

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**MENAN MEDEIROS DUWE**

**CAMPOS TEXTUAIS EM DOIS PROCESSOS COLABORATIVOS  
DE CRIAÇÃO NA MÚSICA CONTEMPORÂNEA**

**Porto Alegre**

**2015**

**MENAN MEDEIROS DUWE**

**CAMPOS TEXTUAIS EM DOIS PROCESSOS COLABORATIVOS  
DE CRIAÇÃO NA MÚSICA CONTEMPORÂNEA**

Trabalho conclusivo submetido ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área: Práticas Interpretativas – Piano

**Orientadora:  
Profa. Dra. Catarina Leite Domenici**

**Porto Alegre  
2015**

### CIP - Catalogação na Publicação

Medeiros Duwe, Menan

Campos Textuais em Dois Processos Colaborativos  
de Criação na Música Contemporânea / Menan Medeiros  
Duwe. -- 2015.

143 f.

Orientadora: Catarina Leite Domenici.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. colaboração na música contemporânea. 2. campo  
textual. 3. processos criativos. 4. partitura. I.  
Leite Domenici, Catarina, orient. II. Título.

**MENAN MEDEIROS DUWE**

**CAMPOS TEXTUAIS EM DOIS PROCESSOS COLABORATIVOS  
DE CRIAÇÃO NA MÚSICA CONTEMPORÂNEA**

Este trabalho conclusivo de mestrado foi analisado e julgado adequado para a obtenção do título de Mestre em Música pela Banca Examinadora designada pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e aprovado em sua forma final pela Orientadora.

Aprovado em 29 de Setembro de 2015.

Banca Examinadora:

Profa Dra. Catarina Leite Domenici – Orientadora

Prof. Dr. James Correa Soares – UFPel

Profa. Dra. Isabel Porto Nogueira – UFRGS

Profa. Dra. Regina Antunes Teixeira dos Santos - UFRGS



## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, aos meus grandes amigos Dario e Lauro, com quem foi um prazer imenso trabalhar. Eles são parceiros incríveis e músicos brilhantes. Foi uma gentileza muito grande me permitirem estudar os processos que conduzimos, e eu sou muito grato por isso. Esses processos foram experiências marcantes, e poder revisitá-los me fez entender melhor a importância deles.

À minha orientadora de pesquisa e professora de música Catarina Leite Domenici, que me ensinou muito sobre escutar música em uma profundidade que eu não conhecia, que ampliou minhas perspectivas para refletir sobre música e que me mostrou caminhos que precisarão de muito tempo para serem devidamente explorados. Sou grato por todas as afinidades e discordâncias. Ela me ajudou muito a construir através do debate, fortalecendo a necessidade de questionar.

Aos amigos que conheci ou reencontrei no PPGMUS. Todos os colegas que entraram comigo em 2013 proporcionaram trocas muito importantes pra minha formação. Outros que já estavam no programa ou que entraram depois, ou que estudavam no IA, foram grandes parcerias compartilhando suas experiências.

Aos professores do PPGMUS. Alguns me influenciaram particularmente abrindo meus olhos para aspectos importantes do conhecimento musical prático e acadêmico: Profa. Luciana Del-Ben, Profa. Cristina Capparelli Gerling, Profa. Regina Antunes Teixeira dos Santos, Profa. Jusamara Souza e Prof. Ney Fialkow.

Aos professores que marcaram a minha formação: Prof. Guilherme Sauerbronn de Barros, um grande amigo e responsável por tantas coisas organicamente assimiladas que eu não poderia saber se alguma parte não foi contribuição dele; Prof. Acácio Piedade, por sua influência na pesquisa, na análise e na composição; Prof. Hans Twitchell e Profa. Adriana Jarvis, pela maneira engajada e apaixonada de fazer música; professores do Departamento de Música da UDESC com quem tive contato na graduação.

À professora Valéria Bittar, por me mostrar os primeiros caminhos para a conceituação de muitos questionamentos que me ajudaram a fazer esta pesquisa.

Aos professores da banca examinadora deste trabalho, que fizeram contribuições muito ricas e com quem foi um enorme prazer conversar: Prof. James Correa, Profa. Regina Antunes Teixeira e Profa. Izabel Nogueira.

Ao Willian Fernandes, um grande amigo e uma referência mesmo à distância.

Ao Rafael Fortes e ao Tomas Gonzaga, pelas frutíferas discussões a cada ano (às vezes a cada dois anos).

À Michelle, amiga pra vida toda, com quem eu sempre aprendo me divertindo muito, e com quem eu sempre posso contar.

À Renata, que me ouviu algumas vezes enquanto falava deste trabalho, e que já me ouviu muitas vezes falando das mais diversas coisas sobre a música e sobre a vida.

Aos meus amigos da UDESC, dos quais tenho saudades.

Ao Pedro e ao Chico, mais recentemente, pela parceria morando junto, e, de maneira geral, pela amizade de mais de uma década. Serão sempre uma referência para a vida.

Aos amigos em torno de um fenômeno que se denominou Babúcia. A maioria ainda não veio me visitar, mas eu os perdoou. Resolvi colocar só o nome dos que vieram, o Bruno, o Fábio e o Paulinho. Ai eu pensei que o Andrey e o Dé me acolheram bastante em Floripa, e resolvi citar eles também... ai eu fui pensando que poderia ter uma razão específica pra citar cada um... que seja, o importante é que eu amo todos eles.

Aos demais amigos de longa data.

Ao Adriano, grande amigo que foi muito bom reencontrar em Porto Alegre, e com quem tem sido sempre um prazer conversar.

Ao Gerson, que foi uma enorme alegria conhecer de maneira despreziosa, mas de forma muito prazerosa: improvisando música. Suas reflexões precisas e seus deslumbres rebuscados sempre me encantam.

Ao pessoal do hockey, é sempre muito bom treinar e jogar com eles. Go Blades!!!

Aos amigos do Pa-kua, os mais antigos e os mais novos. O pessoal aqui de Porto Alegre foi muito acolhedor, tanto que me sinto cada vez mais próximo deles. Esses anos de mestrado foram de grande transformação, e a influência positiva de mestres e colegas do Pa-kua é marcante.

À minha Família, que sempre me dá todo o apoio e afeto, pessoas de importância indizível para mim e que eu amo muito. Sentimos falta uns dos outros por causa da distância, isso é normal, mas a nossa ligação é muito forte e isso é o essencial.

Agradeço ao meu pai, particularmente, pela leitura atenciosa da versão final deste trabalho.

À Chris, pelo amor, pelo apoio, pela parceria intelectual, pelas visões e interesses compartilhados, e por ser uma referência acadêmica.

Pesquisa realizada com bolsa de estudos de dois anos concedida pelo CNPq.

## RESUMO

Esta dissertação é um estudo de dois processos de criação na música contemporânea, nos quais atuei junto com dois colegas: Dario Rodrigues Silva (pianista) e Lauro Pecktor (compositor). O primeiro processo foi a preparação da estreia da peça *Doppelgänger*, e o segundo foi a construção e apresentação da peça *espaços submersos entre prédios*. Em ambos os processos investiguei a função e os significados da partitura, avaliando a atuação dos músicos e suas ideias. As análises foram realizadas tendo como referencial teórico o Conceito de Obra Musical (GOEHR, 1992), o questionamento sobre a ênfase demasiada que a cultura ocidental de concerto coloca na escrita, um conjunto de investigações sobre colaborações entre performers e compositores e o conceito de Campo da Obra Musical (ÖSTERSJÖ, 2008). Como métodos, considerei os princípios da Pesquisa Artística (BORGDORFF, 2012; COESSENS, CRISPIN, DOUGLAS, 2009) da Autoetnografia Analítica (ANDERSON, 2006) e dos Estudos de Caso. Os dois processos foram descritos para em seguida serem analisados. Os principais recursos utilizados nas análises foram as gravações dos ensaios, a minha memória de pesquisador participante e as entrevistas realizadas com meus colegas. Como conclusão, observei que as partituras foram consideradas pontos de partida, textos em torno do quais foram criados campos textuais que emergiram da interação e do trabalho em grupo, confirmando que a atuação dos músicos (performers e compositor) é mais bem entendida como ciclos de criação e interpretação, conforme é proposto no conceito de Campo da Obra Musical.

Palavras-chave: colaboração na música contemporânea; campo textual; processos criativos; partitura.

## ABSTRACT

This dissertation is a study of two creative processes in contemporary music in which I have worked with two colleagues: Dario Rodrigues Silva (pianist) and Lauro Pecktor (composer). The first process was the preparation of the premiere of *Doppelgänger*, and the second was the construction and presentation of the piece *espaços submersos entre prédios*. In both processes I have investigated the function and meaning of the score, evaluating the musicians' agency and ideas. The analyses were conducted under theoretical references of the Musical Work Concept (GOEHR, 1992), the questioning of super estimated role of score in the Western Concert Culture, a set of investigations about collaborations between composers and performers and the concept of The Field of the Musical Work (ÖSTERSJÖ, 2008). As methods, I have considered the principles of Artistic Research (BORGDORFF, 2012; COESSENS, CRISPIN, DOUGLAS, 2009), Analytic Autoethnography (ANDERSON, 2006) and Case Studies. Both processes have been described and then analyzed. Rehearsals recordings, my memory as participant researcher and interviews with my colleagues were the main resources used in the analysis. In conclusion, I observed that the score was considered a starting point, texts around which were created text fields through interaction and group work, confirming that the work of musicians (performers and composer) is best understood as creation and interpretation cycles, as proposed in The Field of the Musical Work.

Palavras-chave: collaboration in contemporary music; text field; creative processes; score.

## Lista de exemplos

|   |    |
|---|----|
| Exemplo 1 – <i>Doppelgänger</i> , inserção dos títulos.....   | 46 |
| Exemplo 2 – Início da partitura <i>dia de são pedro</i> , proposta por Lauro Pecktor, compassos 1-5. ....   | 58 |
| Exemplo 3 – Segunda versão de <i>espaços entre prédios</i> , no fim do ensaio com as anotações que foram feitas. ....   | 60 |
| Exemplo 4 – <i>Doppelänger</i> , quarto movimento, ensaio dia 01/11/2013. Estratégias de ensaio (vermelho), avaliações (azul), estratégias de execução (azul claro), interpretações (verde), sugestões (rosa) e alterações da partitura (amarelo). ....   | 68 |
| Exemplo 5 – <i>Doppelänger</i> , quarto movimento, ensaio dia 26/11/2013. Estratégias de execução (azul claro). ....  | 69 |
| Exemplo 6 – <i>Doppelänger</i> , primeiro movimento, ensaio dia 13/12/2013. Estratégias de ensaio (vermelho), avaliações (azul), estratégias de execução (azul claro), interpretações (verde), sugestões (rosa) e alterações da partitura (amarelo). ....   | 69 |
| Exemplo 7 – <i>espaços submersos entre prédios</i> , número da situação entre parênteses e número do ensaio entre colchetes. Sugestões de experimentar (azul petróleo). Estratégias de ensaio (vermelho), avaliações (azul), estratégias de execução (azul claro), interpretações (verde), sugestões (rosa) e alterações da partitura (amarelo). ....                   | 71 |
| Exemplo 8 – <i>espaços submersos entre prédios</i> , número da situação entre parênteses e número do ensaio entre colchetes. Análises e interpretações do próprio processo (verde musgo). Estratégias de ensaio (vermelho), avaliações (azul), estratégias de execução (azul claro), interpretações (verde), sugestões (rosa) e alterações da partitura (amarelo). .... | 72 |
| Exemplo 9 – resumo dos ensaios (parte), <i>Doppelänger</i> , ensaio dia 26/11/2013.....   | 74 |
| Exemplo 10 – resumo dos ensaios (parte), <i>Doppelänger</i> , ensaio dia 13/12/2013.....  | 75 |
| Exemplo 11 – resumo dos ensaios (parte), <i>espaços submersos entre prédios</i> , ensaio dia 23/09/2014. ....   | 75 |
| Exemplo 12 – resumo dos ensaios (parte), <i>espaços submersos entre prédios</i> , ensaio dia 21/10/2014. ....   | 76 |
| Exemplo 13 – <i>Doppelänger</i> , ensaio dia 09 de dezembro, segunda, minutagem 11'50'' (áudio 2 de 2). ....  | 87 |
| Exemplo 14 – <i>Doppelänger</i> , ensaio dia 29 de novembro, partitura: p.16 c.253-257.....   | 89 |

|   |     |
|---|-----|
| Exemplo 15 – <i>Doppelänger</i> , ensaio dia 29 de novembro, minuto 4’55’’ (áudio 2 de 2).<br>.....                             | 89  |
| Exemplo 16 – <i>Doppelänger</i> , ensaio dia 13 de dezembro (sexta), minuto 9’00’’ (áudio 2 de 2). .....                        | 90  |
| Exemplo 17 – <i>Doppelänger</i> , ensaio dia 19 de dezembro (segunda), construção de uma poética sobre o quinto movimento. .... | 92  |
| Exemplo 18 – notação da seção [B] primeira janela, e da seção [F] segunda janela. ....  | 99  |
| Exemplo 19 – notação criada para organizar a janela 2, com legendas explicativas. ...   | 100 |

## Lista de figuras

|   |     |
|---|-----|
| Figura 1 – Guia de escuta para <i>Doppelgänger</i> . .....  | 44  |
| Figura 2 – <i>Doppelgänger</i> , cronograma de encontros. ....  | 49  |
| Figura 3 - Guia de escuta para <i>espaços submersos entre prédios</i> . ....  | 51  |
| Figura 4 – <i>espaços submersos entre prédios</i> , cronograma de encontros.....  | 55  |
| Figura 5 – <i>Doppelänger</i> , representação dos dias em que cada movimento da peça foi trabalhado: o círculo aberto indica que o movimento foi abordado na primeira parte do ensaio, o quadrado representa a segunda parte e o losango, a terceira..... | 80  |
| Figura 6 – Partitura <i>espaços entre prédios</i> com as anotações feitas durante o terceiro ensaio. ....   | 96  |
| Figura 7 – Performance como leitura de um campo textual.....  | 104 |



## Lista de quadros

|   |     |
|---|-----|
| Quadro 1 – Fontes de evidência. ....  | 41  |
| Quadro 2 – Abordagem das fontes de evidência. ....  | 77  |
| Quadro 3 – <i>Doppelänger</i> , quarto movimento, situações relevantes de criação do campo textual durante os ensaios. .... | 82  |
| Quadro 4 – <i>Doppelänger</i> , cinco gravações da primeira seção do IV movimento. ....                                     | 85  |
| Quadro 5 – <i>Doppelänger</i> , ensaio dia 09 de dezembro, três gravações do II movimento, seção [3]. ....                  | 88  |
| Quadro 6 – <i>espaços submersos entre prédios</i> , análise de terceiro ensaio, dia 23 de setembro de 2014. ....            | 96  |
| Quadro 7 – <i>espaços submersos entre prédios</i> , janela 2, gravação ouvida durante ensaio. ....                          | 100 |
| Quadro 8 – <i>espaços submersos entre prédios</i> , janela 2, três gravações posteriores ao mapeamento. ....                | 101 |

# Sumário

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Apresentação</b> .....   | <b>15</b> |
| <b>1. Introdução</b> .....  | <b>16</b> |
| 1.1 O conceito regulador de obra musical .....                              | 17        |
| 1.2 Escrita e oralidade, criação e reprodução .....                         | 19        |
| 1.3 Colaboração na música contemporânea .....                               | 22        |
| 1.4 O campo da obra musical.....  | 26        |
| <b>2. Metodologia e os Contextos de criação</b> .....                       | <b>32</b> |
| 2.1 Metodologia.....  | 32        |
| 2.1.1 Pesquisa artística .....  | 33        |
| 2.1.2 Autoetnografia analítica .....  | 35        |
| 2.1.3 Estudo de caso .....  | 38        |
| 2.2 Caminhos de criação.....  | 41        |
| 2.3 <i>Doppelgänger</i> .....   | 42        |
| 2.3.1 O mito e a música .....   | 43        |
| 2.3.2 Conversas e planejamento dos ensaios.....                             | 47        |
| 2.4 <i>espaços submersos entre prédios</i> .....                            | 50        |
| 2.4.1 Poética coletiva e a constituição da música.....                      | 52        |
| 2.4.2 Um projeto, um evento, uma reunião e ensaios.....                     | 53        |
| 2.5 Considerações finais sobre os contextos .....                           | 62        |
| <b>3. Análises</b> .....  | <b>64</b> |
| 3.1 Diferenças preliminares entre os dois processos criativos .....         | 64        |
| 3.2 Abordagem das fontes .....  | 65        |
| 3.2.1 Análise descritiva das gravações .....                                | 66        |
| 3.2.2 Segundo nível de descrição das gravações.....                         | 73        |
| 3.2.3 Abordagem das outras fontes .....                                     | 76        |
| 3.2.4 Criando um campo textual coletivo.....                                | 77        |
| 3.3 <i>Doppelgänger</i> .....   | 79        |
| 3.3.1 “vamos dar uma olhada no IV movimento” .....                          | 80        |
| 3.3.2 IV movimento - Seção inicial.....                                     | 84        |
| 3.3.3 Interpretação da performance enquanto um texto durante o ensaio ..... | 86        |
| 3.3.4 Negociando o som da música .....                                      | 88        |
| 3.3.5 Considerações sobre o processo .....                                  | 90        |
| 3.4 <i>espaços submersos entre prédios</i> .....                            | 92        |
| 3.4.1 Desenvolvimento do ensaio 3.....                                      | 93        |
| 3.4.2 Construção das seções .....   | 97        |
| 3.4.3 Desenvolvimento da Janela 2 .....                                     | 98        |
| 3.5 Campos textuais: as músicas e seus múltiplos textos.....                | 102       |
| 3.6 Entrevistas: as falas dos meus colegas .....                            | 105       |
| 3.6.1 Sobre o contexto .....  | 106       |
| 3.6.2 Sobre as partituras .....   | 107       |

|   |            |
|---|------------|
| 3.6.3 Sobre as funções do compositor e dos performers .....               | 109        |
| 3.6.4 Sobre criação enquanto composição .....                             | 111        |
| 3.6.5 Sobre experimentação .....  | 114        |
| 3.6.6 Sobre as interações entre os agentes: performers e compositor ..... | 115        |
| 3.6.7 A criação musical em dois estágios .....                            | 120        |
| 3.6.8 Sobre a performance .....   | 122        |
| 3.6.9 Considerações sobre os pontos levantados .....                      | 126        |
| 3.7 Comparações posteriores .....   | 127        |
| <b>Considerações finais .....</b>   | <b>133</b> |
| <b>Bibliografia.....</b>  | <b>135</b> |
| <b>Anexo – Relação de trabalhos sobre colaboração .....</b>               | <b>139</b> |
| <b>Anexo digital – gravações e partituras .....</b>                       | <b>142</b> |

## Apresentação

Esta pesquisa consiste de uma investigação sobre a música contemporânea de concerto enfocando a função e os significados da partitura dentro do contexto de dois processos colaborativos distintos. Os processos colaborativos dizem respeito ao trabalho desenvolvido por dois pianistas (o autor e Dario Rodrigues da Silva) e o compositor Lauro Pecktor na criação de uma performance para a estreia da obra *Doppelgänger* para dois pianos, de Pecktor, e na criação coletiva de uma obra inédita, *espaços submersos entre prédios*, para piano à quatro mãos.

O texto desta dissertação é organizado como segue. O primeiro capítulo aborda o referencial teórico, constituído pelo Conceito de Obra Musical (GOEHR, 1992), o questionamento sobre a ênfase demasiada que a cultura ocidental de concerto coloca na escrita, um conjunto de investigações sobre colaborações entre performers e compositores e o conceito de Campo da Obra Musical (ÖSTERSJÖ, 2008).

O segundo capítulo apresenta a metodologia, que é discutida em três direcionamentos: a Pesquisa Artística (BORGDORFF, 2012; COESSENS, CRISPIN, DOUGLAS, 2009) da Autoetnografia Analítica (ANDERSON, 2006) e dos Estudos de Caso (YIN, 2010); e descreve os dois processos estudados, considerando os seus estágios e as músicas criadas.

O terceiro capítulo apresenta as análises das fontes utilizadas, sendo que as gravações dos ensaios, a minha memória de pesquisador participante e as entrevistas realizadas com meus colegas são as principais. Por fim, são tecidas algumas considerações acerca das conclusões desta pesquisa, bem como de suas limitações.

# 1. Introdução

Na tradição da música ocidental de concerto, a partitura é considerada o principal meio de comunicação entre compositores e instrumentistas. Dentro desta tradição, a escrita também tem sido considerada como ferramenta para a produção de música<sup>1</sup> há mais de meio milênio (PRYER, 2007). As mudanças sociais ocorridas desde o final do século XVIII e ao longo do século XIX culminaram na emergência do conceito de obra musical (GOEHR, 1992) acentuando a centralidade da partitura em um processo que entrelaçou: 1) a divisão hierárquica de trabalho entre compositores e intérpretes, e o conseqüente distanciamento entre esses dois agentes, e 2) a performance musical como a apresentação de obras musicais a partir de um texto criado por um(a) compositor(a).

Na minha experiência como pianista engajado com a produção contemporânea, tive a oportunidade de trabalhar com compositores da minha geração na criação de obras inéditas e na preparação para a performance de textos já finalizados. Essas interações me levaram a questionar a crença no texto totalizante e o paradigma hierárquico da relação entre compositor e intérprete. Uma outra questão diz respeito ao que se assume na cultura da música ocidental de concerto sobre a criação musical como um processo unidirecional: sempre do texto para a performance, preservando a divisão de trabalho, na qual o compositor é quem cria e o intérprete é o executante do texto.

Buscando uma resposta para essas questões, decidi investigar o próprio contexto de onde surgiram essas inquietações, ou seja, o trabalho colaborativo na música contemporânea. Através da investigação dos dois campos de criação abordados nesta pesquisa – a preparação para a estreia da obra *Doppelgänger* e a criação da peça *espaços submersos entre prédios*, ambos processos realizados em colaboração com o pianista Dario Rodrigues da Silva e o compositor Lauro Pecktor –, pretendo examinar a função e o significado da partitura e como as relações com o texto e entre os participantes são construídas e consideradas em ambos estudos de caso.

Para iniciar a discussão, considerarei o conceito de obra musical por sua influência sobre as visões e concepções acerca dos papéis do compositor e do intérprete, e do significado da partitura na música ocidental de concerto. Na segunda parte, farei

---

<sup>1</sup> “Produção de música” não deve ser confundido neste momento com composição de música. A utilização da partitura como ferramenta envolve o registro e transmissão de músicas que fazem parte de uma prática assim como, eventualmente, um recurso para composição.

considerações sobre a escrita musical. O contexto do trabalho conjunto entre performers e compositores (colaboração) será abordado na terceira parte, seguido pela apresentação do modelo de campo da obra musical na quarta parte. A metodologia será discutida no fim deste capítulo.

