Don	1987/1992	Violino e marimba
Adashi, Judah	Suite: Eight Haiku by Richard Wright	2001	Violino e marimba
Adler, Samuel	Divertissement	1999	Violino e marimba
Aldridge, Robert	Soaring	1987	Violino e marimba
Aska, Alyssa	Ethereal Echoes	2011	Violino, marimba e eletrônica em tempo real (Kyma)
Bainbridge, Simon	Marimolin Inventions, Book I	1990	Violino e marimba
Bancks, Jacob	Arbor Una Nobilis	2009	Violino e marimba
Barkin, Elaine	[Be]coming together apart	1987	Violino e marimba
Berg, Daniel	Chanson	2011	Violino e marimba
Berg, Daniel	Four Elements	2020/2023	Violino e marimba
Berg, Daniel	Knock on Wood	2015	Violino e marimba
Blanco, Leo	La Resistencia	2017	Violino e marimba
Brophy, Gerard	A flor da pele	1993	Violino e marimba
Brown, Elizabeth	Duo for Violin and Marimba	1988	Violino e marimba
Bunch, Kenji	Paraphraseology	1999	Violino e marimba
Campanelli, Richard	Of Nights Both Blue & Haunted	1992/2000	Violino e marimba
Carl, Robert	Magic Act	1988	Violino e marimba
Carneiro, Pedro	Atravessar o branco	2011	Violino e marimba
Carriello, Álvaro	Interlúdio para violino e marimba	2021	Violino e marimba
Carro, Mario	About Escher	2015	Violino e marimba
Castro-Robinson, Eve de	Synergy	1988	Violino e marimba
Chan, Cheong Jan	A Short Story	1996	Violino e marimba
Chan, Cheong Jan	Joget Sonata	1996	Violino e marimba
Charke, Derek	Three Rings	2016	Violino e marimba
Chin, Hong-Da	Lost Sound	2010	Violino e marimba
Colgrass, Michael	Hammer and Bow	1999	Violino e marimba
Cornell, Richard	Dosewallips	1987	Violino e marimba
Cox, Robin	Dances for White Rooms	2001	Violino e marimba

<sup>49</sup> Para mais informações sobre as peças e acesso às partituras, queira o leitor fazer o favor de entrar em contato através do e-mail [sfialeandro@ufsj.edu.br](mailto:sfialeandro@ufsj.edu.br).

Cox, Robin	Glide I, II, III	1996	Violino e marimba
Cruz, Jader	Claustrophobia	2020	Violino e marimba
Curlee, Matt	Four Nocturnes	2017/2018	Violino e marimba
Dallimore, Linda	Matariki	2022	Violino e marimba
DeMurga, Michael	Hopscotch	1990	Violino e marimba
Diz, Ezequiel	Poema Bachiano	2008/2009	Violino e marimba
Doolittle, Emily	Col	2002	Violino e marimba
Edgerton, Michael Edward	Lincoln Shrine	1995	Violino e marimba
Ernst, David	MVP	1992	Violino e marimba
Espel, Guillo	Quijote en la Puna	1995	Violino e marimba
Felsenfeld, Daniel	Alive Until Otherwise	2009	Violino e marimba
Ficarra, Evelyn	Plus ça change	1991	Violino, marimba e tape
Figueiredo, Nuno	Il caso di un sonnambulo	2021	Violino e marimba
Finkel, Ian	Suite: the two sisters (Or: One Day in the Life of a Chamber Group)	1989	Violino e marimba
Fowler, Jennifer	Towards release	2005	Violino e marimba
Frank, Andrew	Elective Affinities III	1989	Violino e marimba
Gable, Jack	Diameter XI	1990	Violino e marimba
García, Orlando Jacinto	Arcos	1995	Violino e marimba
Gastinel, Gérard	Cinq Duos Complices	2009	Violino e marimba
Gengembre, Jean-Claude	Suite de danses	2011	Violino e marimba
Giner, Bruno	Contours	1994	Violino e marimba
Gomez, Alice	Mandarin Whispers	1991	Violino e marimba
Gullickson, Luke	Harvest	2016	Violino e marimba
Gullickson, Luke	At Swim-Two-Birds	2016	Violino e marimba
Hall, Carl-Axel	Intermezzo II	2015	Violino e marimba
Han, DaeSeob	Gestures for Violin and Marimba	2019	Violino e marimba
Harbison, John	Fourteen Fabled Folksongs	1992	Violino e marimba
Harris, Ross	Music for Strings and Wood	2021	Violino e marimba
Hatzis, Christos	Night Sky	2017	Violino e marimba
Hatzis, Christos	Vignettes	2017	Violino e marimba
Hefti, David Philip	Moonshadow (Mondschaten)	2006	Violino e marimba
Helble, Raymond	Duo Concertante	1975	Violino e marimba
Henderickx, Wim	Searching	2003	Violino e marimba
Hoffman, Joel	Three Oranges	2006	Violino e marimba
Holland, Jonathon Bailey	Calibrating	2016	Violino e marimba
Huang, Joan	The Legend of Chang-e	1993	Violino e marimba
Hughes, Brian	Noepe (Wanderings in a Postcard)	1989	Violino e marimba