## 1.1 O conceito regulador de obra musical

No livro *The Imaginary Museum of Musical Works* (1992), Lydia Goehr discute a maneira como uma série de transformações situadas em torno do ano de 1800<sup>2</sup>, entre elas uma nova concepção filosófica sobre música e novos valores em relação às artes, moldou as noções sobre a prática musical. Com a emergência e a emancipação das belas artes como uma classe de objetos de valor estético (em oposição a objetos de valor funcional para atividades mecânicas de trabalho), a importância da arte passa a residir em sua habilidade de revelar o "alto mundo do universal, a verdade eterna" (GOEHR, 1992, p.153). Com a música sendo entendida como uma bela arte, tornou-se necessário que ela fosse vista como um produto durável, pois existia uma diferenciação entre artes que geravam produtos, como a pintura e a escultura, e artes que não o faziam, como a música, uma vez que a arte da música era considerada tradicionalmente como a habilidade de realizar performances (GOEHR, 1992, p.149). Assim, "(...) foi com a romantização das belas artes por volta de 1800 que os teóricos encontraram uma maneira realmente bem sucedida para dar substância à ideia de um produto musical"<sup>3</sup> (GOEHR, 1992, p.152). A atribuição de uma existência substancial à uma ideia abstrata gerou o objeto chamado "a obra musical".

Fazer música tornou-se criar e apresentar obras musicais entendidas como entidades abstratas que perduram no tempo e às quais atribui-se universalidade e transcendência; a performance passou a ser a apresentação dessas obras a partir de seus textos. Nas palavras de Goehr,

---

<sup>2</sup> No capítulo *Plato's Curse*, Nicholas Cook considera: "Many musicologists quibbled over Goehr's chronology, putting forward examples of the work concept from before 1800, or cultural practices that were not regulated by it after than (...) But in quibbling over details, these musicologists were accepting the broad framework that Goehr was proposing, and in a way such objections might be seen as precisely making her point: if musical work is a regulative concept subject to historical change rather than an ontological principle, then the pattern of exceptions and variations documented by musicologists is exactly what you would expect" (COOK, 2013, p. 22-23).

<sup>3</sup> But it was only with the romanticization of fine art around 1800 that theorists found a really successful way to give substance to the idea of a musical product.

Todas estas mudanças compartilharam um objetivo em comum. Elas marcaram uma transição na prática, distanciando-se da visão de música como um meio para a visão de música como um fim. Mais especificamente, elas marcaram um distanciamento do pensamento sobre produção musical como comparável ao uso extra-musical de uma linguagem geral que não pressupõe autossuficiência, singularidade, ou propriedade sobre nenhuma dada expressão. No lugar disso, a produção musical foi então vista como o uso de materiais musicais resultando em unidades completas e distintas, originais e fixas, de propriedade pessoal. Essas unidades eram as obras musicais (GOEHR, 1992, p.206).<sup>4</sup>

Estas mudanças caminharam junto com a crescente distinção entre compositores e performers, sendo que suas respectivas funções na produção de música foram hierarquizadas concomitantemente à elevação do status da partitura como o texto que contém toda a obra. O compositor passou a ser considerado como o criador de obras musicais individuais, originais e autorais, a partitura como o meio de acessar a obra e as ideias do seu criador, e o intérprete como o mediador entre as obras e o público. Desta forma, o significado da música foi emancipado do contexto da performance, deslocando tanto o significado quanto a propriedade sobre a música para o compositor.

Desenvolvimentos em leis de copyright e publicação ajudaram a “institucionalizar” as obras como produtos separáveis de suas performances. Desenvolvimentos em notação ajudaram a libertar os compositores de se envolverem na performance. (GOEHR, 1992, p.229).<sup>5</sup>

Consideradas como produtos completos e perfeitamente formados, atribuiu-se às obras musicais um certo tipo de intocabilidade: a obra não deveria ser mexida, sob pena de comprometer a sua unidade e corromper a verdade transcendente nela contida. Assim, uma vez que as obras tornaram-se independentes de suas performances, foi

---

<sup>4</sup> All these changes shared a common aim. They marked a transition in practice, away from seeing music as a means to seeing it as an end. More specifically, they marked a move away from thinking about musical production as comparable to the extra-musical use of a general language that does not presuppose self-sufficiency, uniqueness, or ownership of any given expression. In place of that, musical production was now seen as the use of musical material resulting in complete and discrete, original and fixed, personally owned units. The units were musical works.

<sup>5</sup> Developments in copyright laws and publication helped ‘institutionalize’ works as commodities separable from their performances. Developments in notation helped free composers from involvement in performance. But these developments only partially account for the extent to which many composers became strategically uninterested in the performance of their works. A deeper source of that phenomenon takes us back to the romantic characterization of the emancipated composer.

preciso capturar a relação necessária entre compositores e intérpretes para assegurar a integridade das obras em performance. Essa relação passou a ser mediada pela presença de uma partitura completa e adequada: para que fosse possível unir o abstrato (a obra) ao concreto (a performance), o compositor teria a obrigação de fornecer uma partitura que fosse possível de tocar, permitindo aos intérpretes realizar suas performances de acordo com o texto para garantir fidelidade à obra do compositor. Dessa maneira, ser fiel à obra passou a ser equivalente a ser fiel à partitura (GOEHR, 1992, p.231). A ideia de fidelidade à obra, ou *werktreue*, passou a orientar o comportamento dos intérpretes, onde as performances e os performers deveriam ser subservientes às obras e seus compositores. Do performer era esperado que não se colocasse à frente da obra, mas que servisse de veículo para a expressão desta, sem interferências.

Em sua teorização, Goehr propõe que conceito de obra musical exerce o papel de regular a prática, o que pode ser facilmente constatado nas grades curriculares muito distintas dos cursos de composição e interpretação em geral e suas respectivas ênfases no conhecimento de cunho teórico e no conhecimento tácito. Ao primeiro, coube a reflexão teórica e estética; ao segundo, o treinamento do corpo, refletindo a divisão positivista entre a mente criadora e o corpo reprodutor conforme apresenta Domenici em seu artigo *A Performance Musical e o Gênero Feminino* (2013b).

## **1.2 Escrita e oralidade, criação e reprodução**

Christopher Small (1998) afirma que a escrita ocupa uma posição central na música de concerto e considera algo muito particular a forma como a partitura é usada nesta cultura. O autor relaciona três funções da notação: 1) registrar, o que liberta da inconfiabilidade da memória, 2) transmitir para lugares distantes no espaço ou no tempo as informações sobre uma sequência de sons para que possam ser aprendidos e realizados em performance e 3) ser o meio pelo qual acontece a composição musical, o que Small afirma ser algo único da tradição relacionada à música de concerto.

Segundo Cook (2013), a centralidade da escrita possibilitou que o discurso teórico sobre música considerasse, paradigmaticamente, a partitura como a fonte ontológica do significado musical, dividindo a prática em uma parte criativa, designada



ao compositor, e uma reprodutiva, designada ao instrumentista<sup>6</sup>. O autor relaciona três consequências decorrentes da abordagem textualista (centrada na partitura). A primeira é a atribuição de “substância musical” somente ao que pode ser notado, caracterizando o que é atribuído ao performer como “insubstancial”. Esse é um fator ideológico, pois não provém de uma constatação, mas, sim, de um princípio assumido. A segunda é a eliminação das dimensões sociais no entendimento da música, em que ela é considerada “por um lado, uma estrutura abstrata otimamente representada na notação, e, por outro, uma experiência paradigmaticamente subjetiva, transcendendo seus entornos físicos”<sup>7</sup>. A terceira é a redução da figura do performer, cujo padrão é descrito algumas vezes como um indivíduo de baixa imaginação musical, discutindo-se a sua substituição por máquinas (COOK, 2013, p.17).

Alguns autores, como Östersjö (2008) e Domenici (2012), concluem que a tradição oral (performances, gravações, ensinamentos passados de professor para aluno) foi desconsiderada na construção do discurso dominante sobre música. Na educação formal de instrumentistas, a perspectiva textualista apresentou-se como uma contradição entre discurso e prática. Ao problematizar essa questão, Domenici (2012) argumenta que quando os “mestres” afirmam que toda informação necessária está contida na partitura e, por isso, não conseguem explicar satisfatoriamente discrepâncias na multiplicidade de interpretações do texto, podemos identificar um sintoma de que a oralidade foi deixada de lado no discurso oficial: “[n]a prática, a ‘voz do mestre’ traduzia-se na obediência aos cânones da interpretação do repertório da música ocidental de concerto, mas, no discurso, a obediência era dirigida ao texto” (DOMENICI, 2012, p.66-67).

Ao avaliar os contextos de utilização da escrita, James Grier (2012) demonstra que os sistemas de notação nunca substituem completamente a comunicação oral / aural da música: é a simbiose entre a escrita e a oralidade que sustentam o poder de registrar, preservar e comunicar. Por mais que muitos sistemas de notação tenham se tornado bastante complexos, aspectos da notação moderna são decorrentes de um conhecimento compartilhado que possibilita a interpretação dos signos anotados. Ou seja, quando um instrumentista lê uma partitura e prepara uma performance, mesmo que intente ser fiel

---

<sup>6</sup> Em outro artigo, o autor argumenta que a própria ideia de que fazemos a performance de algo, como se houvesse a música “e” a sua performance, e esta não fosse parte integral daquela, já é um processo da nossa linguagem que coloca a atividade do intérprete como subordinada: “a ideia de que performance é essencialmente reprodução” de uma música (COOK, 2006, p.6).

<sup>7</sup> “It is on the one hand an abstract structure optimally represented in notation, and on the other a paradigmatically subjective experience, transcending its physical surroundings; (...)”.

ao que está escrito, ele estará amparado em uma prática de leitura dos signos notados relacionada ao seu contexto histórico cultural. Uma posição semelhante já tinha sido sustentada por Charles Seeger (1958) quando argumenta que a notação convencional é incapaz de descrever uma música de outra cultura por que ela não comunica o que acontece entre as estruturas simbólicas, uma vez que a notação convencional não transmite informações essenciais que são deixadas para a tradição oral. Seguindo o mesmo princípio de Seeger, Manfred Clynes descreve a incompletude da escrita da seguinte maneira:

Na música ocidental, a preservação de músicas através dos séculos tem sido realizada pela notação. Mas essa façanha notável teve um preço: como um resultado, a música se dividiu em duas partes, estrutura notada e microestrutura que não se pode anotar. A música notada por si só é meramente um esqueleto do pensamento musical. Para trazê-lo a vida, a microestrutura precisa ser adicionada<sup>8 9</sup> (CLYNES, 1995, p.270).

Stanley Boorman argumenta que não é possível estabelecer “uma estrita relação entre a notação e a ‘música’, conforme é tocada e ouvida, seja qual for o repertório”<sup>10</sup>. Para o autor citado, a falta de uma correspondência direta entre a notação e a realização sonora foi reconhecida por muitos compositores, e um sinal disso foi o grau crescente de precisão da notação:

A partir do século XIX em diante, compositores tentaram impor um nível maior de precisão sobre o performer. Isso pode ser visto em muitos níveis na partitura: a indicação Mahleriana de qual corda os violinistas deveriam usar em certos momentos, o uso, por Schoenberg, de sinais para indicar o *Hauptstimme* e o *Nebenstimme*, a proliferação de indicações de acelerandos ou diminuendos momentâneos por Webern, a tentativa de Boulez de indicar três níveis de pausa (no *Le Marteau sans maître*), ou as indicações, por Stockhausen, do lugar preciso no qual bater na pele do tambor ou gongo. Todos esses são sinais que os compositores reconhecem a conexão frouxa

---

<sup>8</sup> In Western music, preservation of music across centuries has been accomplished through notation. But this remarkable achievement has a price: as a result music has been divided in two, notated structure and unnotatable microstructure. The notated music itself is merely a skeleton of the musical thought. To bring it back to life, microstructure needs to be added.

<sup>9</sup> É importante considerar que Clynes não parece escapar de uma noção de fidelidade, se engajando como pesquisador no campo da psicologia da música para encontrar padrões de microestruturas que sejam mais adequadas às obras de compositores canônicos específicos, resolvendo a incompletude da partitura com descobertas positivas, e não com a abertura criativa da interpretação.

<sup>10</sup> “(...) a strictic correlation between the notation and the ‘music’, as performed and heard, whatever the repertoire”.

entre notação e som, e estavam tentando estreitá-la<sup>11</sup> (BOORMAN, 1999, p.407).

Se reconhecemos os limites da partitura e aceitamos que uma parte da obra não está contida no texto, cabe perguntar se uma música que ainda não foi tocada, ou que não possua uma gravação disponível, não poderia estar sendo representada de maneira incompleta, se o único recurso utilizado for a notação? Nesse caso, a simbiose entre escrita e oralidade de que Grier fala parece demandar a aproximação entre compositores e intérpretes.

### 1.3 Colaboração na música contemporânea

Na música contemporânea de concerto, encomendas de composições por performers, dedicação de peças a instrumentistas, e a participação do compositor em ensaios finais para uma performance ou gravação de uma composição são exemplos de interações comuns. Nenhuma dessas situações desafia, necessariamente, as concepções expostas acima, contudo, existem situações de interinfluências entre performers e compositores mais profundas do que essas, que suscitam o seguinte questionamento: como ocorre o trabalho conjunto entre esses músicos e o que acontece quando eles trabalham juntos?

Joana Radicchi (2013) buscou mostrar como interações entre compositores e intérpretes fizeram parte da história de diversas obras da música de concerto, descrevendo casos no repertório para flauta que incluem os seguintes compositores: Bach, Mozart, Reinecke, Debussy e Varèse<sup>12</sup>, além do caso emblemático da *Sequenza V* para trombone solo, que resultou do trabalho conjunto entre o compositor Luciano Berio e os trombonistas Stuart Dempster e Vinko Globokar. Embora tenha almejado delinear

---

<sup>11</sup> “From the early nineteenth century onward, composers have tried to impose a greater level of precision on the performer. This can be seen at many levels in the score: the Mahlerian indication of which string violinists should use at certain moments, Schoenberg’s use of sings to indicate the *Hauptstimme* and the *Nebenstimme*, Webern’s proliferation of indications of momentary accelerations or diminuendos, Boulez’s attempt at indicating three different levels of pause (in *Le Marteau sans maître*), or Stockhausen’s indications of the precise place on a drumhead or gong at which to strike. All these are signs that composers recognize the loose connection between notation and sound, and have been trying to tighten it.”

<sup>12</sup> É importante considerar que a autora deixa de reconhecer que esses músicos viveram em contextos muito diferentes quanto ao que era esperado do compositor e do performer. A visão que temos de suas músicas como pertencendo ao mesmo panorama da música de concerto, em que somente os estilos e estéticas variam, é uma construção posterior ao período em que viveram.

um panorama de como as interações ocorreram nos séculos XVIII, XIX e parte do século XX, ela efetivamente ilustrou o que é conhecido, de forma mais geral, sobre esse campo: “[a]s parcerias aqui apresentadas mostraram colaborações que envolveram a encomenda de obras – algumas delas influenciadas pela admiração das habilidades musicais dos envolvidos –, à (sic) dedicatória de peças a intérpretes específicos e ao (sic) processo de edição de partituras, como ocorreu com o *Concerto em D maior*, de C. Reinecke, e com *Syrinx*, de C. Debussy”.

Os exemplos apontados pela autora nos levam a questionar o que se pode definir por colaboração. Seria colaboração qualquer tipo de interação entre instrumentistas e compositores? Uma definição vocabular pode ajudar como ponto de partida: “co·la·bo·rar - (latim *collaboro*, -are, trabalhar com); 1. Trabalhar em comum com outrem. = COOPERAR, COADJUVAR; 2. [Figurado] Agir com outrem para a obtenção de determinado resultado. = AJUDAR; 3. Ter participação em obra coletiva, geralmente literária, cultural ou científica. = PARTICIPAR”<sup>13</sup>. Basicamente, um trabalho colaborativo é aquele em que se trabalha junto de alguma maneira, em uma mesma coisa. Contudo, essa concepção permite uma variação que vai desde ajudar alguém em seu trabalho até ser parte em um projeto que vai produzir algo coletivo. Isso torna a definição complexa, pois permite que os autores abordem situações muito diferentes como parte de um mesmo fenômeno.

Por outro lado, a revisão bibliográfica que compreendeu 22 trabalhos (de 1998 à 2015, com maior concentração entre 2010 e 2015)<sup>14</sup>, sendo 20 publicados no Brasil e dois no exterior, apontou para uma visão convergente sobre o termo colaboração. Nessas publicações, a colaboração se opõe a estrita divisão do trabalho em que o compositor cria uma partitura e o instrumentista cria uma performance a partir do texto, cada um trabalhando isoladamente. Desconsidera-se também, de maneira geral, situações de interações mínimas como as descritas no início do primeiro parágrafo desta seção. Colaborações, como vêm sendo descritas, são sempre oportunidades de trocas entre os músicos, e consideram as interinfluências entre os processos de composição e de performance, seja na preparação de uma performance ou na composição de uma peça.

<sup>13</sup> "colaborar", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [online], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/colaborar> [consultado em 03-03-2015].

<sup>14</sup> A maioria das publicações no Brasil aborda apenas um caso de colaboração enquanto os trabalhos de autores estrangeiros exploram mais casos (a tese de Stefan Östersjö apresenta 6 estudos de caso, sendo que no artigo de Hayden e Windsor são considerados 10, sendo que 3 recebem mais detalhamento – ver Anexo 1 – Relação de trabalhos sobre colaboração).

Cada empreitada colaborativa constitui uma resposta a um determinado contexto e isso faz com que seja natural que diferentes necessidades e preocupações sejam canalizadas em cada caso. Contudo, estando inseridas no discurso mais amplo da música de concerto ocidental, muitas intersecções com os valores mais gerais desse discurso emergem. Porque, por exemplo, uma questão que pode ser tão natural fora desse contexto (são músicos trabalhando juntos) se torna uma temática de pesquisa crescente? É algo que precisa ser compreendido levando em consideração a histórica separação entre compor e tocar, e os valores e crenças atribuídos a ela, que fazem parte dessa cultura. É a mesma questão se encontramos, em alguns trabalhos, a equalização direta entre “foi possível seguir as intenções do compositor” e “foi uma boa performance”, é um traço das características dessa cultura e seu consequente desvelamento.

Alguns autores procuraram contribuir para definições de colaboração, mas certos enunciados acabam tendo um caráter prescritivo, mesmo considerando experiências e informações levantadas. Radicchi (2013), deparada com o papel aparentemente passivo dos instrumentistas nas situações que levantou, propôs uma definição que chamou de “colaboração efetiva”: “Por colaboração efetiva, considera-se, nesta pesquisa, o trabalho conjunto entre compositor e intérprete no qual haja, durante o processo de criação, troca de informações, experimentação de ideias e materiais sonoros e a busca conjunta por soluções musicais que tornem a obra possível de ser escrita e posteriormente executada” (RADICCHI, 2013, p. 25). A definição proposta por Radicchi exclui colaborações nas quais o instrumentista não participa, de alguma forma, da escrita da partitura. Ao afirmar que “em nenhum momento ficou claro que estes performers [aqueles dos exemplos históricos levantados pela autora] tenham atuado como agentes ativos no processo de criação” (RADICCHI, 2013, p.25), a autora deixa claro que considera o processo de criação de uma obra como sinônimo da escrita de uma partitura, excluindo a criação da performance, mesmo que a partir de um texto, como parte constitutiva do processo de criação da obra.

Já os direcionamentos para uma definição de colaboração trazidos por Domenici assumem características ideologicamente carregadas: “[a] prática colaborativa pertence a um campo eminentemente social caracterizado por uma relação horizontal e recíproca entre compositor e performer na qual processos composicionais e processos interpretativos não podem ser considerados isoladamente” (DOMENICI, 2013a, p.11) e “a própria ideia de colaboração vai de encontro à estrutura tradicional da relação

vertical compositor-obra-intérprete, onde a obra musical é tomada como sinônimo do texto e a performance como reprodução do texto/obra” (DOMENICI, 2013a, p.5). Eu não tenho como discordar desse posicionamento como um ideal, mas ele não corresponde ao que pode ser feito e assumido como colaboração. A minha leitura do conjunto de trabalhos que estou considerando é que a horizontalidade e a reciprocidade, e o enfraquecimento da estrutura vertical tradicional não são condições para instrumentistas e compositores trabalharem juntos, mas situações que podem surgir, e de fato muitas vezes surgem. Outras características do contexto parecem ser muito decisivas além da situação de colaboração. Acredito que as conclusões sobre colaboração possam ser pensadas como tendências, e, nesse sentido, a seguinte afirmação é bastante presente: “[n]a contra-corrente das relações impessoais implicadas no modelo vertical de relações compositor-performer, colaborações são frequentemente marcadas por relações de amizade, afinidades de ordem ideológica, estética ou estilística” (DOMENICI, 2013a, p.5).

Outro esforço importante para a teorização dessa questão é oferecido por Stanley Levi (2013), que parte da literatura recente sobre processos colaborativos no teatro para compreender, através da analogia, a colaboração em música, enfocando as relações de cooperação entre intérprete e compositor. O autor relaciona categorias úteis, histórica e politicamente situadas, para descrever dois tipos de trabalhos horizontais e suas características: o “processo colaborativo” e a “criação coletiva”. As principais semelhanças entre eles compreendem a diluição funcional, esfacelamento do autor / autoria coletiva, e o foco no processo, sendo que as principais diferenças entre “processo colaborativo” e “criação coletiva” residem, respectivamente, na realização do trabalho a partir das funções especializadas e o foco na prática, enquanto que no segundo, o trabalho independe de funções pré-estabelecidas e o foco recai sobre a teoria. O trabalho horizontalizado é abordado como um posicionamento político, em que se questiona características desgastadas do mundo moderno: a exploração do homem pelo homem em todas as estruturas de trabalho, incluindo a arte, a alienação que resulta da especialização indiscriminada dos saberes, a discrepância instaurada entre o saber e o fazer etc. (LEVI, 2013, p.111). São direcionamentos teóricos que merecem atenção, mas que encontram pouca ressonância no conjunto de trabalhos considerados, pois a diluição funcional e da autoria que caracterizam a “criação coletiva” são processos particularmente raros de serem verificados na música de concerto.

No conjunto de trabalhos sobre colaboração estudados, identifico duas temáticas mais comumente abordadas: questões sobre técnicas e recursos instrumentais, incluindo-se aqui a discussão sobre a relação entre a notação e o som; e a dinâmica da relação estabelecida entre instrumentistas e compositores no processo de criação. A primeira temática emerge com frequência em contextos envolvendo a expansão dos recursos instrumentais tradicionais (podendo envolver o uso de meios eletrônicos) e quando instrumentos que foram introduzidos mais recentemente na música de concerto são utilizados (como percussão e guitarra). Nesses casos, o instrumentista tem um domínio do campo de possibilidades que é difícil de conquistar sem ter uma relação muito próxima com o instrumento, e assim, o trabalho colaborativo torna-se uma solução para a conexão efetiva entre as ideias e as possibilidades. Quanto à relação entre a notação e o som, esta é fortalecida pelo contato entre os músicos através da colaboração, pois trocam referências e permitem influências mútuas em suas concepções sobre a música.

Em relação à segunda temática, alguns trabalhos apresentam a colaboração como um engajamento deliberado na experimentação de uma dinâmica de criação mais distante do discurso tradicional, como Campbell (2012), que argumenta que o trabalho em diálogo através de processos onde são equilibrados os interesses dos músicos envolvidos permite suavizar o paradigma romântico-modernista na relação performer-compositor; e de Ishisaki e Machado (2013), em que o compartilhamento do processo foi uma forma de buscar uma maneira mais fluida e prazerosa de criação, rejeitando a ideia do compositor como possuidor de uma verdade poética e rejeitando categorizações hierárquicas de trabalho.

Mesmo nos trabalhos em que a dinâmica de criação não é exatamente o foco da investigação, a colaboração traz implicações nesse âmbito, uma vez que são percebidas as influências recíprocas que o processo compartilhado traz para as escolhas e decisões de cada um dos músicos. Para esta pesquisa, vou considerar como trabalho colaborativo um processo de ação integrada entre performers e compositores em algum estágio do desenvolvimento criativo de uma música, entendendo que o desenvolvimento criativo compreende desde a ideia de criação até a performance musical.

#### **1.4 O campo da obra musical**

Em sua tese de Doutorado na Mälmo Academy of Music, Stefan Östersjö (2008) propõe a ideia do campo da obra musical a partir da investigação de suas colaborações com 6 diferentes compositores. Para Östersjö (2008), a obra musical pode ser entendida como um campo em que agentes exercem forças, fazendo da obra o resultado da negociação desses agentes:

A obra musical não é um objeto estável como tendemos a pensar. Em alguns passos, eu tentei mostrar porque a visão tradicional da obra musical como uma entidade fixa (refletindo a intenção do autor) que é produzida em duas fases, uma produtiva e outra reprodutiva, é alarmantemente enganosa. A produção de uma obra musical é mais bem descrita como constituída de múltiplos processos de interpretação e construção. A identidade da obra é o resultado do impacto relativo de múltiplos agentes que participam em um processo construtivo contínuo (...) <sup>15</sup> (Östersjö, 2008, p.111).

Österjõ desenvolve a sua proposição em quatro etapas, nas quais problematiza os tópicos a seguir no contexto da prática com a escrita na música de concerto. Os tópicos são: 1) “Notação musical e o conceito de obra musical”, 2) “O músico dividido”, 3) “Uma desconstrução da interpretação musical”, 4) “Autenticidades”.

1) “Notação musical e o conceito de obra musical”: neste tópico, Östersjö argumenta que a história da música de concerto é, em grande extensão, o processo de desenvolvimento e consolidação do conceito de obra musical, e que este processo está intimamente ligado à invenção e ao refinamento da notação musical. Para o autor, o conceito de obra musical é também uma referência à teorização de Lydia Goehr, e a influência da notação para a história dessa música faz referência, principalmente, ao livro *On Sonic Art* (1985), do Trevor Wishart. A durabilidade da obra musical só foi uma noção possível com a presença da notação, e essa não foi uma influência neutra em relação às formas de expressão que se desenvolveram. A notação não somente reflete, mas ela realmente cria as prioridades sobre o que é crucial no sistema: os muitos elementos que não conseguimos quantificar no evento sonoro acabam se tornando secundários, enquanto a altura e o ritmo, altamente organizados, constituem os parâmetros principais. Para Wishart, a “divisão que emerge gradualmente entre compositor e performer e entre partitura e sua ‘interpretação’ é a realização concreta na

---

<sup>15</sup> “The musical work is not the stable object that we tend to think. I have in several steps attempted to show why the traditional view of the musical work as a fixed entity (reflecting the author’s intention) that is produced in two phases, one productive and one reproductive, is alarmingly misleading. The production of a musical work is better described as made up of multiple processes of interpretation and construction. The identity of the work is the result of the relative impact of multiple agents that take part in a continual constructive process (...)”.



prática musical do foco perceptual sobre ‘parâmetros anotáveis’ ”<sup>16</sup> (WISHART apud ÖSTERSJÖ, 2008, p.37).

2) “O músico dividido”: o autor parte da conclusão de Wishart<sup>17</sup> para esclarecer que a separação, historicamente construída, entre compositor e intérprete é vista como prejuízo quando não consideramos que existe também um processo simultâneo de negociação dos parâmetros não notados, realizada por esses dois agentes, em que a soma das concordâncias é uma parte importante para o que chamamos de prática de performance. Outra posição que Östersjö sustenta é que “a divisão entre compositor e performer pode ser vista como uma especialização necessária no desenvolvimento de uma tradição que tem sido criativa e frutífera”<sup>18</sup> (ÖSTERSJÖ, 2008, p.40).

O questionamento que motiva o autor nesse âmbito é: “há maneiras de tornar mais próximos o ofício da performance e os modos racionalizados de composição?”<sup>19</sup> (ÖSTERSJÖ, 2008, p.41). Essa pergunta é respondida empiricamente ao longo da apresentação de cada estudo de caso que compõe a sua tese, argumentando que “na produção de conteúdo musical, tanto compositores quanto performers criam uma subcultura comum, que se torna o terreno fundamental no qual uma peça musical pode ser criada. (...) Um senso de tradição é necessário, para compositores assim como para performers. Mas ainda mais, precisa ser uma tradição compartilhada”<sup>20</sup> (ÖSTERSJÖ, 2008, p.48).

3) “Uma desconstrução da interpretação musical”: esse tópico traz a contribuição mais contundente da tese Östersjö para a pesquisa sobre performance musical. O autor afirma que a oposição binária entre construção, enquanto atividade do compositor, e interpretação, enquanto atividade do performer, obscurece os reais processos na prática artística de ambos os músicos. A argumentação de Östersjö é fundamentada no questionamento de Paul Ricœur sobre a visão tradicional do escritor

<sup>16</sup> “The novel split which gradually emerges between composer and performer, between a score and its ‘interpretation’ is the concrete realization in musical praxis of the perceptual focusing upon ‘notatable parameters’.”

<sup>17</sup> Para Wishart a notação dividiu a música em uma categoria de organização primária e outra secundária resultando na divisão entre compositor e performer, o que é visto negativamente pelo autor.

<sup>18</sup> “The split between composer and performer can be regarded as a necessary specialisation in the development of a tradition that has been creative and fruitful” (ÖSTERSJÖ, 2008, p. 40). Para mim, a noção de necessidade tem que ser vista sob a perspectiva de uma cultura que vê e compreende o mundo de uma forma específica, na qual a especialização ocupa uma posição importante no conhecimento que ela produz e na maneira como o faz.

<sup>19</sup> “And are there ways of bringing the craft of performance and rationalised modes of composition closer together?”

<sup>20</sup> “In the production of musical content both composer and performer create a common subculture that becomes the fundamental grounds on which a piece of music can be created. (...) A sense of tradition is necessary, for composers as well as performers. But even more, this has to be a shared tradition.”

como aquele que envia uma mensagem em uma só direção. Para Ricœur, existe uma desconexão entre a intenção do autor e o significado do texto pois, quando o ato da escrita ocorre, substituindo a comunicação frente a frente, o autor se descola do texto, e este assume uma autonomia semântica. Isso faz com que a construção do texto dependa também da atuação do autor como o primeiro leitor, em ações de criação e interpretação recíprocas dialeticamente. Östersjö transpõe o pensamento de Ricœur para o compositor, cuja atividade exige que este aborde a notação por meio da interpretação, mesmo durante o ato de escrita (ÖSTERSJÖ, 2008, p.55-58).

Já a noção de que a atividade de performance é constituída somente de interpretação depende da visão de que a obra musical é uma entidade acabada que resulta da composição, tanto que o conceito de “performance interpretation” emerge com a ascensão do conceito regulador de obra musical. Mas nem essa visão sobre a obra pode ser sustentada, como vimos nas seções anteriores, nem a performance atende as expectativas para ser uma interpretação, ela não é um enunciado sobre uma obra, não diz algo sobre o significado de uma obra, sobre o significado que pode ter ou que se intencionou que tivesse, nem fala sobre a significância de um obra (STECKER apud ÖSTERSJÖ, 2008, p.69). A performance sempre adiciona informação, ela é a fase constitutiva final da obra.

Assim, o que Östersjö defende é que a atividade interpretativa e a construtiva são essenciais para ambas as atividades do performer e do compositor, o que substitui um modelo em dois estágios separados, por uma série complexa de interpretações e criações em ciclos interligados na atuação de cada músico. Tanto o compositor quanto o performer atuam dentro de um “discurso musical” que funciona como um quadro composto pela tradição, pelas práticas de performance e por textos de autoridade como composições, gravações e performances. Performers e compositores trabalham não somente interpretando as partituras com as quais estão envolvidos, mas interpretando também esse discurso musical, que os influencia amplamente na produção do conteúdo musical. Dessa forma, parte do que a performance adiciona ao texto da partitura diz respeito às concordâncias tácitas contidas em um discurso musical compartilhado.

Östersjö também aborda outro tipo de interpretação, completamente baseado nas interrelações entre ação e percepção que ele denomina “pensamento-através-da-prática” (thinking-through-practice). Este modo de interpretação não-discursivo ocorre na interação física entre o performer e seu instrumento, funcionando como um loop

retroalimentado de ação e percepção que depende do sistema perceptivo construído pelas experiências e habilidades do performer.

4) “Autenticidades”: aqui, Östersjö trata do debate entre acadêmicos e filósofos da música sobre a relevância de práticas históricas de performance e de formas de “autenticidade” como valor atribuído à performance. Até 1995, com a publicação da coleção de ensaios *Text and Act*, de Richard Taruskin (1995), e o livro *Authenticities*, de Peter Kivy, (1995), muito do debate centrou-se na noção de autenticidade histórica, ou em uma “falácia histórica”. “Enquanto o debate esteve focado na realização autêntica de “obras” musicais, e na fidelidade às intenções do compositor, muito da música discutida não deveria ser entendida como “obras”, ao menos não no sentido corrente”<sup>21</sup> (ÖSTERSJÖ, 2008, p.84), já que são músicas criadas antes da emergência e do estabelecimento do conceito de obra musical identificado por Goehr.

Segundo Östersjö, a noção de autenticidade foi ainda pouco discutida no que diz respeito à música dos séculos XX e XXI. Considerando que a força reguladora do conceito de obra musical atingindo o seu ápice somente na metade do século XX, as noções de autenticidade podem ter implicações importantes para a música contemporânea. Essa questão é abordada quando Östersjö investiga suas colaborações com os compositores Per Nørgård, Rolf Riehm e Kent Olofsson. No caso de Nørgård, compositor mundialmente reconhecido e que já conta com uma tradição de performance relativamente estável, foi inicialmente necessário descobrir a prática de performance deste compositor, o que emergiu na colaboração, e, assim que essa prática foi internalizada, muito espaço se abriu para a sua autenticidade pessoal como performer. Na colaboração com Rolf Riehm, ele percebeu que havia muitas intenções do compositor relacionadas à complexa notação utilizada que estavam além da partitura e que só foram descobertas através da interação direta com Riehm. Já na colaboração com Kent Olofsson, o autor percebeu a importância da autenticidade em relação ao timbre das obras, uma vez que a intenção desse compositor normalmente é direcionada a uma qualidade timbrística específica. De maneira geral, Östersjö conclui que, não importa quão densa seja partitura, a autenticidade não é só uma questão da adequação às instruções identificadoras nela contidas, mas existe sempre a necessidade de acordo e negociação entre performer e compositor, o que se desenvolve tanto em âmbitos mais

---

<sup>21</sup> “While the debate has been focused on the authentic rendering of musical ‘works’ and the fidelity to the composer’s intentions, much of the music discussed is not to be understood as ‘works’, at least not in the current sense.”

pontuais, como quando os músicos se reúnem para trabalhar em uma estreia, quanto ao longo do tempo, com diversos performers tocando as peças de um compositor, exercendo influências que podem acontecer sem a interação direta.

O modelo de campo da obra musical proposto por Stefan Östersjö apresenta uma contribuição significativa para o aporte teórico do estudo da criação da música escrita, especialmente a música contemporânea. Segundo esse modelo, a identidade de uma obra musical não é fixa, mas resulta da negociação entre múltiplos agentes (muitas vezes o performer e o compositor são os principais), sendo afetada por um processo em que o texto da partitura é sintonizado com outros textos (partituras, performances, gravações, etc.). “[U]m aspecto importante da ‘identidade na criação’ é a ‘intertextualidade’, a qual explica como certas partituras – de outros compositores ou (...) do mesmo compositor – e performances influenciam a construção do conteúdo musical”<sup>22</sup> (ÖSTERSJÖ, 2008, p.113). O campo de uma obra musical sofre as influências de um discurso musical, que corresponde a um amplo espaço que inclui o contexto histórico e os gêneros relevantes, e é regulado por textos de autoridade (partituras e performances), mas, dentro desse discurso, pode ser criado um domínio com características próprias no qual a atuação do performer interage com a atuação do compositor na criação da obra musical, e esse domínio pode ser chamado de “subcultura” ou “prática discursiva”. Outros agentes, além do performer e o compositor, são identificados pelo autor como fontes de influência no campo da obra: o editor, o instrumento, a tecnologia, o lugar, os conceitos (como o conceito de autenticidade), e eles podem exercer uma influência que vem tanto de fora quanto de dentro de determinada subcultura.

A partir da apresentação do escopo e dos referenciais que orientam esta pesquisa, discutirei o trabalho colaborativo na música contemporânea. Através da investigação dos dois campos de criação abordados nesta pesquisa pretendo examinar a função e os significados da partitura e como as relações com o texto e entre os participantes são construídas e consideradas em ambos os processos.

---

<sup>22</sup> “[a]n important aspect of the ‘identity in the making’ is the ‘intertextuality’, which explains how certain scores, by other composers or (...) by the same composer, and performances influence the construction of musical content”

## 2. Metodologia e os Contextos de criação

Esse capítulo apresenta os direcionamentos e procedimentos utilizados para proporcionar a investigação e os contextos dos dois processos artísticos, objeto de estudo desta pesquisa. Os processos foram caminhos de criação distintos, que embora desempenhados pelos mesmos participantes, caracterizaram tipos diferentes de colaboração, motivando a análise comparativa entre ambos. O primeiro, no qual o trabalho em conjunto ocorreu no final de 2013, aconteceu, de certa forma, em um modelo mais tradicional, em que o compositor, com a partitura quase pronta, convidou os 2 pianistas (sendo eu um deles) para fazerem a estreia da peça *Doppelgänger* para dois pianos, no dia 16 de dezembro de 2013, no Auditório Tasso Corrêa do Instituto de Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O segundo processo de criação foi motivado pela experiência anterior do trabalho em conjunto, sendo um processo compartilhado desde o seu início – do desenvolvimento de uma proposta - até a performance pública da obra *espaços submersos entre prédios* para piano à quatro mãos, no dia 23 de outubro de 2014, também no Auditório Tasso Corrêa. Ambas as gravações das performances de estreia fazem parte do Anexo Digital desta dissertação (Faixa 1 e Faixa 2 – e Vídeo 1 – do Anexo Digital<sup>23</sup>)

### 2.1 Metodologia

Três perspectivas foram consideradas no delineamento da pesquisa: a Pesquisa Artística, considerando o entrelaçamento entre o processo de produção de arte e o processo de produção de conhecimento acadêmico, em termos ontológicos, epistemológicos e metodológicos (BORGdorff, 2012); a Autoetnografia Analítica, em que o pesquisador é um membro completo dentro do campo estudado – no meu caso, um músico que atua na música contemporânea de concerto – e está interessado em uma reflexão analítica sobre esse campo (ANDERSON, 2006); e os Estudos de Caso das Ciências Sociais, uma categoria de métodos em que as pesquisas abordam

---

<sup>23</sup> Caso o leitor tenha tido acesso ao documento de texto mas não aos anexos digitais, as gravações estão disponíveis também on-line: <<http://menanduwe.com/musica-comtemporanea/>> ou <<https://soundcloud.com/menanduwe/doppelganger-para-dois-pianos-escrito-por-lauro-pecktor>> e <<https://soundcloud.com/menanduwe/espacos-submersos-entre-predios-para-piano-a-quatro-maos>>.

fenômenos contemporâneos da vida real em profundidade, englobando importantes condições contextuais (YIN, 2010).

### 2.1.1 Pesquisa artística

O termo “pesquisa artística” visa uma conexão entre arte e academia, em uma empreitada que impacte ambos os domínios. “Arte, pelo modo que transcende os seus limites precedentes, visa, através da pesquisa, contribuir para o pensamento e o entendimento; academia, por sua parte, abre suas fronteiras para formas de pensamento e entendimento que são costurados com práticas artísticas<sup>24</sup> (BORGdorFF, 2012, p.143)”. É um tipo de pesquisa que busca transmitir e comunicar o conteúdo pré-reflexivo e não conceitual que está “imerso na experiência estética, é atuado nas práticas criativas e incorporado nos produtos artísticos” (BORGdorFF, 2012, p.144)<sup>25</sup>. Trata-se de uma tarefa bastante complexa, pois articular verbalmente um conhecimento tácito é equivalente a torna-lo algo que não é mais tácito. Os limites da linguagem fazem com que o conhecimento que se quer agarrar escorregue e assim, entrelaçar um produto artístico com a produção acadêmica discursiva é um recurso para construir um tecido sobre o qual os conhecimentos incorporados, sejam, em parte, desvelados (COESSENS, CRISPIN, DOUGLAS, 2009).

As discussões sobre esse modo de pesquisa se inserem no processo de transformação da relação da nossa sociedade com o conhecimento formal, buscando expandir nossos modos de saber para englobar, de maneira decisiva, os conhecimentos tácitos, incorporados nos fazeres altamente significativos como os das práticas artísticas. Para Borgdorff (2012), a pesquisa através das artes:

Diz respeito à pesquisa que não assume a separação entre sujeito e objeto, e não observa a distância entre o pesquisador e a prática de arte. No lugar disso, a prática artística por si mesma é um componente essencial tanto do processo de pesquisa quanto dos resultados de pesquisa. Essa abordagem é baseada no entendimento de que nenhuma separação fundamental existe entre teoria e prática nas artes. Afinal, não existem práticas de arte que não sejam saturadas com experiências, histórias, e crenças; e reciprocamente, não existe acesso teórico à, ou interpretação da, prática artística que não configure parcialmente essa prática no que ela é. Conceitos e teorias, experiência e entendimentos são entrelaçados com práticas artísticas; e, em parte por essa

<sup>24</sup> “Art thereby transcends its former limits, aiming through the research to contribute to thinking and understanding; academia, for its part, opens up its boundaries to forms of thinking and understanding that are interwoven with artistic practices.”

<sup>25</sup> “(...) enclosed in aesthetic experiences, enacted in creative practices, and embodied in artistic products.”

razão, a arte é sempre reflexiva. A pesquisa nas artes, então, procuram articular algo desse conhecimento incorporado através do processo criativo e no objeto artístico<sup>26</sup> (BORGdorff, 2012, p.38-9).

Na pesquisa artística, o processo artístico é o meio para a investigação da prática, considerando tanto a reflexão do artista sobre si mesmo quanto sobre o próprio processo e a prática na qual ambos se inserem, e também o meio para a criação do objeto artístico. Os produtos dessa pesquisa são o próprio objeto de arte e a articulação discursiva das questões levantadas. Na pesquisa artística o delineamento metodológico é construído a partir das necessidades e características de cada projeto, sempre considerando o entrelaçamento entre arte e pesquisa. Borgdorff (2012) faz uma série de comparações entre a pesquisa artística e as humanidades (estudos sobre cultura e artes em particular), filosofia estética, pesquisa qualitativas em ciências sociais e pesquisas em tecnologias e ciências naturais, para demonstrar que muitos aspectos de diversas áreas coincidem com o campo ao qual a pesquisa artística se propõe, embora nenhum modelo deva ser importado isoladamente para a pesquisa através da arte. Cada caminho de investigação pode identificar suas próprias inclinações e aproveitar os recursos compatíveis.

A pesquisa artística tem uma grande proximidade com as humanidades quanto ao campo de estudo, mas nessas áreas, a arte é assunto de pesquisa sistemática ou histórica, e as abordagens assumem uma distância teórica, sem a prática experimental de criação e performance que caracteriza a pesquisa artística. Quanto à filosofia estética, Borgdorff (2012) traça como o conhecimento não conceitual incorporado tem sido tema de interesse desde o século XVIII, citando Baumgarten, Kant e Adorno. As pesquisas qualitativas das ciências sociais desenvolveram modelos que podem servir para muitas pesquisas artísticas, pois a própria prática é o campo de investigação, entre elas: observação participativa, etnografia da performance, estudo de campo, narrativa autobiográfica, descrição densa, reflexão na ação, e investigação colaborativa. Quanto às áreas tecnológicas e de ciências naturais, embora o laboratório não seja o mesmo que

---

<sup>26</sup> “It concerns research that does not assume the separation of subject and object, and does not observe a distance between the researcher and the practice of art. Instead, the artistic practice itself is an essential component of both the research process and the research results. This approach is based on the understanding that no fundamental separation exists between theory and practice in the arts. After all, there are no art practices that are not saturated with experiences, histories, and beliefs; and conversely there is no theoretical access to, or interpretation of, art practice that does not partially shape that practice into what it is. Concepts and theories, experiences and understandings are interwoven with art practices; and, partly for this reason, art is always reflexive. Research in the arts hence seeks to articulate some of this embodied knowledge throughout the creative process and in the art object.”

o estúdio de artes, o ciclo empírico de observação, teoria e desenvolvimento de hipótese, prognóstico e teste, e o modelo de experimento controlado, podem servir para o contexto fortuito da descoberta artística. A proximidade também está no fato de que as práticas artísticas são práticas tecnicamente mediadas e materialmente ancoradas.

Nesta pesquisa considere, através dos dois processos criativos que apresento nesse capítulo, o conhecimento incorporado manifesto nos produtos artísticos gerados e nas experimentações que fazem parte desses processos criativos. As seções seguintes vão aprofundar as implicações da participação atuante nos processos artísticos investigados e os delineamentos para análise e interpretação do objeto da pesquisa, assim como os direcionamentos para esses procedimentos.

### **2.1.2 Autoetnografia analítica**

Leon Anderson (2006) reconhece uma quantidade crescente de abordagens de pesquisa em que o pesquisador está fundido ao objeto pesquisado. Ele acredita que isso está ligado a diversas transformações nas ciências sociais, “o desvio em direção a gêneros turvos de escrita, uma autoreflexividade intensificada na pesquisa etnográfica, um foco aumentado sobre a emoção nas ciências sociais, e o ceticismo pós-moderno em relação às reivindicações de generalização do conhecimento” (ANDERSON, 2006, p.373)<sup>27</sup>. Contudo, o autor acredita que o grande sucesso da defesa da chamada “autoetnografia evocativa ou emocional” possa ter apagado, não intencionalmente, outras visões sobre o que a autoetnografia pode ser, obscurecendo caminhos nos quais essa perspectiva possa servir para a compreensão de comportamentos, valores e crenças de um grupo do qual o pesquisador é um membro. As cinco características da proposta de Anderson são relevantes para essa pesquisa.

A posição do pesquisador como um membro completo no âmbito estudado é a condição básica desse tipo pesquisa. Dessa forma, o pesquisador situa-se na posição mais próxima possível do campo de estudo. Minha posição como músico atuante na música contemporânea de concerto, envolvido em processos de criação desse repertório, assegura essa condição.

---

<sup>27</sup> “(...) the turn toward blurred genres of writing, a heightened self-reflexivity in ethnographic research, an increased focus on emotion in the social sciences, and the postmodern skepticism regarding generalization of knowledge claims.”



Contudo, proximidade não implica em uma posição ausente de problemas para o pesquisador, ainda que sendo um membro total, isso só garante uma percepção parcial do processo.

Membros de um grupo raramente exibem um conjunto uniforme de crenças e níveis de envolvimento. Como um resultado, mesmo a participação total confere somente um ponto de vantagem parcial para a observação do mundo social sob estudo. Frequentemente, as orientações e interpretações dos membros são significativamente influenciadas pelas expectativas do papel relacionado à posição específica de um membro (ANDERSON, 2006, p.381)<sup>28</sup>

A atenção aos dois tipos de atuação envolvidos nesta pesquisa, a de performer e a de compositor, constitui uma temática a ser observada. Contudo, mesmo em participantes que ocupam a mesma posição, variações significativas ocorrem, e é com consciência disso que as interpretações devem ser produzidas. Acredito que no âmbito das artes, isso possa ser particularmente decisivo, já que a particularidade e a individualidade são aspectos do discurso sobre as práticas artísticas.