Huler, Pierre	It Feels Like a Dream, Really	2019	Violino e marimba
Igoa, Enrique	Estudio VI "Secuencias" op.22b	1995	Violino e marimba
Jackson, Andrew Paul	Aphorism 10	2013	Violino e marimba
Jones, David P.	Legal Highs	1988	Violino e marimba
Kalbach, James	Pari Delicto	1996	Violino e marimba
Kirchert, Kay-Uwe	Canción para Ibramam	2011	Violino e marimba
Kirchert, Kay-Uwe	Chants d'Olivien	?	Violino e marimba
Klitzow, Peter	Sonata for violin and marimba	2002	Violino e marimba
Kohn, Karl	Cantilena II	1985	Violino e marimba
Kondo, Kohei	Imaginary folktales about the valleys in Arizona Op.158	2016	Violino e marimba
Kondo, Kohei	Rainy Morning, Op.160	2016	Violino e marimba
Koppel, Anders	Romeo And Juliet At Gare Du Nord	2011	Violino e marimba
Koppel, Anders	Tarantella	1996	Violino e marimba
Kowalkowski, Jeffrey	Aufhebung	1994	Violino e marimba
Kraft, William	Encounters X: Duologue for violin and marimba	1992	Violino e marimba
Kunselman, Jamie	With Flowers, We Gather	2016	Violino e marimba
Kurimoto, Yoko	Triangle in Blue	1985	Violino e marimba
Kyr, Robert	Marimolin Variations	1990	Violino e marimba
Laderman, Ezra	Violin and Marimba Duos	2004	Violino e marimba
Lansky, Paul	Hop	1993	Violino e marimba
Lansky, Paul	Six Years Ago, Monday	1996	Violino, marimba e tape
Lee, Thomas Oboe	Marimolin	1986	Violino e marimba
Lee, Thomas Oboe	Marimolintoo	1989/1990	Violino e marimba
Leon, Tania	De Color	1996/1997	Violino e marimba
Leung, Chi-hin	Across the Taoist Doctrines	2018	Violino e marimba
Levitán, Daniel	Duo for Violin and Marimba	1987	Violino e marimba
Loeb, David	Antiphony	1975	Violino e marimba
Lorente, Armando	Octubre 2001	2001	Violino e marimba
Lovett, Andrew C.	Wildfire	1991	Violino, marimba e tape
Luedeke, Raymond	Ah, Matsushima!	2000	Violino e marimba
Mackey, Steven	A Final Glance...	1978	Violino e marimba
Manion, Michael	Music for Violin and Marimba	1992	Violino e marimba
Marschak, Dan	Bridges	2011	Violino e marimba
Maros, Miklós	Solfeggio 3	2014	Violino e marimba
Mascall, Richard	Quantum Holograms	2013	Violino e marimba
Marschak, Dan	Bridges	2012	Violino e marimba
Matthews, Colin	Moto Perpetuo	2008	Violino e marimba
Mays, Lyle	Somewhere in Maine	1988	Violino, marimba e tape
McKinley, Elliott Miles	Suite for Violin and Marimba	2008	Violino e marimba