Outra questão é que o pesquisador difere dos demais membros por seu engajamento na documentação e na reflexão sobre o fenômeno, contudo, acredito que essa foi uma característica minimizada pelos procedimentos empregados (que serão discutidos em seguida) e pelo engajamento naturalmente reflexivo dos artistas com suas práticas, além do que, os músicos com quem trabalhei também estavam em formação acadêmica.

Uma consideração final sobre a condição do pesquisador em uma autoetnográfica precisa ser reconhecida: o “entendimento, tanto como participante quanto como pesquisador, não emerge da descoberta distanciada, mas do diálogo engajado<sup>29</sup>” (ANDERSON, 2006, p.382), e isso direciona para a característica seguinte.

A segunda característica apontada por Anderson é a reflexividade analítica. “Em um nível mais profundo, a reflexividade envolve uma consciência de uma influência recíproca entre os etnógrafos e seus conjuntos de informantes. Isso acarreta na introspecção autoconsciente guiada pelo desejo de entender melhor tanto a si quanto aos outros através do exame das próprias ações e percepções em referência e em diálogo

---

<sup>28</sup> “Group members seldom exhibit a uniform set of beliefs, values, and levels of commitment. As a result, even complete membership confers only a partial vantage point for observation of the social world under study. Frequently, members’ orientations and interpretations are significantly influenced by role expectations related to specific member roles.”

<sup>29</sup> “But the autoethnographer’s understandings, both as a member and as a researcher, emerge not from detached discovery but from engaged dialogue.”

com aqueles outros”<sup>30</sup> (ANDERSON, 2006, p.382). O entendimento do campo exige a compreensão do pesquisador sobre suas próprias influências, sobre a forma particular como enxerga as relações e as próprias ações, não sendo dissociável do conhecimento articulado na pesquisa. O pesquisador é parte do que será representado, acarretando na visibilidade narrativa do próprio pesquisador. Essa é a terceira característica apontada por Anderson: “Os próprios sentimentos e experiências do pesquisador são incorporados dentro do relato e considerados como uma fonte de dados vital para o entendimento do mundo social sendo estudado”<sup>31</sup> (ANDERSON, 2006, p.384). Os registros e a documentação na pesquisa não correspondem somente ao cenário, mas são, na mesma medida, gravações que capturam também a atuação do pesquisador (LOFLAND *apud* ANDERSON, 2006). A visibilidade do pesquisador demonstra seu engajamento no mundo social estudado, e os insights analíticos devem ser ilustrados pelo resgate das próprias experiências e pensamentos, assim como pelo dos outros.

Enquanto os três primeiros pontos lidam com a presença do pesquisador no campo estudado e a importância de entrelaçar essa presença às reflexões de pesquisa, a quarta característica chama a atenção para o plano relacional que constitui os mundos sociais. A reflexividade do autor não indica que ele possa deixar de considerar os demais agentes, pois são as inter-relações entre o pesquisador e os outros que permitem informar e mudar os conhecimentos sociais. O pesquisador não pode perder a perspectiva de que está buscando compreender e construir sentido sobre um contexto social complexo do qual é somente uma parte (ATKINSON, COFFEY, e DELAMONT *apud* ANDERSON, 2006). “Diferente da autoetnografia evocativa, a qual procura uma narrativa fiel somente à experiência subjetiva do pesquisador, a autoetnografia analítica é fundamentada na própria experiência, mas alcança mais do que isso também.”<sup>32</sup>

A quinta característica é o comprometimento com uma agenda analítica, usando a evidência empírica para formular e refinar entendimento teórico de processos sociais. A autoetnografia analítica tem o objetivo de usar a experiência como uma forma de entender um mundo social, analisando como a experiência dos envolvidos revela muito sobre estruturas e processos sociais mais amplos.

---

<sup>30</sup> “At a deeper level, reflexivity involves an awareness of reciprocal influence between ethnographers and their settings and informants. It entails self-conscious introspection guided by a desire to better understand both self and others through examining one’s actions and perceptions in reference to and dialogue with those of others.”

<sup>31</sup> “The researcher’s own feelings and experiences are incorporated into the story and considered as vital data for understanding the social world being observed.”

<sup>32</sup> “Unlike evocative autoethnography, which seeks narrative fidelity only to the researcher’s subjective experience, analytic autoethnography is grounded in self-experience but reaches beyond it as well.”

O propósito da etnografia analítica não é simplesmente documentar a experiência pessoal para prover uma ‘perspectiva de dentro’, ou evocar ressonância emocional com o leitor. Mais do que isso, a característica definidora da ciência social analítica é usar dados empíricos para ter um insight sobre algum conjunto mais amplo do fenômeno social que aquele proporcionado pelos próprios dados.<sup>33</sup> (ANDERSON, 2006, p.386-7).

O meu objetivo em considerar as características da autoetnografia analítica proposta por Anderson não é colocar esta pesquisa no campo da antropologia, uma vez que estou consciente das minhas limitações como pesquisador em relação a uma abordagem que considere, de forma consistente, as preocupações dessa área, mas quero reconhecer que as influências dos seus direcionamentos para a produção de conhecimento são importantes para o caminho que a minha investigação sobre a prática musical traçou.

Tenho consciência de que a minha abordagem, com somente dois processos de criação, envolvendo somente três músicos, é limitada em relação ao campo mais amplo e imensamente mais diverso da música contemporânea de concerto, mas considero que estar alerta às implicações do envolvimento participante no contexto social é uma contribuição importante para a pesquisa. E da mesma forma que a proposta analítica de Anderson, esta pesquisa também está comprometida com as implicações teóricas que podem ser desdobradas.

### **2.1.3 Estudo de caso**

Os dois tópicos anteriores correspondem a duas características importantes dessa pesquisa: a relação entre criação artística e pesquisa acadêmica e a minha inserção como participante no meio social que está sendo pesquisado. Essa terceira parte trata do método utilizado na pesquisa, o estudo de caso, uma categoria de abordagens para fenômenos contemporâneos que não podem ser analisados fora de seu contexto, e que não estabelece um controle comportamental dos eventos. É um método utilizado quando uma pesquisa busca entender “como” ou “por que” o que está sendo estudado acontece (YIN, 2010).

---

<sup>33</sup> “The purpose of analytic ethnography is not simply to document personal experience, to provide an ‘insider’s perspective,’ or to evoke emotional resonance with the reader. Rather, the defining characteristic of analytic social science is to use empirical data to gain insight into some broader set of social phenomena than those provided by the data themselves.”

Uma série de questões desse tipo será endereçada: “como a partitura é considerada nos dois projetos criativos investigados”, “como ocorrem as interinfluências entre compositor e instrumentistas no trabalho colaborativo”, “como os valores e conceitos da música de concerto emergem na prática”, sendo questões que tem o amparo da bibliografia apresentada nesse primeiro capítulo. Um formato de estudo de casos múltiplos, com dois processos comparados constitui a estrutura da pesquisa: são dois processos de criação, constituídos de encontros (principalmente ensaios) e diálogos (principalmente trocas de mensagens). A demarcação temporal dos processos é relativamente precisa: eles são constituídos nitidamente de um período intenso de encontros que é antecedido por interações mais espaçadas, embora cada processo tenha características diferentes que serão apresentadas nas próximas seções.

Nos dois casos eu trabalhei interagindo com dois colegas do curso de mestrado: um compositor, Lauro Pecktor, e outro pianista, Dario Rodrigues. No primeiro processo, preparamos uma performance para uma obra para dois pianos composta por Lauro, *Doppelgänger*, em ensaios com a participação dos três músicos. O segundo processo foi iniciado com a elaboração de uma proposta conjunta para participar do evento “Germina.Cciones... Porto Alegre – I Encontro de Criação Colaborativa do PPGMus da UFRGS”. Após apresentarmos e discutirmos nossas ideias no evento, trabalhamos na construção de uma música para piano a quatro mãos, *espaços submersos entre prédios*, que foi apresentada em um dos recitais dedicados às músicas criadas a partir do *Germina.Cciones*.

A estruturação dos dois casos foi, de alguma forma, contingente: do meu envolvimento com a música contemporânea e pela amizade com meus colegas, surgiu a possibilidade de trabalhar no processo de preparação da estreia de *Doppelgänger*. A partir da experiência positiva do trabalho em conjunto, foi possível desenvolver um segundo processo de criação. Diante dos estudos que eu estava realizando sobre as relações entre performers e compositores na música contemporânea, esses dois processos tornaram-se – com a autorização dos meus colegas – o objeto de estudo dessa dissertação.

Esse tipo de estudo de caso pode ser visto como o que Yin (2010) considera “observação participante”, em que o pesquisador é um tomador de decisão essencial no ambiente estudado. É uma forma de obter acesso a eventos ou grupos que seriam mais difíceis de acessar de outro modo, e proporciona a capacidade de captar a realidade do ponto de vista de alguém “interno”, e não de alguém externo. O autor ressalta o

problema da parcialidade produzida, mas esse fator será abordado da perspectiva da Pesquisa Artística e da Autoetnografia.

| Fontes de evidência     |  |  |
|-------------------------|--|--|
| Observação Participante | <p><i>Doppelgänger</i> (2013)<br/>Gravações em áudio dos ensaios, entre os dias 1 de novembro e 15 de dezembro.<br/>Mensagens trocadas pela rede social <i>facebook</i>, entre os dias 15 de agosto e 12 de dezembro.</p> <p><i>espaços submersos entre prédios</i> (2014)<br/>Gravações em áudio dos ensaios, entre os dias 9 de setembro e 23 de outubro.<br/>Gravação de 1 reunião, dia 4 de julho.<br/>Gravação da apresentação da proposta no <i>Germina.Cciones</i>, dia 10 de abril.<br/>Mensagens trocadas pela rede social <i>facebook</i>, entre os dias 12 de janeiro e 30 de outubro.<br/>E-mails trocados entre os dias 25 de junho e 29 de setembro.</p> | <p>Aprox. 22h e 30 min.<br/>Aprox. 7400 palavras</p> <p>Aprox. 14h e 30 min.<br/>Aprox. 2h<br/>Aprox. 16 min<br/>Aprox. 16000 palavras<br/>26 mensagens</p>  |
| Artefatos               | <p><i>Doppelgänger</i><br/>Partituras.</p> <p>Gravação em áudio e vídeo<sup>34</sup> da performance, realizada no dia 16 de dezembro de 2013.</p> <p><i>espaços submersos entre prédios</i><br/>Partituras.</p> <p>Gravação em áudio<sup>35</sup> e vídeo<sup>36</sup> da performance, realizada no dia 23 de outubro de 2014.</p>   | <p>4 versões: a primeira versão, enviada por Lauro, uma versão com as anotações feitas por Dario, uma versão com anotações feitas por mim, e a versão final que consta no Memorial Descritivo de Mestrado do Lauro.<br/>26 min</p> <p>3 partituras diferentes que retratam diferentes estágios do processo<br/>9 min</p> |
| Documentos              | <p><i>Doppelgänger</i><br/>Proposta de apresentação artística escrito para o Congresso da ANPPOM 2014.<br/>Cartaz e programa do recital.</p> <p><i>espaços submersos entre prédios</i><br/>Projeto de inscrição escrito para o <i>Germina.Cciones</i>.<br/>Cartaz e programa do recital.</p>   | <p>Aprox. 430 palavras<br/>-<br/>Aprox. 420 palavras<br/>-</p>   |
| Entrevistas             | <p>Entrevista com o Dario, no dia 6 de maio de 2015.</p> <p>Entrevista com o Lauro, no dia 7 de maio de 2015.</p>  | <p>Vídeo 43 min, aprox. 6200 palavras.<br/>Vídeo 36 min, aprox. 5000 palavras.</p>   |

<sup>34</sup> Registros realizados por Rodrigo Avellar.

<sup>35</sup> Registro feito através de um gravador portátil.

<sup>36</sup> Registro realizado por Rodrigo Meine.

## Quadro 1 – Fontes de evidência.

As fontes de evidência de um estudo de caso são um aspecto fundamental para o rigor da pesquisa, sendo melhor quanto mais diversas forem as fontes de informação. Os tipos de evidência dessa pesquisa são: gravações dos encontros que realizamos, artefatos do processo (partituras e gravações de performance), mensagens trocadas (rede social *Facebook* e e-mails), documentos (projetos, materiais dos recitais como programa e cartazes), a minha perspectiva reflexiva como participante (articulada na produção dessa dissertação), e as perspectivas dos meus colegas manifestadas em entrevistas. O Quadro 1 lista essas fontes seguindo a forma com Yin (2010) categoriza.

As entrevistas com Dario Rodrigues e Lauro Pecktor foram adotadas como um recurso metodológico para ter acesso às suas ideias, avaliações e opiniões enquanto participantes. A discussão sobre o contexto de realização das entrevistas, os seus resultados e as suas limitações será apresentada no terceiro capítulo.

Com a gravação dos ensaios e o registro das interações por mensagens, foi possível acessar novamente os eventos para analisá-los posteriormente. Dessa forma, a observação participante não foi prejudicada pela necessidade de fazer anotações ou memorizar eventos, permitindo um grande foco na atuação como músico durante os ensaios. Além disso, a manipulação dos registros possibilitou uma relação parcialmente distanciada que foi muito produtiva: tanto a possibilidade de ouvir de fora, somente analisando, quanto o tempo expandido que a gravação possibilita (é possível parar, ouvir de novo), acarretam em uma nova percepção dos eventos, que se soma a percepção da memória de ter experienciado. Embora essa soma não seja uma operação simples, remetendo mais à colisão de dois aspectos deformáveis que se fundem indissociavelmente, a consciência posterior é uma situação expandida.

## **2.2 Caminhos de criação**

Cada caminho de criação será apresentado descritivamente, levando em conta as interações entre os músicos – o que corresponde principalmente aos ensaios e às trocas de mensagens –, e as músicas produzidas. A análise de cada processo a ser apresentada no capítulo seguinte, permitirá desenvolver proposições no âmbito da teorização. Já a abordagem dos contextos dos processos de criação e a apresentação das músicas produzidas apresentados no presente capítulo têm como objetivo evidenciar as músicas

como produto desta pesquisa, bem como a relevância de seus contextos de criação, seguindo a linha da pesquisa artística defendida por Coessens, Crispin e Douglas (2009) e Borgdorf (2012).

Reconhecendo que toda produção artística necessita ser contextualizada para ser interpretada e analisada, considero importante assumir que:

“[o] reconhecimento da integridade da real situação e o respeito por ambos, sujeito e objeto, são condições necessárias para se alcançar resultados confiáveis. O pesquisador artista não pode atuar em uma terra de ninguém, descomprometido e isolado em um “laboratório artístico” metafórico; ele ou ela tem um comprometimento incorporado, perceptual e cognitivo, com o mundo exterior. A criatividade artística é, por definição, situada em relação a um complexo conjunto de fatores no qual processos materiais e propriedades formais de um gênero artístico, os contextos nos quais uma obra de arte é disseminada e recebida, a história seu cânone, e assim por diante”<sup>37</sup> (COESSENS, CRISPIN, DOUGLAS, 2009, p.66).

As autoras afirmam que a contextualização é a existência de uma relação importante entre a ação ou atividade e a localização espacial e temporal: a posição e circunstância de um agente em seu próprio ambiente. Essa relação faz com que o efeito ou resultado seja expressado ou experienciado de forma dependente da trajetória do indivíduo nesse ambiente. Elas diferenciam três tipos de contextualização: a ecológica, a epistêmica e a social. A ecológica diz respeito à relação do sujeito com o mundo físico mediada pela percepção incorporada em uma ação, considerando a complexa troca entre eles. A epistêmica se refere à troca de conhecimento, tácito e explícito, entre o ator e o meio em que está trabalhando, considerando tanto o que está sendo focado quanto o que está presente como plano de fundo. A social considera as trocas entre as pessoas, a comunicação e a memória. Cada uma dessas deve ser definida temporalmente, historicamente e espacialmente (COESSENS, CRISPIN, DOUGLAS, 2009, p.67).

### ***2.3 Doppelgänger***

*Doppelgänger* é uma música para dois pianos que faz referência poética ao mito homônimo. Foi composta por Lauro Pecktor em cinco movimentos (sendo que os quatro

---

<sup>37</sup> “[the] recognition of the integrity of the real situation and respect for both subject and object are necessary preconditions for reaching reliable results. The artistic researcher cannot act in the disengaged, sequestered no man’s land of some metaphorical ‘artistic laboratory’; he or she has an embodied, perceptual and cognitive commitment to the exterior world. Artistic creativity is, by definition, situated in relation to a complex set of factors, including the material processes and formal properties of an artform, the contexts in which its artworks are disseminated and received, the history of its canon, and so on.”

primeiros são interligados) e tem duração aproximada de 25 minutos. Sua partitura utiliza uma notação bastante tradicional, bastando uma rápida olhada nas páginas para perceber isso (Documento 01 do Anexo Digital).

Para que o leitor se familiarize com a música, eu montei um guia de escuta (Figura 1) para a gravação feita no recital de estreia, no dia 16 de dezembro de 2013 (Faixa 1). O guia funciona como uma linha temporal no qual são marcadas as minutagens das seções, elementos e eventos importantes para um mapeamento inicial.

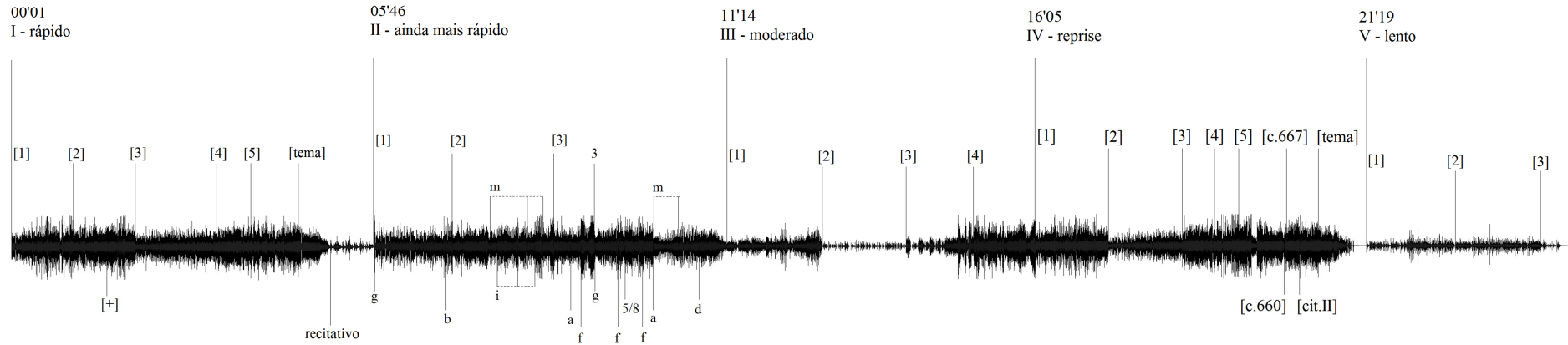
### 2.3.1 O mito e a música

*Durante um ensaio (dia 11 de dezembro),*  
*Logo depois de nos ouvir tocando o final do terceiro movimento, com crescendos e decrescendos de*  
*fragmentos e derivações do tema, Lauro pede pra exagerar mais. Canta algumas vezes um som*  
*crescendo e decrescendo rápido e descreve: “como se estivesse brincando com o volume”. Comentamos,*  
*tocamos...*  
*Lauro nos ouve tocando: “isso, meio drácula assim”*  
*“meio o monstrinho que tem escondido dentro de cada um de nós, querendo sair”.*  
*Fizemos piadas.*  
*(transcrição dos ensaios).*

De acordo com o memorial de composição de Lauro (PECKTOR, 2014), a descoberta do mito de *Doppelgänger* permitiu a ele resolver indefinições de instrumentação e garantir a unidade dos processos composicionais.

A palavra traduzida significa “duplo” (*doppel*) “que vaga” (*gänger*) e vem da mitologia germânica, mas também encontra relações paralelas em outras mitologias. Um *doppelgänger* é um duplo de alguém ou de algum animal. Segundo o mito, ver seu *doppelgänger* é sinal de mau agouro. Foi um tema bastante explorado na arte. Em *O Duplo* (1846), de Dostoiévski, um funcionário pobre, Goliádkin, levado a loucura pela pobreza e amor não correspondido, contempla o seu próprio duplo, que consegue tudo em que Goliádkin falhou. Na música, há o exemplo do *lied Der Doppelgänger* (1828), de Schubert, composto sobre texto sem título retirado do *Buch der Lieder* (1827), de Heine. Em verdade, não me ative muito à história que o mito narra, pois não era minha intenção compor uma peça programática; o que chamou minha atenção foi a relação que algo pode ter com seu duplo, e como isso poderia ser trazido para minha composição. (PECKTOR, 2014, p.62)





[1] 0'01 tema seguido de parte pulsante com compassos irregulares em que os principais motivos são distribuídos pelos registros do piano.  
 [2] 0'59 figuras dançantes "rock'n'roll", referência ao quadro homônimo do Salvador Dalí  
 [+] 1'31 adensamento da textura  
 [3] 1'58 seção contrastante de densidade crescente com o tema apelidado de Deisy (ver nota de rodapé 41)  
 [4] 3'15 o tema com 5 semicolcheias em movimento ascendente que estava invadindo a seção anterior ganha lugar  
 [5] 3'48 retorno dos elementos do início  
 [tema] 4'33 tema em uníssono se dissolve aos poucos  
 recitativo 5'04 momento de calma que antecede o movimento seguinte

[1] 05'46 seção de desafio em que a melodia alterna entre os pianistas  
 g - âncora no grave que altera entre os pianistas  
 b - 06'53 transição, onde aparece a citação do Bartok  
 [2] 07'00 entradas concorrentes do tema (referência ao I)  
 m - 07'35 melodias no agudo alternadas entre os pianistas  
 i - intervenções rítmicas  
 [3] 08'36 entradas concorrentes das melodias do início do II  
 a - 08'54 arpejos defasados  
 f - intervenções enérgicas, referência ao I  
 3 - 09'16 retorno do material  
 5/8 - 09'48 seção contrastante que retorna no IV  
 m - 10'12 melodias no agudo alternadas  
 d - 10'55 dissolução do material anterior

[1] 11'14 notas repetidas em ciclos diferentes criam movimentações na textura com gestos melódicos curtos e linhas distribuídas pelos registros  
 [2] 12'44 pequenos movimentos melódicos em um ambiente esparsos  
 [3] 14'04 linhas variadas rítmicas entram aos poucos surgindo no grave  
 [4] 15'08 fragmentos do tema passam a aparecer, a textura se torna cada vez mais agitada com crescendos e decrescendos bruscos

[1] 16'05 variações do tema e parte pulsante com compassos irregulares em que os principais motivos são distribuídos pelos registros do piano.  
 [2] 17'15 seção contrastante de densidade crescente com o tema apelidado de Deisy  
 [3] 18'25 o tema com 5 semicolcheias em movimento ascendente que estava invadindo a seção anterior ganha lugar  
 [4] 18'56 retorno aos elementos do início  
 [5] 19'19 baixo abre lugar para figuras dançantes apresentadas em I  
 [c.660] 19'54 transição com fragmentos do tema deslocados rítmicamente  
 [c.667] 20'04 retorno dos elementos dançantes  
 [cit.II] 20'17 citação de uma parte 5/8 do II  
 [tema] 20'35 ataque com entradas do tema em vários registros de forma concorrente

[1] 21'19 parte inicial mais esparsa as linhas são divididas entre os dois pianos até o fim do movimento todo o momento ocorre da região média para a agura  
 [2] 22'43 segunda parte mais densa reinicia com a linha melódica do início, mas na parte grave  
 [3] 24'05 dissolução e desaparecimento da música

Figura 1 – Guia de escuta para *Doppelgänger*.