McKinley, William Thomas	rim (Rhythm In Motion) - An Instrumental Ballet for Violin and Marimba in Ten Movements	1987	Violino e marimba
Mellits, Marc	Paranoid Cheese	2001	Violino e marimba
Merryman, Marjorie	Little Rhapsody	1986	Violino e marimba
Mojola, Celso	As três existências	1996	Violino e marimba
Nobre, Marlos	Desafio XXXI	1968/1994	Violino e marimba
Off, Sarah; Silva, Marilyn Clark	Dear Elizabeth	2018	Violino e marimba
Off, Sarah; Silva, Marilyn Clark	Hydroglyphs	2018	Violino e marimba
Off, Sarah; Silva, Marilyn Clark	Pyroglyphs	2018	Violino e marimba
Ortiz, Gabriela	Atlas-Pumas	1996	Violino e marimba
Osterfield, Paul	Phantasmal Dawn	1998	Violino e marimba
Palmer, Juliet	Starving Poetry	1994	Violino e marimba
Parkin, Simon	Fiddlesticks	ca. 1992	Violino e marimba
Parrado, Javier	Llamadas	1991/1996	Violino e marimba
Paterson, Robert	Braids (4 baquetas)	1998/2018	Violino e marimba
Paterson, Robert	Braids (6 baquetas)	1998/2000	Violino e marimba
Paterson, Robert	Links & Chains (4 baquetas)	1996/2018	Violino e marimba
Paterson, Robert	Links & Chains (6 baquetas)	1996/2000	Violino e marimba
Perkin, Sam	Prelude and Fugue for Violin and Marimba	2011	Violino e marimba
Pérotin, Gérard	Violimba	2013	Violino e marimba
Petitpas, Nathan	3 Conversations	2016	Violino e marimba
Phibbs, Joseph	Spiraling	2001	Violino e marimba
Plum, Abram	Duo for violin and marimba	1992	Violino e marimba
Prischepea, Anton	Based on Actual Events	2017	Violino e marimba
Randall, J. K.	Svejk	1995/1996	Violino e marimba
Romig, James	Double 2	1998	Violino e marimba
Rozé, Chris	Jitterbug/Ballad	2001/rev. 2011	Violino e marimba
Russ, Jonathan	The Ruins of Old Nalanda	2016	Violino e marimba
Salerni, Paul	Four Sketches for Two Brothers	2008	Violino e marimba
Salkind-Pearl, Mischa	I ain't gonna be worried no more	2009	Violino e marimba
Salkind-Pearl, Mischa	Silt	2014	Violino e marimba
Samuels, Dave	Wood Dance	1986	Violino, marimba e tape
Santos, Carlos dos	Sonatina para violino e marimba	2011	Violino e marimba
Scher, Steven	Brechtstimme	1988	Violino e marimba
Scher, Steven	Slang	1986	Violino e marimba
Schiboni, Barton A.	Variants	1990	Violino e marimba
Schuler, Denis	Souvenir Fuyant	2015	Violino e marimba
Schuller, Gunther	Phantasmata	1989	Violino e marimba

Segall, Allan J.	Zygomatic Process	1988	Violino e marimba
Séjourné, Emmanuel	Attraction Duo	2007	Violino, marimba e tape
Seyfried, Sheridan	Blues Train	2015	Violino e marimba
Sheng, Bright	Hot Pepper	2010	Violino e marimba
Siegel, Lawrence	Marimolin Rising	1987	Violino e marimba
Silva, Marilyn Clark	Calligraphy and Chocolate	2018	Violino e marimba
Silva, Marilyn Clark	Their There	2017	Violino e marimba
Smith, Linda Catlin	Dirt Road	2006	Violino e percussão
Snowden, Steven	Through the Looking Glass	2016	Violino, marimba e tape
Söderqvist, Ann-Sofi	Bagatelle in A	2018	Violino e marimba
Stambaugh, J. Mark	Incongruous Dances	1993	Violino e marimba
Stowens, Christopher	For Miro Vlabimian	1986	Violino, marimba e tape
Thomas, Andrew	The Great Spangled Fritillary	1991	Violino e marimba
Tian, Leilei	The Butter Thief	2019	Violino e marimba
Velikonja, Peter	Violimba! - an Encore Piece	1994	Violino e marimba
Vess, David	Daydreamer Singing Strange Songs	2018	Violino e marimba
Viñao, Alejandro	Tumblers	1989/1990	Violino, marimba e tape
Warshaw, Dalit	Solstice	2012	Violino e marimba
Weiss, Herman	Duo-Fantasy in Hebraic	1988	Violino e marimba
Wiemann, Beth	Urban Contemporary	1988	Violino e marimba
Wheeler, Scott	Lyric Variations	1986	Violino e marimba
Yoshizaki, Kiyotomi	Cabala	1986	Violino e marimba
Zeltsman, Nancy	Goodness	2020	Violino e marimba

## b) Peças para violino e vibrafone

Compositor	Título	Ano	Instrumentação
Alves, Ricardo	Entrementes	2020	Violino e vibrafone
Alves, Vitor	Desafio	2022	Violino e vibrafone
Beradinis, John De	Rhapsody	1971	Violino e vibrafone
Berg, Daniel	Two of a Kind	2017	Violino e vibrafone
Canat de Chizy, Édith	Dance	2006	Violino e vibrafone
Carl, Robert	Blessing for Two	2002	Violino e vibrafone
Carvalho, Diogo Novo	35 gotas	2020	Violino, vibrafone e tape
Csizmar, Caio	Parassoneiroi	2020	Violino e vibrafone
Fisher, Salina	Komorebi	2014	Violino e vibrafone
Greenberg, Robert	Anything You Can Do...	2006	Violino e vibrafone
Jones, Jesse	Night Music	2011	Violino e vibrafone

Kleinehanding, Ralf	d	2008	Violino e vibrafone
Lima, Matheus	Diálogo, Terapia e Transferência	2020	Violino e vibrafone
Meijering, Chiel	My Flute is Calling	1988	Violino e vibrafone
Oesterle, Michael	Ayre	2019	Violino e vibrafone
Padellaro, Mathías	Mientras	2021	Violino e vibrafone
Pereira, Joseph	Three Movements for Violin and Vibraphone	2007	Violino e vibrafone
Pritsker, Gene	C17H21NO4 Again	2001	Violino e vibrafone
Pritsker, Gene	Humanism	2016	Violino e vibrafone
Quaranta, Daniel	Círculos na Parede da Sala, Pequena peça doméstica para Violino e Vibrafone em tempos de Covid-19	2020	Violino e vibrafone
Rohde, Kurt	Sonic Tunic	2021	Violino e vibrafone
Smith, Stuart Saunders	A River, Rose	2005	Violino e vibrafone
Smith, Stuart Saunders	Family Portraits: Erika	2005	Violino e vibrafone
Tavernier, Jean-Claude	Sonate No.1	1983	Violino e vibrafone
Top, Edward	The Stillpoint	1995	Violino e vibrafone
Wuorinen, Charles	Eleven Short Pieces	2006	Violino e vibrafone
Zúñiga, Rubén	Veco en Biena	2020	Violino e vibrafone

**c) Peças para violino e um único instrumento de percussão diferente dos anteriores**

<b>Compositor</b>	<b>Título</b>	<b>Ano</b>	<b>Instrumentação</b>
Aperghis, Georges	Requiem Furtif	1998	Violino e claves
Avshalomov, David	Diversion	1966	Violino e tímpanos
Beugger, Megan Grace	Conversations	2007	Violino e tímpanos
Brophy, Gerard	The Room Of The Saints	1995	Violino e derbak
Burtner, Matthew	Ricercare	1990/1993	Violino em scordatura e bumbo
Campo, Régis	Fluides	1993	Violino e bass marimba
Eastwood, Simon	Triptych for Two	2018	Violino e caixa
Girtain, Edgar	Fantasy	2014	Violino e vidro (ou vibrafone)
Horwood, Michael S.	Microduet No. 8	1983	Violino e tantã
Houben, Eva-Maria	komm!	2020	Violino e percussão (um único som metálico)
Macbride, David	In Common	1999	Violino e temple bowls

Macêdo, Nelson	Abolição da Escravatura	1987	Violino e bateria
May, Andrew	Ghost Dances	2001	Violino e derbak
Pstrokońska-Nawratil, Grażyna	Studio	1977	Violino e tantã
Raymond-Kolker, Louis	Numerologies	2017	Violino e steeldrum tenor
Rice, Thomas N.	To Helen	1978	Violino e caixa
Stark, Darel	Snare Drum & Violin Duo	2015	Violino e caixa