Se falarmos do mito de *Doppelgänger* como o “fantasma de si mesmo”, poderemos perceber o drama psicológico que ele pode representar através da fantasia, e isso me permite ouvir a peça *Doppelgänger* como o processo de desmantelamento da unidade pessoal, que parte da melodia em uníssono nos dois pianos e chega ao colapso, quando as diversas repetições concorrentes no registro e na posição métrica se atravessam até sucumbir no grave ao fim do quarto movimento. O quinto movimento representa outra instância, algo que está fora, de alguma forma transcende e ao mesmo tempo representa o estado de tudo desconstruído.

Para além da instrumentação, uma vez que os dois pianos já simbolizam bem a ideia do duplo, o conteúdo musical é escrito a partir dessa ideia. Procedimentos texturais canônicos, repetições, imitações de materiais musicais, dinâmicas de alternância, caráter de desafio<sup>38</sup> no segundo movimento, etc. Certos momentos atingem uma alta dimensão de densidade pelo estreitamento das imitações<sup>39</sup>, muitas vezes em intervalos não inteiros de pulsação (ex. 5 semicolcheias de defasagem com a pulsação em semínima, c.299-300). Contudo, é a alternância entre momentos de unidade entre as partes instrumentais com momentos de crescente separação e conflito entre elas que constrói a narrativa do tormento e assombração causada pelo próprio duplo. E apesar do nome *Doppelgänger* só ter ido para a partitura cinco dias antes da estreia, é muito clara a influência poética desse mito: já era quando Lauro escreveu o título em nossas partituras, no fim de 2013 (ver Exemplo 1), e é muito mais agora, analisando a peça novamente, no início de 2015. Ele escreve da seguinte forma em seu memorial:

Ainda que a palavra que dá esse ímpeto assumo o título da composição apenas nas suas versões finais, o pensamento composicional configurado a partir do *doppelgänger* existiu desde a sua descoberta. Cânones, imitações, perguntas e respostas, melodia acompanhada, são alguns exemplos de procedimentos que partiram do ímpeto gerado por *doppelgänger*. A descoberta do mito foi fundamental no processo criativo porque colocou as decisões composicionais dentro de um mesmo universo (PECKTOR, 2014).

---

<sup>38</sup> Desafio aqui é empregado em analogia ao desafio presente no repente, no qual o improvisado é alternado por dois cantadores, ou como no heavy metal, quando dois guitarristas alternam solos virtuosísticos.

<sup>39</sup> Wallace Berry (1987), em *Structural Functions in Music*, teoriza sobre processos texturais de adensamento pelo estreitamento das imitações.



Exemplo 1 – *Doppelgänger*, inserção dos títulos.

Essa visão poética, apresentada brevemente como uma introdução à música, foi se desvelando no processo de criação da performance de *Doppelgänger*, e corresponde a como eu aprendi a ver a peça por influência dessa visão poética e do estudo do mito. Talvez não corresponda exatamente à mesma visão de Lauro e Dario, mas certamente é um produto também da concepção deles.

No seguinte trecho de ensaio em que conversamos sobre essa poética na narrativa (dia 13 de dezembro, quarto arquivo de áudio), está registrada uma das principais interpretações sobre a peça entre as que foram compartilhadas durante os encontros<sup>40</sup>:

52'13

L: Sabem que é engraçado né, porque a primeira coisa que aparece na peça é esse (canta o tema; alguém toca) - tudo junto. Aquele negócio que eu estava falando do *sturm und drang* (referência à outra parte do ensaio). E ele (o tema) aparece em pontos estruturais assim. E daí a última coisa que aparece antes do quinto movimento, que é uma coisa que tá por fora da peça... É esse negócio todo quebrado (faz um som com a boca)

D: Uhum...

L: Então desestruturou tudo assim, tudo que aconteceu serviu pra tirar isso de ordem e daí (faz som com a boca) tá aos cacos..

D: Aham...

L: O quinto movimento é meio que as coisas nos cacos.

D: Uhum...

M: Verdade. Já não começa junto, né?

L: Hum?

53'03

M: Já não começa junto.

L: Já não começa junto, verdade.

(D para de tocar o tema swingado como se fosse jazz) D: Ham?

M: O quarto movimento não começa com essa melodia junto; já começa separada.

L: Já começa separada, é. (canta a melodia em outro ritmo, brincando).

M: Ela aparece em algum momento central do II? Acho que não, né? Só atrás, assim...

L: É, só às escondidas.

D: (está tocando, improvisando com o tema)

M: E no III ela vai surgindo no final, né?

<sup>40</sup> Os nossos nomes foram abreviados no processo de transcrição dos ensaios para garantir agilidade. Dario = D; Menan = M; Lauro = L.

L: Isso. O III é mais sobre a *deisy*<sup>41</sup> que sobre isso.  
 M: (ri)  
 L: (canta o tema da *deise*). Ele é mais uma revisão da parte lenta.  
 M: É, é verdade.  
 L: Eu gosto muito desse lance... (ia puxando outro assunto)  
 M: Da parte B, né?  
 L: Isso. (e L continua no assunto que ia introduzindo)

Conversas como essa – permeadas por fragmentos ao piano, sons cantados que auxiliam a expressão, improvisações e brincadeiras – surgiram aos pequenos pedaços durante os ensaios (pedaços normalmente menores que esse trecho citado). Interpretações da música como essa foram ricas para a construção de nossas concepções durante a trajetória de criação da performance através dos encontros. Um pouco dessa trajetória é o tema da próxima seção.

### 2.3.2 Conversas e planejamento dos ensaios

O trabalho em conjunto somente começou no dia 21 de outubro de 2013, pouco menos de dois meses antes da performance no dia 16 de dezembro (ver a Figura 2 com o cronograma de ensaios), mas algumas informações sobre o contexto, o que remete a contatos anteriores, são importantes para caracterizar o processo. Eu já conhecia Lauro de dois encontros de compositores: ENCUN 2010, em Goiânia, e ENCUN 2011, em Porto Alegre, do qual o Lauro participou da organização, mas considero que esse contato anterior não tenha influenciado muito para trabalharmos juntos. Eu e Dario ingressamos juntos no curso de mestrado da UFRGS, desenvolvemos uma amizade desde o processo de seleção, temos interesses musicais complementares, e participamos da mesma linha de pesquisa sobre música contemporânea com a mesma orientadora. Para mim, essa é uma questão de altíssima influência para que aceitássemos a proposta de Lauro, como veremos a frente. Uma terceira relação, também muito importante, foi o nosso contato com Lauro durante a disciplina de Psicologia da Música com a professora Dra. Regina Antunes Teixeira no primeiro semestre de 2013; estudando juntos, pudemos conversar muito e reconhecer grande afinidade entre nós. Em alguns momentos, Lauro falou sobre a composição que estava fazendo, comentou que era para

---

<sup>41</sup> *Deisy* é um tema na parte central do primeiro e quarto movimentos que foi batizado por nós com esse nome. É uma figura que descende uma segunda maior melódica com sétimas maiores e nonas menores paralelas, como se alguém cantasse as duas sílabas de Deisy. Está associada a uma imagem criada nos primeiros ensaios: um homem já demente chamando por essa mulher.

dois pianos, e eu emprestei a ele algumas partituras para essa instrumentação, como *En Blanc et noir*, de C. Debussy, que toquei com um grande amigo da graduação. Sugeri que ele conhecesse essa peça e a gravação que tínhamos feito.

No dia 15 de agosto, Lauro oficializou o convite por mensagem eletrônica; provavelmente já tínhamos conversado sobre isso pessoalmente. Eu lembro de ter conversado com Dario para ver o que ele achava, mas a conversa foi curta. Achávamos que era uma boa ideia e concordávamos que o problema seria o pouco tempo para ensaiar, considerando as obrigações com o primeiro recital de mestrado e a entrega do projeto de pesquisa.

Outra lembrança interessante que eu tenho, anterior ao convite, é do Lauro andando com um respeitável maço de folhas que correspondia a alguma versão da partitura. Certo dia em agosto, durante o *Babel - Música, Colaboração, Vertigem*, evento de música contemporânea que aconteceu em Porto Alegre entre os dias 8 e 17 daquele mês, ele me entregou a partitura e disse que eu poderia levar para dar uma olhada.

Dois dias depois do convite por mensagem, Lauro nos mandou uma versão da partitura em PDF e MIDI. Na época, eu escutei uma ou outra vez o MIDI, e apesar da gravação MIDI ser bastante sem graça (ainda mais não conhecendo a música), eu tinha uma confiança de que aquela partitura era um texto de grande potencial; hoje eu tenho certeza disso.

Nas conversas de agosto (entre dia 15 e dia 30), a data do recital, em que a peça seria estreada, foi agendada. Mas, apesar da vontade do Lauro de marcar uma leitura da partitura em seguida, os encontros só começaram na segunda metade de outubro, após nossos recitais de piano.

### Outubro – 2013

|    |  |    |    |    |    |    |
|----|--|----|----|----|----|----|
| 13 | 14<br>retomam<br>conversas<br>por chat | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 |
| 20 | 21<br>1º ensaio<br>s/ gravação         | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 |
| 27 | 28                                     | 29 | 30 | 31 |    |    |

### Novembro – 2013

|    |    |                      |    |                            |                        |    |   |
|----|----|----------------------|----|----------------------------|------------------------|----|---|
|    |    |                      |    |                            | ensaio<br>1h39         | 1  | 2 |
| 3  | 4  | 5                    | 6  | 7<br>ensaio<br>17 min*     | 8                      | 9  |   |
| 10 | 11 | 12                   | 13 | 14<br>(iria ter<br>ensaio) | 15                     | 16 |   |
| 17 | 18 | 19<br>ensaio<br>1h08 | 20 | 21                         | 22<br>ensaio<br>2h02   | 23 |   |
| 24 | 25 | 26<br>ensaio<br>1h34 | 27 | 28                         | 29<br>ensaio<br>43 min | 30 |   |

### Dezembro – 2013

|                                      |  |                            |                      |                        |                            |    |
|--------------------------------------|--|----------------------------|----------------------|------------------------|----------------------------|----|
| 1                                    | 2  | 3<br>ensaio<br>s/ gravação | 4                    | 5                      | 6<br>ensaio<br>s/ gravação | 7  |
| 8                                    | 9<br>ensaio<br>2h56                              | 10<br>ensaio<br>3h18       | 11<br>ensaio<br>3h40 | 12<br>ensaio<br>18 min | 13<br>ensaio<br>2h29       | 14 |
| 15<br>ensaio geral<br>1h14<br>no ATC | 16<br>ensaio<br>s/ gravação<br>RECITAL<br>26 min | 17                         | 18                   | 19                     | 20                         | 21 |

Figura 2 – *Doppelgänger*, cronograma de encontros.

Após termos aceito o convite para tocar a peça, Lauro manifestou a sua vontade de participar dos ensaios, e esse pedido foi aceito com muita tranquilidade e naturalidade. Foram 17 ensaios (ver Figura 2) com uma duração média de uma hora e meia, sendo que na semana anterior ao recital, a média subiu para 3 horas de ensaio.

Dos 17 ensaios, 10 foram gravados integralmente em áudio, e 3 tem gravação parcial. Do total de ensaios, Lauro só não participou do ensaio final no dia do recital.

Nesse caso de criação musical, serão o objeto de análise os ensaios realizados por nós três pra construir uma performance de estreia para *Doppelgänger* – uma composição que estava praticamente finalizada. O compositor aqui fez parte do espaço de criação atribuído tradicionalmente aos instrumentistas e essa dinâmica e suas implicações serão discutidas no terceiro capítulo.

## ***2.4 espaços submersos entre prédios***

*espaços submersos entre prédios* é uma peça para piano à quatro mãos que explora técnicas estendidas, além de notas produzidas através do teclado. Foi criada coletivamente em ensaios nos quais experimentamos ideias que eram trazidas ou que surgiam das conversas e das experimentações a partir de estruturas de improvisação. A peça tem duração aproximada de 8 minutos e não é dividida em movimentos. A partitura contém uma estrutura fixa e combina notação tradicional à notação gráfica em seções improvisadas. (Documento 04 do Anexo Digital).

De maneira similar ao que foi feito na música anterior, eu apresento um guia de escuta (Figura 3) com algumas informações relevantes para a familiarização com a música (Faixa 2 do Anexo Digital).



Figura 3 - Guia de escuta para *espaços submersos entre prédios*.



### 2.4.1 Poética coletiva e a constituição da música

*No final de um ensaio, conversando sobre algumas estruturas fixas da peça (dia 16 de setembro):*  
43'58

*L: Elas são..*

*M: Elas são construções no caminho, a gente está andando e elas são coisas que já estão ali.*

*L: Isso, exatamente!*

*M: E a gente não tem como passear por elas diferente porque a porta está no mesmo lugar...*

*L: Claro, é, é uma baita...*

*M: É uma baita metáfora.*

44'15

*L: Vocês conhecem uma peça do Sciarrino chamada 'perdido em uma cidade de água' ?*

*No ensaio seguinte, quando Lauro trouxe outra partitura, sem as notas definidas (dia 23 de setembro)*  
21'00

*M: O interessante é que ela que dá a sonoridade (se referindo às partes escritas da partitura anterior)*

*D:É! (ri)*

*M: Que talvez o que a gente não vai tocar...*

*L: É o que vai ser tocado (rimos juntos)*

*L: Mas é. M: Mais uma vez? D: Vamos! (convidando pra tocar de novo).*

*M: Então vamos pensar os dois acordes aqui...(recapitulando a decisão)*

21'15

*L: Por isso que é o título da peça 'espaços entre prédios' [versão anterior ao título final].*

*M: Tem a ver com a metáfora que eu...*

*L: Tem, tem a ver.. saiu da.. (ri)*

*D: Legal, legal!*

*L: Mas diga, vamos lá?*

*(transcrição dos ensaios).*

*espaços submersos entre prédios* foi uma música cuja partitura, a poética, a estrutura e os detalhes foram se modificando a cada ensaio. Os processos de composição e construção da performance se misturaram durante os encontros, embora os primeiros ensaios tenham sido mais voltados para a criação da partitura e os últimos para a consolidação da performance. A peça e a concepção que temos sobre ela, seu imaginário musical, são resultado da sonoridade, dos materiais e das trajetórias propostos e descobertos coletivamente.

A relação entre a performance e a partitura se dá da seguinte forma: toda a estrutura de seções e os procedimentos em cada seção são fixos, mas a maior parte do que acontece em termos de notas e ritmos é improvisado dentro de um limite estabelecido. Contudo, duas seções são fixas (ritmos, notas, dinâmica e articulação anotados) e uma tem o ritmo e a direção melódica fixados. Outra característica é que muitas das decisões tomadas em conjunto ficaram indefinidas quanto a serem decisões sobre a composição ou decisões sobre a performance de estreia. Elas definem e delineiam certos procedimentos mas não fazem parte da partitura de forma explícita (ficaram na nossa memória ou como rascunho). Em alguns casos, é claro que isso

ocorreu por causa de questões práticas, em que uma partitura incluindo aquelas decisões só não foi impressa por não ser necessário para a performance na qual estávamos focando. Em outros casos, acredito que seria interessante uma discussão para escolher se certas decisões vão para a partitura ou ela permanece mais aberta.

Como a criação dessa música é completamente relacionada com os encontros analisados nessa pesquisa, decidi abordar os detalhes ao passo que descrevo a trajetória.

#### **2.4.2 Um projeto, um evento, uma reunião e ensaios**

Em janeiro de 2014, um mês depois da estreia de *Doppelgänger*, conversamos sobre ideias para continuar um trabalho com essa música. Nessa época já se estava divulgando as inscrições para um evento em Porto Alegre voltado para colaboração na música contemporânea, chamado *Germina.Cciones*<sup>42</sup>, que tinha, entre outras coisas, abertura para a inscrição de projetos em conjunto. Dario sugeriu “fazer uma proposta de criação baseada em improvisação” (registro de mensagens, 16/01/2014) e ficamos empolgados com a ideia. Lauro manifestou que gostaria de trabalhar com composição em “tempo real” (em que a música é composta sendo tocada), e sugeriu que trabalhássemos com *soundpainting* – improvisação guiada através da regência com sinais combinados. Eu mandei uma série de ideias reunidas em um documento das quais duas se tornaram realmente parte do projeto: que trabalhássemos com piano a 4 mãos para facilitar a logística (ao invés de trabalhar com dois pianos), explorando outro tipo de abordagem do instrumento, e o uso de recursos na harpa do piano (recursos simples, sem preparação do piano). Montamos o projeto trocando mensagens e eu e Dario discutimos amplamente as possíveis implicações do trabalho com *soundpainting* em um grupo tão pequeno quanto um duo, sobre as limitações e aspectos interessantes. Tínhamos como referência a peça *No minuto inconsciente...* do compositor Rafael Fortes com os atores Tiago Fortes e Julia Sarmiento, que não é uma peça improvisada, mas trata-se da regência de dois atores<sup>43</sup> com um resultado que nos impressionou muito. Eu tinha participado de uma oficina de improvisação guiada por regência em 2013, com o músico argentino Cláudio Peña, que me dava uma perspectiva rica sobre essa ideia. Essas conversas com Dario permitiram que mandássemos uma proposta bem refletida,

---

<sup>42</sup> <[http://www.germinaciones.org/brasil/2014\\_portoalegre.html](http://www.germinaciones.org/brasil/2014_portoalegre.html)> acessado no dia 8 de março de 2015.

<sup>43</sup> Trata-se de muito mais do que isso: <<https://soundcloud.com/rafael-fortes-1/no-minuto-inconsciente>> (acessado no dia 8 de março de 2015), mas essa era a relação que poderíamos traçar com o nosso projeto.

mas ainda assim não sabíamos como a dinâmica de criação iria funcionar. De qualquer forma, a ideia de utilizar *soundpainting* foi abandonada mais tarde.

O momento seguinte no desenvolvimento desse projeto foram as oficinas de criação compartilhada que aconteceram durante o *Germina.Cciones*. No início de março havíamos enviado o projeto escrito para o evento, no meio de março fizemos uma pesquisa bibliográfica sobre recursos estendidos do piano e na segunda semana de abril participamos do evento e apresentamos o nosso projeto em uma conversa aberta. Quanto aos recursos estendidos, a pesquisa bibliográfica chamou a atenção para algumas definições, mas a questão dos recursos do piano só se resolveu realmente, sem grandes mistérios, com os experimentos nos ensaios, meses depois. Já a oficina nos deu a oportunidade de falarmos sobre as nossas ideias, revelando, em parte, como nossas preocupações e visões eram diferentes (a oficina foi gravada em áudio).

Três questões foram levantadas: 1) sobre as decisões, 2) sobre a metodologia de criação e 3) sobre o texto da peça (comunicação entre os músicos e se a música iria ser fixa ou não).

Primeira questão: ao falar sobre autoria, Lauro explicou que, na sua concepção, compor é decidir. Lauro estava interessado em trazer um aspecto psicológico para a música – como se os instrumentistas fossem personagens de uma história –, e de trazer as experiências dos intérpretes para a música – "o que gostam de tocar" –, assim, autoria significaria decidir para onde iríamos com o material que foi trazido. A sua conclusão foi de que a decisão final seria dele "entre aspas", no sentido de confiança e colaboração: "confiança mútua", "eu confiar no material que vocês vão trazer e vocês confiarem na direção que eu vou dar para eles". Já para mim, a noção de decisão final não era importante. A minha percepção era que seria mais uma questão de juntar as habilidades e os saberes complementares do compositor e dos pianistas. E Dario falou que a palavra final seria do Lauro a partir do que faríamos juntos, significando que a decisão final seria uma consequência de um processo desenvolvido coletivamente. Apesar das diferentes posições, o consenso veio em uma fala do Lauro:

L: [No] ano passado, como a gente já fez a peça para dois pianos, aconteceu que os ensaios eram muito prazerosos - apesar das longas horas que a gente ficou trancado na sala de ensaio, era muito prazeroso... Era um momento que ali a gente estava fazendo música, sabe? Ali, a gente discutia, parava, e via as coisas, experimentava, e apesar de ter uma partitura em formato bem entre aspas, fechado, tanto o D quanto o M traziam sugestões que eram muito enriquecedoras para a música. Ao ponto que a palavra chave é confiança. A gente criou um vínculo de confiança onde é um trabalho que eu nunca fiz

uma coisa desse tipo, que a gente está propondo agora. É um trabalho que eu posso fazer com eles, que eu sinto que posso fazer com eles.

### 04 - Abril

|  |   |   |   |    |    |    |
|--|---|---|---|----|----|----|
|  |   |   |   |    |    |    |
|  | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
|  |   |   |   |    |    |    |
|  |   |   |   |    |    |    |
|  |   |   |   |    |    |    |

Germinações

### 07 - Julho

|  |  |   |  |  |  |
|--|--|---|--|--|--|
|  |  | 4 |  |  |  |
|  |  |   |  |  |  |
|  |  |   |  |  |  |
|  |  |   |  |  |  |
|  |  |   |  |  |  |

reunião na sala dos computadores

### 08 - Agosto

|  |  |  |  |  |  |    |
|--|--|--|--|--|--|----|
|  |  |  |  |  |  |    |
|  |  |  |  |  |  |    |
|  |  |  |  |  |  |    |
|  |  |  |  |  |  |    |
|  |  |  |  |  |  | 29 |
|  |  |  |  |  |  |    |

defesa da dissertação do Lauro

### Setembro – 2014

|  |    |    |                   |    |    |    |    |
|--|----|----|-------------------|----|----|----|----|
|  | 7  | 8  | 9                 | 10 | 11 | 12 | 13 |
|  |    |    | 1º ensaio<br>2h01 |    |    |    |    |
|  | 14 | 15 | 16                | 17 | 18 | 19 | 20 |
|  |    |    | ensaio<br>1h54    |    |    |    |    |
|  | 21 | 22 | 23                | 24 | 25 | 26 | 27 |
|  |    |    | ensaio<br>2h11    |    |    |    |    |
|  | 28 | 29 | 30                |    |    |    |    |
|  |    |    | ensaio<br>1h42    |    |    |    |    |

### Outubro – 2014

|  |    |                          |                |   |                                    |               |    |    |
|--|----|--------------------------|----------------|---|------------------------------------|---------------|----|----|
|  |    |                          |                | 1   | 2                                  | 3             | 4  |    |
|  | 5  | 6                        | 7              | 8   | 9                                  | 10            | 11 |    |
|  | 12 | 13                       | 14             | ensaio<br>1h12<br>sala 4<br>Recital Menan | 15                                 | 16            | 17 | 18 |
|  |    |                          |                |   |                                    | Recital Dario |    |    |
|  | 19 | 20                       | 21             | 22  | 23                                 | 24            | 25 |    |
|  |    | ensaio<br>1h40<br>sala 4 | ensaio<br>2h04 | ensaio<br>56 min<br>sala 3                | ensaio<br>38 min<br>ATC<br>RECITAL |               |    |    |

Figura 4 – espaços submersos entre prédios, cronograma de encontros.