#### d) Peças para violino e percussão múltipla

Compositor	Título	Ano	Instrumentação
Adler, Christopher	Sensations of Metals (Dynamic Construction after Kazimir Malevich)	2019	Violino e percussão
Alfagüell, Mario	Dúo, op. 149	2003	Violino e percussão
Andrix, George	Five Pieces	1963	Violino e percussão
Baldaia, Vinicius S.	Distopomêmor	2020/2021	Violino, percussão e tape
Basica, Constantin	Autoimmune Disorder	2010	Violino, percussão e multimídia
Benguerel, Xavier	Skizzen	1982	Violino e percussão
Beradinis, John De	Dialogues	1971	Violino e percussão
Blumenthaler, Volker	La Furia - Concertino für Violine und Schlagzeug	1977	Violino e percussão
Bräm, Thüring	Three Pictures of Georgia O'Keeffe	1991	Violino e percussão
Bröder, Alois	Lieder ohne Worte	2006	Violino e percussão
Brook, Taylor	Ecstatic Music	2010/2013	Violino e percussão
Brown, JaRon	To the Bone	2023	Violino, percussão e tape
Cáceres, German	Tres Piezas	2003	Violino e percussão
Carrick, Richard	Sculpture Idle Ceremony	1997	Violino e percussão
Cavanna, Bernard	En Ré-Gina	2012	Violino e percussão
Clementine, Leonardo	Feito! Entre Atos	2020	Violino e percussão
Cheung, Alissa	Heka	2013	Violino e percussão
Cheung, Alissa	Upbeat	2011	Violino e percussão
Colding-Jørgensen, Henrik	Balances	1974	Violino e percussão
Cotton, Jeffery	Meditation, Rhapsody, and Bacchanal	2005	Violino e percussão
Crowl, Harry	Concerto nº4 para violino e percussão (em forma de via-crucis sobre o nome de Marielle Franco)	2019	Violino e percussão
Cuomo, Douglas	Slowly She Turns	2010	Violino e percussão de mão
Davis, D. Edward	End State	2019	Violino e percussão
Day, Kevin	The Mind is Like Water	2019	Violino e percussão

Dlouhý, Dan	Caprichos	1995	Violino e percussão
Dorff, Daniel	Three Mysteries of Nagasaki	2000	Violino e percussão
Dubrovay, László	Sei Duo per violino e percussioni	1969	Violino e percussão
Dupuis, Sophie	Taken by the Locos	2019	Violino e percussão
Eisma, Will	Gezang XXIII	1968	Violino e percussão
Felício, Rafael	Postais	2020	Violino e percussão
Ford, Andrew	War and Peace	2004	Violino e percussão
Frehner, Paul	Oracle	2007	Violino e percussão de mão
Fukushi, Norio	Riscontro	1990	Violino e percussão
Fulmer, David	Primitive Resonances	2010	Violino e percussão
Gálvez-Taroncher, Miguel	Ficciones	2000	Violino e percussão
Gerber, R. Steven	Nexus	1972	Violino e percussão
Gibbons, Mark	how much, how little	2001	Violino e percussão
Graugaard, Lars	Peaks and Streams	2002	Violino e percussão
Hames, Richard	Fiddler's Crus	1988	Violino e percussão
Hawes, Tyler	A Wasp In The Mango	2018	Violino e percussão
Henderickx, Wim	African Suite	1992	Violino e percussão
Hersh, Howard	Sonata for violin and percussion (with string bass obbligato)	2000	Violino e percussão
Holmes, Jeffrey	Voluspa Trilogy - Nastrond (I)	2006	Violino e percussão
Holmes, Jeffrey	Voluspa Trilogy - Nastrond (IV)	2013	Violino e percussão
Houben, Eva-Maria	it's time to breathe 3 - blue	2020	Violino e percussão
Huang, Joan	The Road of Tao	1996	Violino e percussão
Ince, Kamran	Partita in E	2007	Violino e percussão
Ishizaki, Hannah	Four Vignettes	2020	Violino e percussão
Kanno, Yoshihiro	Timeless Bell In the Wind	1992	Violino e percussão (instrumentos japoneses)
Kelterborn, Rudolf	Vier Fantasiestücke (Four fantasy pieces)	1992/1993	Violino e percussão
Kleinehanding, Ralf	10 Phrasen	2010	Violino e percussão
Köszeghy, Péter	ENTROPIE/Alpha	1997	Violino e percussão
Krygier, Joseph	Gravity Check	2023	Violino e percussão
León, Tania	Tiempo en Clave	2008	Violino e percussão
Leroux, Phillipe	Air-Ré	1992	Violino, marimba e vibrafone
Liang, Lei	Déjà Vu	2019	Violino e percussão
Liptak, David	Shadower	1991	Violino e percussão
Makan, Keeril	2	1998	Violino e percussão
McClure, Robert	At water's edge	2014	Violino e percussão