Depois de estudar o processo, percebo que a confiança mútua, expressa nesta fala do Lauro, permitiu que a dinâmica da interação contemplasse todas as visões sobre autoria que expressamos antes de iniciar nosso trabalho nos ensaios. 1) Algumas decisões estruturais foram tomadas pelo Lauro, mas isso não assumiu um sentido de autoridade: implicitamente, nós confiávamos naquela decisão, e caso ela não funcionasse na prática, seria mudada, como de fato ocorreu pelo próprio Lauro ou por uma decisão coletiva. Além disso, boa parte da música realmente foi criada sobre o material que nós, pianistas, trouxemos. 2) A minha concepção de que as decisões viriam da junção de nossas habilidades também se aplicou ao processo, uma vez que as diversas soluções necessárias para a música foram atingidas através da junção das experiências de cada um. 3) E, da mesma forma, aquilo que o Dario colocou também aconteceu, as decisões finais, independente de quem as tomaria em cada situação, foram decisões moldadas pela influência das interações que ocorreram no processo.

Segunda questão: quanto à metodologia de criação, as conversas na oficina trouxeram diversas ideias. Havia o interesse em explorar perfis psicológicos ou exercícios para avaliar a reação de cada pianista a certas ideias musicais através da improvisação. Foi comentado também sobre a estratégia de criar um roteiro de atuação em que Lauro assumisse a posição de um diretor de teatro. Além dessas, o Lauro citou que havia pensado em explorar o *soundpainting*. Nenhuma das ideias foi aproveitada exatamente da forma como estava sendo descrita, mas as únicas que realmente não fizeram parte do processo foram a exploração de perfis psicológicos e a utilização do *soundpainting*.

Terceira questão: no que diz respeito ao texto da peça, o músico Luca Belcastro, mediador das oficinas do *Germina.Cciones*, colocou duas perguntas: como Lauro iria comunicar suas decisões aos instrumentistas e se a peça iria se cristalizar. Lauro argumentou que não iria se limitar à partitura para comunicar suas ideias, o que certamente aconteceu com a comunicação pessoal nos ensaios. Sobre a segunda pergunta, eu argumentei que a partitura é uma forma de criar um texto, mas que uma sequência de ensaios também poderia fazer isso, por mais que o resultado não fosse um texto físico. Lauro, de maneira mais direta, respondeu que a tendência era que a peça se cristalizasse “mas com algum espaço para abertura”, e falou das decisões preferidas, que iriam se repetir, dos caminhos que iriam ser comuns, tornando a peça fixa. Para essa música, são relevantes tanto o texto da partitura quanto um texto de decisões tomadas coletivamente e comunicadas oralmente nos ensaios, e, apesar da abertura às partes

improvisadas, a tendência observada no processo foi uma peça que se tornou cada vez mais fixa.

Ao agendar a primeira reunião do projeto, Lauro expôs a ideia de estimular o processo criativo com referências de outras músicas. Ele nos escreveu pedindo que escolhêssemos algumas referências, entre músicas e elementos musicais. A reunião, gravada em áudio, consistiu de uma enorme tempestade de ideias, em que ouvimos algumas músicas das quais gostamos e que considerávamos boas referências, e tocamos acordes e gestos musicais ao piano, comentando sobre o que gostávamos neles.

Nessa reunião, fomentamos um potencial muito maior do que conseguimos aproveitar, devido ao tempo disponível para a realização do projeto, mas através dessa dinâmica, tivemos um contato muito forte com os interesses de cada um, e confirmamos que haviam intersecções muito significativas entre esses interesses. Trocamos mais e-mails enviando materiais que tínhamos citado e comentários sobre o que estava sendo enviado. Lauro também chegou a enviar materiais de uma peça que ele tinha composto anteriormente, pois estava pensando em utilizar procedimentos similares.

No início de setembro, voltamos a conversar sobre os horários de ensaio para iniciar o projeto de fato. Desde a reunião descrita acima, Lauro estava com uma ideia de fazer uma peça em forma de tema com variações:

L: A ideia de 'tema e variações' permanece, e o tema vai aparecer no final.  
Na verdade, os temas: cada um terá um tema e eles aparecerão sobrepostos.  
A penúltima seção será lenta.  
Estou pensando em 8 seções/variações e a seção-final/tema. Entre 6 e 8 minutos de peça. O que acham?" (mensagens trocadas, 01/09/2014)

No dia seguinte, Lauro escreveu novamente:

L: Pessoal, esqueçam as referências que eu dei. Um acorde do Messiaen, que o Dario passou, abriu a porta para peça fluir...

Esse é o único ponto em que fica explícita a relação das conversas da reunião anterior com a peça. Poucos dias depois, ele nos enviou um arquivo MIDI alertando para a precariedade desse recurso e comentou:

L: Eu estou pensando em abrir umas janelas pra inserir algum material diferente, mas ainda não sei.  
A peça é simples. O que eu gostaria de trabalhar são os legatos, buscar sonoridades sutis que não seriam possíveis com apenas um pianista, enfim... O título da peça será algo como "dia de são pedro". Depois explico porque...

Dario e eu gostamos da sonoridade escolhida e comentamos:

M: Cara, pensando nas janelas que você falou, o que você acha de inserir micro-episódios e esse ser um plano de fundo sempre retornando, como se essa sonoridade fosse onisciente e estivesse pairando. Pensa ai.

D: Lauro, as sonoridades são ótimas mesmo! Ótimo conjunto de sons que você escolheu.

O nosso primeiro ensaio ficou marcado para o dia 9 de setembro. No dia anterior, Lauro nos mandou uma partitura alertando que ainda não estava bem escrita e que precisaríamos experimentar algumas coisas. A partir da partitura de *dia de são pedro*, trabalhamos de forma bastante tradicional, lendo as partes, explorando as sonoridades, resolvendo ideias sobre o uso do pedal, etc. Lauro falou que queria fazer uma peça simples para que conseguíssemos fazer um bom trabalho até o dia do recital. Ele também comentou sobre algumas ideias de como queria expandir a peça em alguns momentos, inserindo outros materiais em locais que ele estava chamando de “janelas”, que foi um termo que continuamos usando - seriam como aberturas na música para a entrada de outros materiais.

The image shows a musical score for piano, measures 1-5 of the piece 'dia de são pedro' by Lauro Pecktor. The score is in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 42. It features complex chordal textures with dynamic markings of p (piano) and fpp (fortissimissimo). The score is written for two staves, with the upper staff containing the right hand and the lower staff containing the left hand. The music consists of dense, sustained chords with some melodic movement in the upper voice.

Exemplo 2 – Início da partitura *dia de são pedro*, proposta por Lauro Pecktor, compassos 1-5.

A dinâmica de trabalho no primeiro ensaio estava nos levando para uma direção totalmente diferente de todas as ideias que havíamos discutido no desenvolvimento do projeto, e que envolviam improvisação, construção em conjunto e experimentações para a criação do texto. Naquele ensaio, estávamos fazendo as experimentações que são naturais e necessárias à criação de uma performance a partir de um texto pronto. Pensei em uma maneira de abordar o assunto no ensaio seguinte, pois abandonar o que havíamos discutido me angustiava, mas não foi necessário: no começo do segundo ensaio, Lauro sugeriu que experimentássemos improvisações nas janelas das quais ele

tinha falado no ensaio anterior. Mesmo assim, não deixei de comentar o que estava pensando, e fiquei feliz com a mudança de procedimento, o qual Dario aprovou com bastante entusiasmo. Rapidamente começaram a surgir diversas ideias e boa parte do segundo ensaio foi dedicado a experimentar maneiras de como a improvisação pudesse funcionar de forma satisfatória em conexão com os materiais da partitura. Começamos a inserir experimentações na harpa do piano, que era uma coisa que eu queria trabalhar desde o início.

No total, realizamos nove ensaios (ver Figura 4), todos gravados em áudio, com duração média de pouco menos de duas horas nos sete primeiros, e de 45 minutos nos dois últimos.

Os ensaios podem ser divididos em estágios: 1) os quatro primeiros foram necessários para chegarmos à partitura da peça; 2) os três ensaios seguintes, do quinto ao sétimo, foram focados em praticar e delinear tanto as partes escritas quanto as partes improvisadas; 3) os dois últimos ensaios, oitavo e nono, foram dedicados aos ajustes finais, com a atenção em fixar a música para performance, embora já estivéssemos fazendo isso desde o sexto ensaio. Lauro não pode participar de todos os ensaios, diferentemente do que ocorreu nos ensaios que compreenderam o processo de preparação da performance de *Doppelgänger*. Nos estágios 2 e 3, os ensaios foram feitos somente por mim e por Dario.

Para o terceiro ensaio, Lauro enviou uma nova partitura:

L: Estou enviando uma experiência para amanhã. É a partir do material da peça que estávamos estudando e inspirado nas improvisações que vocês fizeram no ensaio passado.

O que eu envio são duas partes. Cada uma tem guias de improvisação pra vocês seguirem. É só para dar uma baliza pra vocês. Na pauta, estão os acordes que servem de limitação harmônica. A parte A é mais restrita do que a parte B; a parte B é a "janela", e é exatamente o que a gente fez no ensaio passado: a improvisação começa no teclado e vai gradativamente para a harpa [do piano].

Conforme nos explicou no ensaio, Lauro estava gostando das partes improvisadas, mas não estava satisfeito com a articulação entre as improvisações e as partes escritas, então mudou a abordagem. A partitura assumiu um aspecto bastante diferente (Exemplo 3), como um mapa de ações improvisadas, mas a música preservou a mesma sonoridade: embora não estivéssemos mais tocando aquela partitura anterior, os elementos musicais que ela continha foram usados como materiais para a improvisação. O título da música também havia mudado, passou a ser uma referência às



nossas conversas durante o ensaio anterior. A partir da ideia trazida, esse ensaio teve muitas experimentações que definiram como o início da música iria funcionar, ajudando estabelecer as seções seguintes. Assim, o texto que Lauro trouxe foi complementado com um texto de diversas decisões coletivas composto por anotações em forma de rascunhos sobre a partitura e informações na nossa memória. No final do ensaio, decidimos fazer uma cópia para cada um da folha com a partitura na qual escrevemos as decisões.

**espaços entre prédios**

**A I - entre os prédios**

| Menan                          | Dario                          |
|--------------------------------|--------------------------------|
| m. d. +/ C3<br>m. e. +/ C1     | m. d. +/ C6<br>m. e. +/ C4     |
| ♪♪<br>♪<br>♪♪<br>♪             | ♪<br>♪<br>♪<br>♪               |
| PPPP - PP<br>uma ou duas vozes | PPPP - PP<br>uma ou duas vozes |

lauro pecktor  
set/14

Exemplo 3 – Segunda versão de *espaços entre prédios*, no fim do ensaio com as anotações que foram feitas.

No quarto ensaio, passamos a ter todas as seções da peça. Lauro levou uma partitura já atualizada com o que decidimos no ensaio anterior e trabalhou na estruturação de mais duas páginas de música: "terminei a primeira versão da partitura da peça para o *Germina.Cciones*. bora trabalhar amanhã pra chegarmos à versão final!" (conversas por mensagens, 29/09/2014). Nesta versão, o título sofreu mais uma alteração, menor que a anterior, contemplando mais uma característica do nosso imaginário sobre essa música e tornando-se o título final: *espaços submersos entre prédios* (Anexo digital – Documento 04). Nesse ensaio, também aprofundamos os detalhes de como seria a música. Em uma das seções, utilizamos a baqueta que Dario estava usando para tocar a peça *Miragem* de Marisa Rezende que seria apresentada em

seu segundo recital de Mestrado. Lauro escreveu essa parte com a alternância de ações realizadas no teclado e diretamente nas cordas com a baqueta, e trabalhamos experimentando algumas formas de tocar.

Nos ensaios do estágio 2, eu e Dario praticamos as partes que precisavam de mais treino, tomando decisões sobre como elas deveriam soar e estruturamos as nossas improvisações. Duas seções em especial, *janelas I* e *janelas II* – cujo funcionamento havia começado a ser trabalhado no segundo ensaio, ainda com a primeira partitura – foram organizadas dentro de um mapa aberto com uma sequência de eventos. Antes do quinto ensaio, Lauro nos mandou algumas decisões que incluíam elementos importantes para as janelas e a supressão de um compasso na primeira página, pois ele não estava funcionando bem. Além disso, pediu para que gravássemos e enviássemos a ele.

Até aquele momento, Lauro era quem estava ouvindo mais as gravações dos ensaios em casa para avaliar como a música estava funcionando. Eu havia escutado somente uma vez um trecho de um ensaio. Porém, nos ensaios 6 e 7, eu e Dario escutamos juntos as gravações da peça inteira, logo depois que tínhamos tocado, voltando em seguida para o piano, e isso ajudou bastante a tomar algumas decisões quanto à organização das janelas, ao equilíbrio na duração das seções e à direção da música. Nós continuamos enviando as gravações dos ensaios para Lauro para que ele pudesse acompanhar o progresso da peça. No estágio 3, os dois ensaios mais próximos do recital, treinamos para consolidar o que já tínhamos decidido, fazendo somente alguns ajustes necessários.

Essa peça leva o título de *espaços submersos entre prédios* em referência ao nosso processo de descoberta dos espaços musicais para improvisação entre as estruturas propostas, e às referências que íamos discutindo: a peça *Perduto in una Città d'Acque* (Perdido em uma Cidade de Água) de Sciarrino, citada por Lauro, o prelúdio *La cathédrale engloutie*, de Debussy, além do clima úmido e chuvoso de Porto Alegre naqueles meses.

Essa colaboração em ações espaçadas durante oito meses aconteceu de uma maneira bem diferente da anterior, com os músicos interagindo em estágios diferentes, produzindo uma música diferente. Dessa forma, ela amplia a perspectiva para falarmos comparativamente desses dois caminhos de criação.

## 2.5 Considerações finais sobre os contextos

O objetivo dessas exposições descritivas foi apresentar ao leitor o contexto e os produtos dos processos que foram estudados nessa pesquisa. Em cada processo, os focos desta pesquisa – as partituras e a atuação dos participantes - podem ser contextualizados seguindo os aspectos ecológico, epistemológico e social proposto por Coessens, Crispin e Douglas (2009) explanados no início do capítulo. A partitura tem um aspecto ecológico nos tipos de percepção que a sua escrita e leitura proporcionam, amparados por um contexto epistêmico quanto aos conhecimentos sobre notação, repertório e tradições, os quais não podem ser separados do aspecto social, dos valores culturais atribuídos ao texto escrito, mas também de como a partitura se situa especificamente como ponto de contato entre os três músicos envolvidos nesses processos de criação. A atuação de cada músico também passa por um contexto ecológico: nos ensaios, os pianistas interagem com seu instrumento, ouvindo enquanto tocavam e liam uma partitura escrita pelo colega; já o compositor poderia ouvir de fora, ter um contato diferente com a partitura. Os conhecimentos e as experiências que cada um trouxe para o trabalho são praticamente impossíveis de sintetizar aqui, contudo, é curioso notar que nenhum de nós tinha experiência ou formação prévia com improvisação, nem mesmo Lauro, que, até então, não tinha utilizado improvisações em suas composições. No aspecto social, somos músicos da mesma geração (entre 25 e 30 anos) com afinidades musicais e pessoais, e é importante considerar que Dario e eu direcionamos parte de nossos estudos de mestrado às interações e colaborações entre instrumentistas e compositores, e isso tem influência na forma como agimos.

O meio da música contemporânea de concerto em Porto Alegre também exerce influência, embora seja difícil precisar de que forma isso ocorre. Apesar das referências musicais internacionais e nacionais que trocamos em nossas conversas, como o compositor Almeida Prado que é importante para Dario, ou Alfred Schnittke que é importante para mim, ou Salvatore Sciarrino que foi citado por Lauro, há a percepção de um contexto porto alegreense que se concentra no ambiente universitário. A música que nossos colegas compõem, que eles tocam, seus estilos, as pessoas que vem de fora tocar aqui, tudo isso cria um ambiente sonoro para o qual a nossa criação é uma resposta. Essa impressão é bastante clara se eu pensar na música tocada em Florianópolis, onde estudei antes de vir para Porto Alegre, ou em Balneário Camboriú, onde eu cresci sem

ter ouvido falar em música contemporânea de concerto. Em uma experiência mais próxima, isso também me pareceu evidente: quando viajei a São Paulo um dia depois da estreia dos *espaços...*, eu ouvi a música contemporânea que era apresentada na programação do ENCUN XII (Encontro Nacional de Compositores Universitários)<sup>44</sup>, com músicos vindos de alguns lugares. Como é comum em outras áreas da vida, a diferença chamou a atenção para o que faz parte das minhas características e das características do contexto musical no qual atuo.

---

<sup>44</sup> Esse nome tem muito mais relação com a origem do encontro do que com a sua natureza hoje, que é mais aberta do que o título pode sugerir.

### 3. Análises

O processo reflexivo aconteceu em dois estágios complementares. No primeiro, as trajetórias de criação artística exigiram uma reflexão para a ação dentro dos projetos e para a construção de um significado sobre eles. Foi essa reflexão que identificou os casos de criação como situações para serem investigadas academicamente, e é uma percepção ancorada nas interações coletivas, na maneira como o nosso grupo de músicos manifestou suas visões sobre esses processos. Ainda assim, já foi uma reflexão influenciada pela pesquisa teórica sobre os conceitos que utilizo. No segundo estágio, na minha análise com procedimentos formais, revisei cada caso através dos registros, procurando formas de compreender que pudessem constituir um discurso para articular as questões de pesquisa. Isso possibilitou conclusões levantadas através de conceitos, e amparadas formalmente por uma bibliografia. Contudo, o segundo estágio é também um trabalho sobre as reflexões que emergiram da participação na criação artística (no primeiro estágio): estas não são deixadas de lado para a análise dos registros, mas são também ingredientes importantes para o discurso sobre as questões.

A forma como a minha reflexão artística se constituiu foi através dos meus valores, das minhas vontades, das minhas ideias, etc, ou seja, é saturado com a minha experiência, e, com isso, absolutamente complexa de articular diretamente, além do que, essa articulação é, provavelmente, de pouco interesse por si só. Por isso, esse capítulo está estruturado sobre os procedimentos formais de análise, e, sempre que necessário, apresentarei de maneira explícita a visão que tenho. Se, por um lado, considero a saturação da minha perspectiva algo de pouco interesse, o seu apagamento seria uma atitude ingênua. É importante retomar que o método empregado busca valorizar a singularidade da perspectiva interna, e isso corresponde tanto a pontos inacessíveis de outra maneira quanto à consciência de uma mistura complexa entre reflexão pessoal e discurso formal.

Meu primeiro passo será fazer considerações gerais e comparativas, para em seguida apresentar meu trajeto de análise dos dados.

#### 3.1 Diferenças preliminares entre os dois processos criativos

O que torna os dois casos de criação fundamentalmente diferentes? Considero que os estágios dos processos em que nós trabalhamos juntos seja um fator bastante central: em *Doppelgänger*, o compositor Lauro Pecktor participou integralmente do que pode ser considerado o espaço de criação dos instrumentistas, ou seja, os ensaios para a criação da performance; nos *espaços submersos entre prédios*, eu e o Dario Rodrigues (performers) participamos da parte do processo que normalmente é atribuída ao compositor, o planejamento da peça de maneira geral.

Outra diferença substancial é que *Doppelgänger* é um projeto maior, do ponto de vista do tempo da duração da música e do tempo de trabalho dedicado. A duração da música na performance do *Doppelgänger* foi quase três vezes mais longa que nos *espaços...* (26 min e 9 min), além do que, o *Doppelgänger* é constituído de cinco arcos musicais com características particulares (embora conectados em diversos aspectos dentro da unidade da peça), e *espaços submersos entre prédios* é constituído de um arco somente. O tempo dedicado aos encontros para criar os *espaços submersos entre prédios* foi mais curto que os ensaios do *Doppelgänger*, sendo que neste precisaríamos considerar também o tempo de composição empreendido pelo Lauro. E tivemos muito mais tempo de trabalho individual em *Doppelgänger*, tanto no processo de composição de Lauro (o que pode ser verificado através do seu memorial de mestrado, PECKTOR, 2014) quanto no nosso estudo individual ao piano; enquanto nos *espaço submersos entre prédios* a proporção da quantidade de trabalho que foi realizado em conjunto foi muito maior, pois as características do projeto fizeram com que trabalhássemos mais em grupo e muito pouco individualmente.

A terceira característica, que diz respeito tanto ao processo quanto à peça, e que diferencia os dois casos, é que nos *espaços submersos entre prédios*, improvisações de notas e ritmos – e delineamentos associados: direção, fraseado, etc. – fazem parte da peça, enquanto em *Doppelgänger* todas as notas e ritmos são fixos e a maior parte dos delineamentos foram decididos antes da performance.

### **3.2 Abordagem das fontes**

Nessa seção eu trato da maneira como analisei as fontes de informação sobre cada caso. Grande atenção foi dedicada às gravações de áudio, que correspondem ao principal registro dos processos criativos coletivos. As entrevistas são abordadas em

uma seção específica neste capítulo (seção 3.6). As partituras, gravações e demais fontes são especificadas, quanto às abordagens utilizadas, na seção 3.2.3.

### 3.2.1 Análise descritiva das gravações

A primeira abordagem do material gravado em áudio nos encontros foi ouvir cada gravação em ordem cronológica e descrever de forma simples e resumida o que estava acontecendo, transcrevendo as falas completas somente quando eu julgasse muito significativas. Essa diretriz foi seguida para todas as gravações, começando pelos ensaios dos *espacos entre prédios submersos* e depois os ensaios de *Doppelgänger*. As descrições foram feitas na terceira pessoa do singular (e reduzindo os nomes às iniciais em letra maiúscula, D - Dario, L – Lauro, M – Menan), incluindo a minutagem antes de blocos de anotações para manter uma ligação funcional com os arquivos de áudio, procurando não deixar que o espaço de tempo entre cada marcação passasse de um minuto. Os segmentos de áudio que contém passagens tocadas foram marcados com a minutagem do início da performance.

A partir da descrição das ações nos encontros surgiu a ideia de categorizar os tipos de ações empreendidas por cada um de nós. Criei um código de cores para grifar as anotações, sendo que cada cor utilizada passou a corresponder a um tipo de ação. Esse foi um passo decisivo no procedimento de análise, considerando as questões de pesquisa. Refletindo sobre o significado das ações empregadas nos ensaios de *Doppelgänger*, criei as seguintes categorias:

[vermelho] estratégias de ensaio (sugestões e iniciativas de ensaio; o que e como ensaiar);

[azul] avaliações sobre a performance (se o esperado foi atingido, se ficou bom ou não, o que não deu certo);

[azul claro] estratégias de execução (ideias para a realização técnica e musical), mapeamento dos gestos, avaliações técnicas (difícil, fácil);

[verde] interpretações, descrição da música, da composição, criação de sentido através do discurso;

[rosa] sugestões e decisões para a música, detalhamento do que está escrito, delineamentos para a performance;

[amarelo] alterações da partitura (que aconteceram ou que ficaram como sugestões);

Algumas categorias acabaram identificando ações mais procedimentais, enquanto outras têm uma relação mais direta com as concepções musicais. As decisões sobre o que e como ensaiar (vermelho) têm, por um lado, um cunho prático e estratégico, contudo, a identificação de partes, conexões e pontos de inflexão também revelam visões sobre a música de maneira indireta. Já a categoria de avaliações (azul) englobou tanto situações simples como a identificação de um erro pontual, quanto respostas para o teste de uma ideia ou maneira de tocar. Mas mesmo em situações mais simples, a maneira como as avaliações foram expressas (entusiasmo, preocupação, seriedade, etc.) também informam sobre as concepções. Da mesma forma, as estratégias de execução (azul claro) têm um lado procedimental, simplesmente prático, e outro lado que revela quais ideias musicais estão sendo evidenciadas, quais elementos estão sendo enfatizados.

As outras três categorias têm uma relação mais direta com as concepções musicais. Tanto através de interpretações (verde) quanto de sugestões (rosa) nós verbalizamos nossas ideias sobre a música. A diferença entre elas é que as interpretações são mais metafóricas, em que se fala da música através de imagens e referências sensoriais, ou descrições que não implicam diretamente em uma forma de tocar; e as sugestões são feitas em termos musicais e implicam diretamente em uma maneira de tocar, são mais concretos por estarem ligados a parâmetros e técnicas musicais. As alterações da partitura (amarelo) revelam as preferências, os gostos, mostram o que é mais importante na música e o que tem importância menor. Essas três categorias são contribuições muito diretas para a construção da performance.

Como será visto adiante, todos esses tipos de ação criam, ampliam e alteram o texto que será performado no palco (pensado que a partitura é um texto tomado como um ponto de partida). Como demonstro nos próximos capítulos, o que é realizado em performance é configurado por todas essas ações identificadas nos ensaios, e isso pode ser visto como a construção de um texto coletivo para a performance.

O Exemplo 4 ilustra o emprego dessas categorias. O trecho apresentado no exemplo tem início com uma conversa sobre o que ensaiar (vermelho)<sup>45</sup>. Nessa

---

<sup>45</sup> Os grifos com as cores deixam parte do texto não marcado por causa da forma como o processo de análise foi feito: buscando agilidade. A precisão, na maioria das vezes não era necessária e, assim, os grifos servem para sinalizar um trecho em que uma categoria de ação acontece, e não para dizer o que faz parte daquela categoria e o que não faz.



conversa, Lauro faz referência à parte das campanas, uma imagem apresentada por Dario em ensaio anterior (verde). Em seguida, Dario relembra uma sugestão para a música (roxo) que Lauro havia feito antes; Lauro interpreta a música de forma mais técnica falando que é repetição, fala da organização dos ensaios de maneira geral (vermelho – ele diz que ao aprendermos o IV movimento, o primeiro, que é muito similar, já vai ficar mais fácil) e comenta sobre a dificuldade de uma seção (azul claro).

Na marcação 56:20, nós tocamos o trecho e em seguida verificamos como havia sido perguntando ao Lauro, que estava ouvindo (azul). No meio das avaliações ele interpreta a maneira como soou. Em seguida eu comento sobre o andamento, que pode deixar mais fácil, e o Lauro faz uma sugestão para a música. Conversamos novamente sobre o que ensaiar.

54'42 M sugere tentar voltar [para as seções iniciais]  
 L "fazer coisas antes né" M "tentar conectar" [as seções]  
 L pergunta como está o início  
 M pergunta se voltam para o começo  
 L fala que quer ver de novo, se permitirem, a parte das campanas, que é mais etéreo  
 queria ver de novo e a saída desse trecho pra quando começa a ficar mais firme  
 D relembra o que o L falou "que você queria mais métrica" L concorda  
 L 577<sup>46</sup> até o 620  
 L fala que de resto é só repetição uma coisa da outra, é só ir passando  
 55'54 fala que resolvendo esse movimento o primeiro fica mais tranquilo, que é só a parte central do primeiro que um pouco mais complicado  
 L fala pra tocarem quando quiserem. D confirma de onde é [que vão começar a tocar]  
 ---  
 56'20 entram do [2]<sup>47</sup> 579  
 57'30 param de tocar perguntando se estava junto. L está ótimo, estava juntinho  
 L fala que quando "justamente" tem as semicolcheias "um passando para o outro" estava muito bom  
 M sugere do 600  
 Começam e param. D pergunta se acha que melhorou a questão de manter a métrica. L diz que melhorou  
 M fala que com um andamento mais alto vai ficar mais fácil  
 L fala que no 559 dá pra cantar mais a mão esquerda dos dois  
 D pergunta se vão pegar do 600 M confirma  
 58'20 tocam na segunda entrada (segunda tentativa de começar)  
 58'43 param  
 M pergunta se podem pegar mais rápido  
 M sugere do [2]

Exemplo 4 – *Doppelänger*, quarto movimento, ensaio dia 01/11/2013. Estratégias de ensaio (vermelho), avaliações (azul), estratégias de execução (azul claro), interpretações (verde), sugestões (rosa) e alterações da partitura (amarelo).

No Exemplo 5 estamos tentando organizar um trecho polifônico em que o tema aparece defasado uma semicolcheia, e isso estava desestabilizando as partes.

<sup>46</sup> Esses números se referem aos compassos.

<sup>47</sup> Corresponde a uma seção.

D testa um trecho musical tocando-o  
 L fala algo sobre o dedilhado, D confirma que é isso que está vendo, testa de novo  
 D pergunta se [acentua] no primeiro [tempo]  
 M responde que em todos os 4 tempos  
 L pergunta se [vão tocar] desde o início do [compasso com a fórmula] 3/4  
 M explica que vão de antes  
 D toca exagerando o pulso  
 M fala que ele está exagerando mas é isso  
 D explica que exagerou pra sentir bem o pulso  
 D toca como estava fazendo antes de parar para arrumar e corrige em seguida  
 30'45 M acha que assim vai dar certo  
 D toca de novo  
 D experimenta mais um pouco

Exemplo 5 – *Doppelänger*, quarto movimento, ensaio dia 26/11/2013. Estratégias de execução (azul claro).

O Exemplo 6 tem ações de alteração da partitura: Lauro dá uma sugestão de *crescendo* para um trecho e sugere que em seguida façam forte em vez de piano. Eu aproveitei pra falar de uma parte logo antes, sugerindo pensar o equilíbrio da textura. Ambas as alterações da partitura (amarelo) foram conectadas com sugestões para a música (roxo): delineamentos e especificações que não necessariamente iriam para a partitura.

L pergunta se quer tentar o segundo [movimento]  
 M fala que acha melhor concentrar um pouco no [movimento] I  
 concordam  
 L fala que estava curioso pra ver como seria essa transição [do primeiro para o segundo]  
 D comenta  
 L fala que acha que dá pra crescer um pouco mais ao redor do 140 D uhum  
 Tocam [o trecho]  
 L fala de deixar a parte mais caótica "mais pesadão"  
 L "e apesar de ser piano, vamos tentar mudar isso pra uma coisa mais presente"  
 M confirma onde ele tá (de qual trecho ele está falando)  
 L fala para fazer a experiência de tocar forte  
 M fala que no 130 está escrito fortíssimo para o D mas não dá de ser fortíssimo  
 D "é, pois é vai ficar muito ehrrr"  
 L "aqui né, vamo mudar"  
 M toca a MD (mão direita)  
 L "deixar o protagonismo pra isso ai"  
 M "assim como vai ser depois para o D" L "uhum, exatamente"  
 D "experimentar piano"  
 M fala para o D pensar o crescendo dele "sempre por trás"  
 M "acho que não tenta encobrir.. ah.."  
 L "uhum" D concorda  
 M sugere lugar [para tocar]  
 L canta onde é  
 M "isso ai"  
 L mostra para o D [onde é]

Exemplo 6 – *Doppelänger*, primeiro movimento, ensaio dia 13/12/2013. Estratégias de ensaio (vermelho), avaliações (azul), estratégias de execução (azul claro), interpretações (verde), sugestões (rosa) e alterações da partitura (amarelo).

Nesses exemplos, eu escolhi seções ilustrativas, na maior parte do tempo, as categorias de ação não se misturam tanto, em muitos momentos há somente uma cadeia de *sugestões e iniciativas de ensaio e avaliações do que foi tocado*, na qual outros tipos de ação são inseridas pontualmente. Há momentos em que alguma categoria predomina, como quando paramos de tocar e conversamos sobre a música, apresentando várias interpretações entrelaçadas à conversa.

Para a análise dos *espaços submersos entre prédios*, as mesmas categorias foram usadas e mais duas foram adicionadas:

[azul petróleo] sugestões de experimentar pra ver como soa e tomar decisões;

[verde musgo] análises e interpretações do próprio processo.

No exemplo 7 há algumas situações em que a ação foi sugerir experimentar. Nas situações (1) e (2) nós, pianistas, estávamos tendo o primeiro contato com algum material; na (3), e na (4) alguma alteração ou ideia foi sugerida e experimentamos para avaliar; na (5) inicia uma ideia de estruturação que nos ensaios foi desenvolvida em retroalimentação com tentativas; na (6) a experimentação individual no teclado fez com que surgisse uma sugestão para a música; na (7) estávamos trabalhando com sons usando recursos na harpa do piano (no caso as baquetas) e precisávamos testar para ver o que funcionava; e na (8) o Lauro não tinha certeza sobre uma indicação da partitura ou queria ouvir as possibilidades e sugeriu experimentar para decidirmos.

|   |
|---|
| <p>(1) [primeiro ensaio]<br/> 3'30 conversam sobre ser <b>tudo muito piano</b> [na música]. conversam <b>sobre usar o pedal (de uma corda e sem pedal)</b><br/> Lauro explica que <b>o ppp é súbito, um corte muito abafado</b>. Experimentam o que ele falou. L <b>"isso"</b><br/> Menan <b>"quase ressonância do outro acorde"</b></p>  |
| <p>(2) [quarto ensaio]<br/> 46'19 M toca o E.<sup>48</sup>, <b>procura o som e pergunta pro L se é isso. L confirma</b><br/> L fala que a nota grave é um Fá (é não um Lá)<br/> L fala da <b>repetição 5x, que começa em p e vai pra ppp</b>. <b>eles ficam experimentando</b> isso</p>   |
| <p>(3) [primeiro ensaio]<br/> 27'30 D sugere tocar <b>um trecho oitava à cima. L "pode ser" "pode ser essa voz oitava acima também"</b><br/> <b>sugere jogar toda aquela parte para cima</b>. PNs (pianistas) <b>experimentam</b>. L <b>"um pouco melhor"</b><br/> M <b>"resolve tudo" a questão de tocar, tem que ver o contexto. L pede pra pegar de antes pra ver como fica.</b><br/> comentam o que será oitavado e o que não será. fazem brincadeiras. experimentam um pouco antes de tocar (principalmente D)</p> |

<sup>48</sup> Referente a uma seção: seção E, compasso 4.

|  |
|--|
| 29'35 D "vamos lá" contam e começam juntos. Param [de tocar em seguida]  |
| (4) [oitavo ensaio]<br>M continua: [devemos] pensar no sentido do piano para o forte. D "aahhh, claro, é verdade"<br>M sugere fazer E.5 piano pra ver como fica em seguida<br>D argumenta que acha importante fazer forte E.7 pra ter uma reverberação em seguida<br>M concorda, fala que talvez seja um forte mais sereno. "porque esse forte é um forte: canta com bastante expressão"<br>D concorda "mais lírico, exatamente"   |
| (5) [terceiro ensaio]<br>L começa a sugerir algo. M faz uma brincadeira com alguma coisa que ficou bem mais difícil<br>L pede pra testar um tipo de seção que tivesse alternância entre D - M. e explica um sequência progressiva te ataques. Com o tempo sempre de semínima, mas quando o L canta, os ataques vão ficando mais rápido. PN comentam, perguntam, riem<br>L continua explicando entusiasmado. Explica a progressão de ataques de novo<br>L explica quando D pergunta "é em tempo de semínima mas pode ser gesto de colcheia, semicolcheia?" PNs perguntaram o que eles tocam<br>L sugere colocar o metrônomo e PNs falam que não precisa<br>L fala que pode ser esses três primeiros acordes (provavelmente da janela) "bem livre"<br>---<br>28'35 começa (dois ataques agudos). L dá outra indicação cantando |
| (6) [quarto ensaio]<br>19'15 M experimenta o no teclado. pede pra colocar o Dó também. L concorda. M sugere que o Dó entre na terceira repetição<br>L "pode ser" fala pra experimentar. "sempre na segunda inversão né?" M confirma  |
| (7) [quarto ensaio]<br>[estão tocando com uma baqueta nas cordas]<br>49'25 M fala que som resultante é sutil. D fala que ali ele não tem muita reverberação e toca pra mostrar.<br>L acha que não tem problema<br>Brincam de novo que o D é um virtuose [utilizando a baqueta nas cordas]. L confirma que não tem problema o pouco som<br>D fala que em tal ponto não vai ter quase nada. L faz uma sugestão que não funcionaria<br>50'05 M fala "e se bater com a outra ponta" [da baqueta, que é de madeira]. L fala um pode ser tímido. D toca e soa bastante<br>L fala pro M fazer com a outra ponta também (de madeira). M fala que acha que ali não fica bom e toca.<br>L concorda que não fica bom  |
| (8) [quarto ensaio]<br>9'55 L "tipo pilares"<br>D pergunta se os [compassos] que não tem parênteses [a repetição] é duas vezes. M responde que era o que estava perguntando.<br>L fala que pode ser 2x por enquanto e podem experimentar mais vezes dependendo [do resultado].   |

Exemplo 7 – *espaços submersos entre prédios*, número da situação entre parênteses e número do ensaio entre colchetes. Sugestões de experimentar (azul petróleo). Estratégias de ensaio (vermelho), avaliações (azul), estratégias de execução (azul claro), interpretações (verde), sugestões (rosa) e alterações da partitura (amarelo).

No Exemplo 8 há algumas situações em que a ação foi uma análise ou interpretação do próprio processo. Nas situações (1) a quatro (4) aconteceram interpretações do que estava sendo o processo, sendo que no (1) e (2) poderiam haver ou houveram implicações diretas na maneira como ele se desenvolveu; nos exemplos (5) e (6) as interpretações avaliam o que foi feito: no (5) de maneira mais motivadora e no (6) há também uma intenção de explicitar uma percepção comum, quando avaliamos que o

feedback precário de uma caixa de som nos fez trabalhar contra aquela imagem sonora ruim, motivando para melhorar as nossas decisões.

|   |
|---|
| <p>(1) [segundo ensaio]<br/> 32'30 L sugere escrever uma linha pra um (que tem a partitura) e uma sugestão de material básico pra improvisar (ex. uma classe de alturas). M "entendi" D "ahh"<br/> 33'20 L "o que me preocupa assim é que, vocês assim, vamos sentar e conversar e fazer isso que a gente está fazendo agora, mas e quando a gente passar a partitura pra outras pessoas?"<br/> M concorda (não dá pra entender direito o que foi falado) "mas não sei se é uma coisa que a gente tem que estar pensando agora" L "é" M "mas sim, é uma questão"</p>  |
| <p>(2) [terceiro ensaio]<br/> D "se o M quiser fazer um gesto ali, vai destacar bem a sonoridade". L "não fica solto né"<br/> 20'45 L "eu gostei, gostei" (baixinho) "eu achava que a gente estava ficando muito preso com a partitura, não estava.. eu gostei da janela e não gostei de como é que estava.. de ter que seguir a partitura"<br/> 21'00 M "o interessante é que ela [a partitura] que dá a sonoridade" D "é" ri<br/> M "que talvez o que a gente não vai tocar..." L "é o que vai ser tocado" riem juntos</p>  |
| <p>(3) [terceiro ensaio]<br/> L fala que se o M gostar de uma ideia do D e tocar em cima, o D iria repetir essa ideia em loop<br/> L fala que estamos fazendo tipo um algorítmico. D concorda animado. M também concorda.<br/> 36'14 M sugere pegar da ressonância "daqui, direto". eles conversam pra deixar claro onde é</p>  |
| <p>(4) [terceiro ensaio]<br/> L fala que os acordes são referências de alturas, que não precisamos usar todas. M concorda. L fala mais sobre isso<br/> M fala que o processo está sendo de pesquisa sobre o que dá certo pra quando for tocar</p>   |
| <p>(5) [quinto ensaio]<br/> 19'28 M avalia "funcionou bem o nosso estudo aqui" D concorda "ficou massa"<br/> D pergunta se ele vai usar também (a baqueta) M confirma</p>   |
| <p>(6) [oitavo ensaio]<br/> 1'14 M "acho que deu um bom ganho nesses três dias (desde segunda)<br/> D "deu, acho que a gente conseguiu estabelecer muitas coisas" M "sim"<br/> D "de gesto" M "sim"<br/> M fala que o feedback negativo que as caixas de som da sala dos computadores dá inspirou eles a superar e fazer melhor. Fala que não soa bem lá<br/> D fala que não soa e comenta que quando ouve com o fone [de ouvido, em casa], é tanto detalhe legal que aparece<br/> M "que passa batido lá" [na sala do computador]<br/> D "passa passa" "as vezes é coisa de ressonância, de uma nota lá que você bateu, que dai eu vou ouvir..."<br/> M "sim sim"<br/> M "dai lá a gente tentou, se forçou a fazer o melhor, porque esses detalhe não estavam aparecendo lá"<br/> M "mas que bom também" D "sim sim"</p> |

Exemplo 8 – *espaços submersos entre prédios*, número da situação entre parênteses e número do ensaio entre colchetes. Análises e interpretações do próprio processo (verde musgo). Estratégias de ensaio (vermelho), avaliações (azul), estratégias de execução (azul claro), interpretações (verde), sugestões (rosa) e alterações da partitura (amarelo).

Mas essas duas categorias usadas no segundo caso implicam que experimentações e interpretações do processo não ocorreram no primeiro caso? Não exatamente. Não aconteceram de forma explícita na maneira como nos referíamos às ações. No caso das experimentações, uma parte enorme desse tipo de ação aconteceu

em estágios de trabalho individual dentro do processo: o Lauro fez seus próprios experimentos para compor a música e nós experimentamos os materiais escritos na partitura enquanto aprendíamos os gestos, explorando os desenhos sonoros que poderiam ser criados. Já no trabalho durante os ensaios, as experimentações ficaram implícitas em repetições de trechos: embora a maioria das alterações da partitura e todas as sugestões para a música tenham passado por experimentações – quando tocamos para avaliar uma sugestão ou decisão – ela não aconteceram de maneira explícita, o tipo de atitude foi diferente. Em parte, o trabalho com uma partitura pronta nos dava uma imagem musical razoavelmente clara do que gostaríamos de ouvir e caminhos para buscar isso, e acredito que isso ocorreu pela familiaridade com o tipo de escrita e o repertório de referência para aquela notação.

Por outro lado, essa clareza também foi construída a cada vez que tocávamos juntos e tentávamos um resultado sonoro. Foi um processo de retroalimentação, em que cada tentativa com os trechos da música, cada forma diferente de repetir, cada recorte de trecho diferente, influenciou na imagem musical que construímos. Ainda assim, acredito que o processo do *Doppelgänger* poderia ganhar se influenciado por uma noção mais explícita de tentar diferentes resultados sonoros e compará-los.

Quanto às interpretações do processo, essas também não foram explícitas no *Doppelgänger*. Houveram considerações sobre o andamento da preparação da performance, já que tínhamos um prazo justo e uma grande quantidade de música para preparar até o dia do recital. Contudo, estávamos trabalhando de um modo um tanto tradicional: não era necessariamente o modelo do processo que nos chamou a atenção, mas a forma produtiva que foi trabalhar junto dentro daquele modelo, e isso foi afirmado de diversas formas. Outra possibilidade é que as interpretações do processo que tenham ocorrido e que possam ser categorizadas dessa forma não tenham chamado a minha atenção durante a análise. Por estar mais acostumado a trabalhar com partituras tradicionais, eu posso ter ouvido as situações como eventos corriqueiros. Contudo, estou certo de que essa categoria que identifiquei no processo dos *espaços submersos entre prédios* caracteriza um tipo de ação que não ocorreu da mesma maneira no processo anterior.

### **3.2.2 Segundo nível de descrição das gravações**

Produzir as anotações descritivas de cada ensaio gerou uma quantidade bastante grande de informação. Para facilitar a abordagem mais geral dos ensaios, eu produzi um resumo para cada um, descrevendo o que foi feito em períodos maiores de trabalho. Esses resumos me permitiram enxergar o desenvolvimento de cada ensaio inteiro de forma mais clara, possibilitando relacionar a progressão dos eventos entre os ensaios. Foram ferramentas fundamentais pra estudar cada processo e desenvolver as análises nas seções seguintes (3.3 e 3.4). Alguns exemplos ilustrarão esse segundo nível de análise.

Dois exemplos de ensaios do *Doppelgänger*:

### 2013 - 26 de novembro, terça-feira

arquivos: 2 (1h12, 22 min)

ensaiaram o IV <sup>49</sup> no primeiro trecho de ensaio  
ensaiaram o I na segunda parte

00' começam ensaiando o IV, começam rápido, tentam um pouco e reduzem o andamento.  
10' chegam na seção deisy. L avalia que uma junção rítmica entre as partes deu certo.  
12' começam a tocar do início de novo.  
15' começam a focar na seção da deisy.  
21' p.38 (entre semicolcheias e [5]) pra ir pra frente.  
22' focam na passagem do 660 (L sugere mudar uma oitava do M, fala sobre o ritmo com o D).  
32' pegam do c.667 para estudar o fim. Estudam a seção a partir do ataque do c.684.  
39' passam inteiro a versão final.  
41' M recapitula marcações de ensaio para a nova partitura.  
44' [5] até o fim.  
47' voltam a falar sobre o c.644 e fazem a mudança, praticam.  
50' decidem voltar para as seções anteriores, primeiro vão para a deisy.  
55' passam do 597 (antes de [3]) até 667. Param e treinam de novo 660, pois as partes estavam descontraídas. Acertam a junção rítmica e tocam até o fim do movimento. Depois voltam do 674 até o fim de novo.  
1h decidem voltar para o começo, fazem algumas tentativas.  
1h03 vão do início até a seção do 660.  
1h08 pegam do [5] por pedido do M. Tocam até o fim.  
1h10 fazem algumas avaliações, decidem um intervalo e depois praticar o primeiro.  
(...)

Exemplo 9 – resumo dos ensaios (parte), *Doppelänger*, ensaio dia 26/11/2013.

### 2013 - 11 de dezembro, semana final, quarta-feira

arquivos: 3 (1h07, 1h59, 34 min)

ensaiaram o IV (34') III  
ensaiaram o III, (16'50) tocam o III inteiro, (29) II-III-IV, (55) o V, (1h32) o I  
ensaiaram a peça inteira (primeira vez)

<sup>49</sup> Algarismos romanos se referem aos movimentos.

00' conversam.  
 02' decidem começar pelo IV pra aquecer. Vão repetindo, parando e voltando.  
 07'30 D sugere fazer um pouco mais lento e vão do início até perto do ataque do 684.  
 13' L reforça que na p.38 é forte agora. Fazem algumas avaliações aprovando como está soando depois da mudança.  
 14'30 tocam a partir do c.667. Chegam ao fim, fazem avaliações, uma seção ainda estava um pouco desencontrada, e fazem sugestões sobre a forma de tocar para melhorar isso.  
 15' tocam da parte da deisy, avançam e depois param. Avaliam.  
 19' L sugere pegar do fim do III pra fazer o IV inteiro. Tocam inteiro.  
 26' voltam para a p.40 e L pede para o D conectar no c.673.  
 28' tocam do ataque do 684.  
 30' M pede pra tocarem nos entornos do 660. Repetem de algumas formas.  
 --  
 34' começam o III, param, M pede para ser mais preciso. L reforça algumas conexões, recapitulam e reforçam o que foi mudado.  
 36' M e D discutem por causa do ritmo. Estão praticando as conexões, tiraram as algumas partes e adicionam de novo (do sistema 1 para o 2 [1]).  
 39' chegam ao 419, param, avaliam pegam de novo desse compasso vão até o [2] e do [1] ao [2] em seguida.  
 43' L pede pra passar o sistema 2 pra ouvir uma resultante.  
 47' tocam da barra dupla pra seguir para o [2].  
 (...)