Meister, Scott	Three Changes	1998	Violino e percussão
Métral, Pierre	Sonatine No. 1	1967	Violino e percussão
Mettraux, Laurent	Reflets	2002/2004	Violino e percussão
Moore, Hannah	Whispers in the Walls and Energetic Encounters	2023	Violino e percussão
Moore, Kate	The Mother	2020	Violino, percussão e tape
Moore III, Joe W.	Beijos	2013	Violino e percussão
Morita, Yumiko	Vamp	2000	Violino e percussão
Neal, Adam Scott	Quatro	2012	Violino e percussão
Nurulla-Khoja, Farangis	False Ceiling	2012	Violino e percussão
Patachich, Iván	Antifonák	1977	Violino, percussão e tape
Perrenoud, Laurent	24 Miniatures	2000	Violino e percussão
Pierce, Alexandra	Set of Six	1994	Violino e percussão
Piños, Alois	Für Königstein: Konverzace	1981	Violino e percussão
Piños, Alois	Přiblížení	1994	Violino e percussão
Polansky, Larry	Miwakatood	2004	Violino e percussão
Ratliff, Phillip	Vulcanalia	2009	Violino e percussão
Reid, Wendy	Tree Piece #2	1980	Violino, percussão e tape
Reid, Wendy	Tree Piece #10	1982	Violino, percussão e tape
Reid, Wendy	Tree Piece #21	1985	Violino, percussão e tape
Reid, Wendy	Tree Piece #46	1998	Violino e percussão
Reid, Wendy	Tree Piece #50	2001	Violino e percussão
Rivera, Carlos Rafael	Sikán: Afro-Cuban tale for violin and percussion	2007	Violino e percussão
Haavelar, Rocco	Sonata for violin and percussion	2000	Violino e percussão
Rokeach, Martin	Six Questions	2000	Violino e percussão
Roustorm, Kareem	Gnizo	2021	Violino e percussão
Ryan, Jeffrey	Elemental	1992	Violino e percussão
Ryan, Jeffrey	From the Chalice of Becoming	2003	Violino e percussão
Saperstein, David	Duo for violin and percussion	1965	Violino e percussão
Satterwhite, Marc	Sabi	2000	Violino e percussão
Schwartz, Elliott	Aria nº 2	1963	Violino e percussão
Schwartz, Elliott	Prelude, Aria and Variations	1966/1980	Violino e percussão
Smith, Linda Catlin	Dirt Road	2006	Violino e percussão
Stempton, Archer	The Old World	1986	Violino e percussão
Stock, David	Dynamic Duo	2014	Violino e percussão
Versluis, Tyler	Daffodils	2019	Violino e percussão
Victorio, Roberto	ESTU[du]O	2020	Violino e percussão

Vila, Thiago	What in the emptiness lies...	2023	Violino, percussão e eletrônica
Violette, Andrew	Chaconne	1984	Violino e percussão
Vostřák, Zbyněk	Domina	1976	Violino e percussão
Walsh, Craig	Pointing Out Your Ruse	2005	Violino e percussão
Waschka, Rodney	77	2018	Violino e percussão
Wiemann, Beth	By Means of Red and Green	2002	Violino e percussão
Willis, Richard	Colloquy #2	1975	Violino e percussão
Zuckerman, Adam	stem. star.	2023	Violino e percussão