Exemplo 10 – resumo dos ensaios (parte), *Doppelänger*, ensaio dia 13/12/2013.

Dois exemplos de ensaios dos *espaços submersos entre prédios*:

#### **2014 – 23 de setembro, 10h30, sala Armando Albuquerque (terceiro)**

arquivos: 2 (1h08, 1h01)

partitura 'espaços entre prédios'

00' terminam uma conversa. L começa a explicar a mudança da partitura. Vai explicando passo a passo a notação.  
 Conversam sobre vários detalhes da peça.  
 09' tocam uma vez pra ver como soa.  
 12' M fala que sente falta de mais notas. conversam e decidem fazer A e E<sup>50</sup> em vez de A/E. Mudam também os acordes do c.4. Conversam sobre manter a sonoridade de inversão.  
 18' adicionam uma aparição de tríade para cada um nessa primeira página. discutem processos do loop, das linhas e de contraponto.  
 21' M fala pra tocarem. Conversam sobre o título que tem a ver com a metáfora do M. recapitulam como ficou e falam de algumas diretrizes pra tocar.  
 23' tocam do início.  
 26' avaliam, decidem trocar um acorde que estavam usando, conversam e escolhem o acorde que será utilizado.  
 33' tocam do início.  
 35' tiram dúvidas, esclarecem, avaliam, analisam.  
 37' tocam a partir da ressonância.  
 39' conversam sobre a janela.  
 40' L fala da ideia da seção com a baqueta.  
 (...)

Exemplo 11 – resumo dos ensaios (parte), *espaços submersos entre prédios*, ensaio dia 23/09/2014.

<sup>50</sup> Acordes Lá maior e Mi maior (na segunda inversão) em vez de somente Lá com baixo em mi.



**2014 – 21 de outubro, terça-feira, 10h45, Sala Armando Albuquerque**

arquivos: 3 (1h40, 13 min, 11 min)

partitura 'espaços submersos entre prédios' (somente o Dario e o Menan)

00' conversam sobre ensaiar as janelas.  
 02' recapitulam conversando sobre como combinaram a improvisação e tocam.  
 05' pegam a baqueta pra tocar do E (seção)<sup>51</sup> até o fim.  
 08' avaliam positivamente. Começam a decidir quem vai dar a entrada no G. Experimentam, fazem ajustes, M sugere que o D dê as entradas.  
 14' começam a estruturar a janela I.  
 16' tocam, avaliam, decidem mais.  
 22' outra série de decisões que conclui com o M experimentando as citações e os Sis.  
 27' D decide um efeito experimentando na harpa, aprovam.  
 29' tocam do c.4 ao início do C.  
 31' fixam algumas decisões do Dario sobre a maneira como ele tocaria a janela I.  
 33' falam sobre o andamento e dinâmica na janela. M reflete sobre a janela: metáfora.  
 36' começam a praticar o D (seção). Primeiro os ritmos contando depois com as notas.  
 39' avaliam, falam da sonoridade e o acúmulo de som com o pedal.  
 40' começam a falar do E, D fala que ouviu e acha que tem que ter mais pulso.  
 (...)

Exemplo 12 – resumo dos ensaios (parte), *espaços submersos entre prédios*, ensaio dia 21/10/2014.

### 3.2.3 Abordagem das outras fontes

A maior parte das demais fontes foi usada como referência no cruzamento de informações sobre os eventos, na descrição dos processos de criação no Capítulo 2 e como evidência para as interpretações analíticas. As mensagens trocadas, que formam uma grande quantidade de texto, foram resumidas através de tópicos do que foi conversado e seleções de mensagens significativas para o processo. As entrevistas foram transcritas e serão analisadas na seção 3.6. O quadro abaixo resume o tipo de abordagem de cada fonte.

| Fontes de evidência        |  | Tipo de abordagem   |
|----------------------------|--|---|
| Observação<br>Participante | <p><i>Doppelgänger</i> (2013)<br/>           Gravações em áudio dos ensaios, entre os dias 1 de novembro e 15 de dezembro.<br/>           Mensagens trocadas pela rede social facebook, entre os dias 15 de agosto e 12 de dezembro.</p> <p><i>espaços submersos entre prédios</i> (2014)<br/>           Gravações em áudio dos ensaios, entre os dias 9 de setembro e 23 de outubro.<br/>           Gravação de 1 reunião, dia 4 de julho.<br/>           Gravação da apresentação da proposta no</p> | <p>Anotações das ações nos ensaios, categorização, resumo dos eventos.<br/>           Resumo por tópicos do que foi conversado e seleções de mensagens significativas.</p> <p>Anotações das ações nos ensaios, categorização, resumo dos eventos.<br/>           Anotação das ações.<br/>           Análise dos assuntos tratados direto no</p> |

<sup>51</sup> As partes da música foram identificadas com letras de A à G.

|             |   |   |
|-------------|---|---|
| Artefatos   | <i>Germina.Cciones</i> , dia 10 de abril.<br>Mensagens trocadas pela rede social facebook, entre os dias 12 de janeiro e 30 de outubro. | áudio e seleção de partes significativas.<br>Resumo por tópicos do que foi conversado e seleções de mensagens significativas. |
|             | E-mails trocados entre os dias 25 de junho e 29 de setembro.  | Acessados como referência.  |
|             | <i>Doppelgänger</i><br>Partituras.  | Acessados como referência.  |
|             | Gravação em áudio e vídeo da performance, realizada no dia 16 de dezembro de 2013.  | Analisado formalmente ressaltando detalhes significativos .   |
| Documentos  | <i>espacos submersos entre prédios</i><br>Partituras.   | Acessados como referência.  |
|             | Gravação em áudio e vídeo da performance, realizada no dia 23 de outubro de 2014.   | Analisado formalmente ressaltando detalhes significativos.  |
|             | <i>Doppelgänger</i><br>Proposta de apresentação artística escrito para o Congresso da ANPPOM 2014.<br>Cartaz e programa do recital.     | Acessados como referência.  |
|             | <i>espacos submersos entre prédios</i><br>Projeto de inscrição escrito para o <i>Germina.Cciones</i> .<br>Cartaz e programa do recital. | Acessados como referência.  |
| Entrevistas | Entrevista com o Dario, no dia 6 de maio de 2015.   | Transcrita integralmente e analisada na seção 3.6.  |
|             | Entrevista com o Lauro, no dia 7 de maio de 2015.   | Transcrita integralmente e analisada na seção 3.6.  |

Quadro 2 – Abordagem das fontes de evidência.

### 3.2.4 Criando um campo textual coletivo

Nas próximas seções ilustrarei a forma como passei a entender os dois processos através deste estudo utilizando os registros. Mapear o desenvolvimento dos processos e os tipos de ações que ocorreram durante os ensaios apontou para uma ideia de que esses trabalhos em grupo podem ser vistos como a complexa emergência de campos com diversos modos de textos, principalmente em forma de performance (performance como um texto) e enunciados verbais. O contínuo entrelaçamento desses textos diante de um texto escrito usado como ponto de partida, ou gerado como registro, foi o resultado do envolvimento criativo coletivo. Esse conceito será explorado novamente na seção 3.5, após a exposição de como isso foi visto em cada caso estudado.

Emprestando a ideia de campo de Östersjö (2008), assim como a visão ampla do que podem ser textos que ele utiliza, e considerando o trabalho de Boorman (1999), *The Musical Text*, proponho que a colaboração pode ser vista como a criação de um campo

textual coletivo. Um texto como uma partitura ou uma proposta é tomado como ponto de partida e, na interação, os músicos vão criando mais texto, o que pode constituir uma adição, uma complementação, uma interpretação, uma ressignificação, etc. Nesse processo, um campo textual vai sendo criado, podendo ser registrado de diversas maneiras ou ficar somente na memória. Ou seja, esse campo tem bordas frouxas e difíceis de definir, e pode ser muito moldável.

A criação de mais texto nas interações aconteceu através de três categorias principais: 1) fazendo música (tocando – performance como texto), o que chamei de textos sonoros, 2) produzindo enunciados verbais, o que chamei de textos orais, tendo em vista que eles não são constituídos somente no discurso com palavras, mas na presença do momento; e 3) entrelaçando expressão musical com verbalização, a mistura do texto sonoro com a expressão oral em uma mesma iniciativa comunicativa. Contudo, podemos pensar em mais formas de expressão que sejam relevantes, como produzir desenhos que possam funcionar como representação de ideias ou como notação, e diversas formas de mistura como, por exemplo: desenhos com verbalização, desenhos com expressão musical, ou esses três juntos, etc. É importante notar que a noção de texto abrange uma gama ampla de possibilidades de manifestação que são interpretadas e, em seguida, acolhidas, rejeitadas, alteradas, repetidas, reforçadas, etc, em um processo contínuo de construção do campo textual coletivo.

A relação entre o que proponho e os trabalhos que usei como referencial teórico se dá de algumas formas. A maneira como Östersjö descreve o que chama de campo da obra musical é argumentado que a obra pode ser mais bem entendida como uma “rede de múltiplos textos”, considerando principalmente performances e notação (2008, p.107-109). A ideia de que a colaboração pode envolver a criação de textos fica explicitado quando o autor apresenta um caso, no qual atuou, e descreve que um texto do compositor, referindo-se a performance dele de um trecho da peça trabalhada durante uma interação, se tornou mais importante que o texto da partitura. O autor deixa bem claro que a questão relevante não é definir como regra o quão importante a performance de um compositor deve ser considerada, ele usa essa situação a fim de refletir sobre as limitações da partitura para transmitir ideias, e de mostrar que uma performance pode ser um texto. Boorman, que foi uma referência para Östersjö, também vê o fenômeno da obra musical como a interação entre textos escritos: versões de partitura passando por diversos copistas e editores, e de performances enquanto textos. Contudo, sua teorização aborda músicas antigas e parece focar relações indiretas entre agentes que

influenciam a constituição de uma obra musical. Domenici, em uma conclusão, aponta para uma “genealogia colaborativa de obras musicais” em que “partituras, performance e gravações emergem como palimpsestos<sup>52</sup> do processo colaborativo” (DOMENICI, 2013, p.11). O que interpreto dessa argumentação é que ela apresenta uma ideia de ver os produtos da colaboração como uma série de escritas e reescritas de textos sobre outros textos.

### ***3.3 Doppelgänger***

A figura 5 representa quando cada movimento da peça foi trabalhado dentre os dias em que ensaiamos. O círculo aberto indica que o movimento foi abordado na primeira parte do ensaio, o quadrado representa a segunda parte e o losango, a terceira. Os pontos pretos representam movimentos que foram ensaiados em determinado dia mas não foram registrados. Na semana do dia 3 e 6 eu fiz somente uma marcação para os dois dias por não poder precisar o que foi feito, sendo possível que o primeiro e o quarto movimento tenham sido tocados também. No ensaio que fizemos no dia do recital, certamente tocamos partes de todos os movimentos, mas não com a mesma profundidade que nos ensaios anteriores. A linha superior indica quando tocamos *Doppelgänger* inteiro. É provável que tenhamos tocado inteiro também no dia 12.

---

<sup>52</sup> Definição do dicionário Oxfordo on-line: “A manuscript or piece of writing material on which the original writing has been effaced to make room for later writing but of which traces remain.” (um manuscrito ou pedaço de material escrito no qual a escrita original foi apagada para dar lugar a uma escrita posterior, mas dos quais os traços permanecem).

<[http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american\\_english/palimpsest](http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/palimpsest)>, acessado em 27 de abril de 2015.

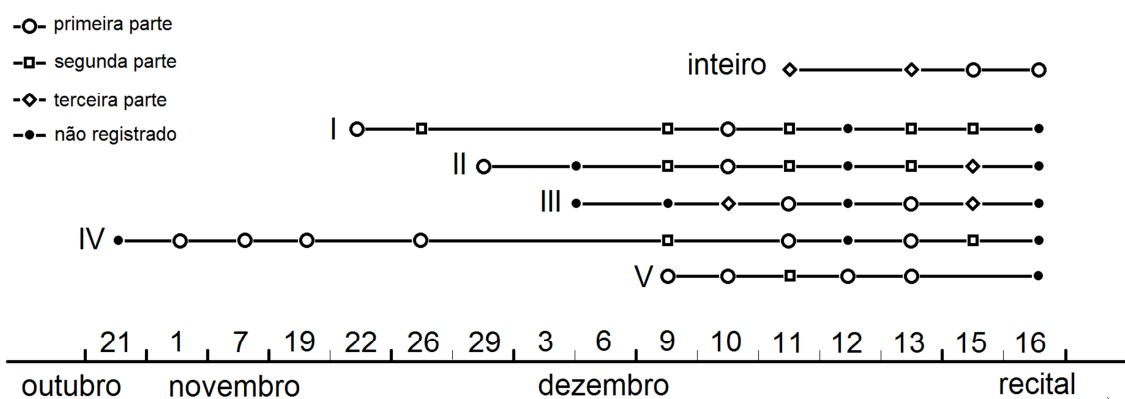


Figura 5 – *Doppelänger*, representação dos dias em que cada movimento da peça foi trabalhado: o círculo aberto indica que o movimento foi abordado na primeira parte do ensaio, o quadrado representa a segunda parte e o losango, a terceira.

A primeira análise que farei é considerando a linha do IV movimento, que escolhi por ser a mais longa, abrangendo do início ao fim dos encontros, e correspondendo ao movimento que mais pudemos amadurecer no nosso trabalho.

### 3.3.1 “vamos dar uma olhada no IV movimento”

Grande parte da complexidade de analisar um processo denso como o da criação da performance de *Doppelgänger* é que ele mistura os cinco arcos narrativos de cada movimento, que foram trabalhados alternadamente dentro dos ensaios – por mais que a separação entre os momentos em que abordávamos cada movimento só tenha se dissolvido nos dois últimos ensaios. E ainda que essa mistura possa não parecer de uma complexidade tão grande, é preciso perceber que cada arco narrativo de um movimento possui suas seções e subseções, que são muito mais misturadas no trabalho. Um desafio para a estruturação do processo é lidar com duas formas narrativas diferentes, em que a segunda acessa a primeira, ou seja, o evento temporal que um ensaio (e o conjunto de ensaios) constitui uma narrativa que aborda as partes de *Doppelgänger*, mas que se formaliza de outra maneira, desmontando a narrativa da performance dessa música, indo e voltando entre os seus momentos musicais.

Essa seção é, então, uma resposta analítica a essa complexidade encontrada: separei os momentos dos ensaios em que trabalhávamos o quarto movimento e listei as seções e pontos de referência que usamos, reunindo em tópicos as principais ações para a construção de cada parte. Com isso eu enfatizei a narrativa da música como ponto de convergências das narrativas mais difusas que são os ensaios. O quadro 3 resume

situações relevantes de criação do campo textual durante os ensaios, com contribuições orais. As seções já foram apresentadas no capítulo 2, e os títulos usados misturam uma análise, que eu fiz e apresentei aos meus colegas no início dos ensaios, com os nomes usados mais comumente para se referir a cada parte.

|                        |   |
|------------------------|---|
| [1] início             | Decidiram sobre o pedal do início (seco, martelado);<br>D: deu instruções para o M de como fazer o c.543 "chegar" (M e D conversam) M anotou uma chave de dinâmica;<br>L: cantou um parte do (A), criando um caminho para a performance, um texto sonoro a ser interpretado;<br>M: fala do decrescendo <i>anacrusi</i> para o (B), interpretando partitura e imagem sonora que já tinha sido desenvolvida;<br>L: descreve o acento no fim de (C), interpretando o texto da partitura e o da performance que acabou de ouvir.  |
| [2] deisy              | L: identifica que as quiálteras ficam emboladas, interpretando a performance e a partitura;<br>Os três conversaram fazendo uma descrição da relação entre as partes da seção;<br>L: pediu para o D fazer uma entrada mais macia<br>L: se referiu à seção como “parte das campanas”, uma ideia que o D explicitou;<br>M: sugeriu um acompanhamento mais leve;<br>L: reconheceu o recuo do andamento como uma característica da performance sendo criada;<br>L: pediu para destacar mais as colcheias que as quiálteras;  |
| [3] semicolcheias      | D: comparou a sonoridade da seção com o último prelúdio americano do Ginastera;<br>D: perguntou como tocar a figuração de semicolcheias (L e M deram uma opinião convergente) L: quase acento no fim, staccato;<br>L: sugeriu acelerar pra voltar para o andamento inicial;   |
| [4] retorno            | L: pediu que fosse mais apimentada a figuração de semicolcheia;<br>L: falou que na p.38 a figura é sustentada, M interpretou como deisy brabo;<br>L: fez uma descrição do processo “um passando para o outro”<br>L: pediu pra conectar as partes do M e D na p.38;  |
| [5] baixo              | L: descreveu a seção como um retorno a sensação do início;<br>L: falou que o silêncio antes do baixo é importante;<br>L: descreveu a seção como influência de Stravinsky;<br>Os três discutiram as dinâmicas;   |
| [c.660]                | L: inseriu uma nota de chegada na subseção (B) para facilitar a parte do M;<br>L: pediu pra crescer antes de chegar à seção e fazer ele em dinâmica forte (mudando a dinâmica), L “como vocês fizeram no segundo movimento” no mesmo dia em outra parte do ensaio, L “pegar menos e crescer”;<br>L: no ensaio seguinte, lembrou o D e o M sobre a alteração;<br>L: fez uma alteração no c.666 para ficar mais claro;<br>L: disse que uma respiração no fim da seção é bem vinda;<br>L: sugeriu pode marcar as cabeças dos tempos;<br>L: sugeriu para o D fazer um staccato na última nota;<br>M e D: descreveram o deslocamento rítmico, discutem sobre o que é<br>L e M: conversaram sobre uma mudança de oitava da parte do M, depois decidiram fazer a mudança (L, M, D) e interpretaram o resultado: “não prejudica a música”;<br>Trabalharam na acentuação da métrica (M falou dos apoios);<br>M: pediu pra treinarem perto do c.666 (em um dos ensaios finais); |
| [c.667]                | L: falou para pesar nessa seção, para o M aparecer mais;<br>L: sugeriu ao M “explodir ali pra cima, mais presente pegar a intenção do D”;<br>L: pediu para D conectar o direcionamento da sua parte com uma parte do M;   |
| [cit.II] <sup>53</sup> | Conversaram sobre o som da seção (gordo mas não forte);   |

<sup>53</sup> Citação do II movimento: esse é o único título que não corresponde a como a seção era descrita nos ensaios, pois não houve nada específico durante os ensaios para nomear essa parte.

|          |  |
|----------|--|
| [ataque] | M: comentou que achou parecido com Bartok (5/8), L respondeu que é por causa da influência que esse compositor tem pra ele;<br>L: fez uma alteração tirando uma linha melódica da textura;<br>Conversaram sobre o som da seção;<br>L: falou de construir o final, descreveu ia embolar mas ia terminar desembolado;<br>M e D: conversaram sobre o pulso e acentuação;<br>Decidem que a solução para a dificuldade musical é marcar cada tempo claramente;<br>M: descreve as entradas como "meio canônicas";<br>Revisaram com metrônomo (em um ensaio final). |
|----------|--|

Quadro 3 – *Doppelänger*, quarto movimento, situações relevantes de criação do campo textual durante os ensaios.

O quadro acima resume situações discursivas orais de todos os ensaios gravados. Elas foram importantes na criação de um campo textual, que expandiu o texto da partitura e foi fonte para a criação da performance. Porém, uma listagem como essa não representa propriamente a profundidade dessas situações. Todas elas aconteceram na interação direta entre nós músicos, envolvendo conversas e reações, e estavam inseridas dentro do contexto do ensaio, em que trechos sugeridos estavam sendo tocados e avaliados continuamente: cada situação era respondida ou estava entrelaçada com performances do trecho abordado. São as ricas interconexões entre os múltiplos aspectos de percepção e expressão em torno de um aspecto musical que correspondem a real complexidade do campo textual criado.

Uma característica do quadro revela algo interessante quanto a nossas atuações nos ensaios: é possível perceber que há uma grande quantidade de ações discursivas (textos orais) do Lauro (compositor) nas situações listadas. Eu entendo que isso acontece porque, uma vez que ele não estava tocando com a gente, o recurso discursivo era a sua principal ferramenta para manifestar ideias musicais, enquanto tocar era a nossa principal. Acredito que essa característica seria ainda mais evidente em uma situação para instrumento solo, já que em um trabalho de câmara como esse, é necessário que expressemos oralmente nossas ideias musicais com quem estamos tocando. Nesse processo, esse diálogo aconteceu muito em termos de sugestões do que e como ensaiar (categoria em vermelho), e nas avaliações do que tínhamos tocado (categoria em azul), que não estão demonstrados nesse quadro.

Outra característica que percebo, analisando os momentos listados, é que essas iniciativas surgem como interpretações amplas do campo que está sendo criado, consideram o texto da partitura e o da performance daquele momento, além dos demais enunciados orais que estão sendo agregados. No processo, o campo textual é

interpretado na contínua transformação do próprio campo. Quando o Lauro decidiu retirar uma linha musical da seção final do movimento ele estava considerando a partitura, o som da performance e a sua ideia poética compartilhada conosco; quando eu chamei a atenção para um decrescendo na seção inicial, eu não tinha em mente somente a marcação da partitura, mas a lembrança sonora de um gesto que já tínhamos tocado de certa maneira; quando Dario descreveu o som da segunda seção, contribuindo para a sua constituição poética, ele estava interpretando a partitura e ouvindo o som que produzia ao piano, considerando a sua experiência musical de maneira ampla.

Os direcionamentos orais no processo foram os mais claros de identificar, porém, um aspecto que percebo ser fundamental na criação da performance é algo que pode ser associado ao que Östersjö (2008) identifica como *thinking-through-practice*, uma busca pelo caminho perceptivo para a performance. Cada leitura da partitura evoca as experiências prévias em um processo ativo de ação e percepção através de uma cadeia em retroalimentação, a cada performance de um trecho durante os ensaios, um caminho na percepção é procurado e construído, nas tentativas, erros, avaliações, redirecionamentos, ideias, etc. Ou seja, grande parte do que foi criado, e provavelmente a maior parte, aconteceu de maneira implícita, sendo direcionado pelas iniciativas sobre o que seria ensaiado, as avaliações da repetição recém ouvida e os direcionamentos discursivos para a música. E apesar da estrutura ação-percepção ser predominante da nossa ação como performer, Lauro também foi desenvolvendo uma maneira de ouvir a peça e de imaginá-la, acompanhando o desenvolvimento da performance ao participar dele.

Alguns comentários realizados nos ensaios finais deixam explícito que o caminho perceptivo é algo diferente de uma automatização. Ao fim de uma das performances preparatórias da peça inteira, Lauro avaliou uma característica interessante, disse que o que tinha gostado é que muita coisa tinha dado errado e mesmo assim a música tinha continuado e acontecido. É importante ter em mente que essa não é uma música em que é possível se encontrar facilmente, como Dario concluiu em outro ensaio, que por qualquer “milímetro” um ficaria desconectado do outro. A minha resposta para Dario nesse dia foi um sinal de que percebíamos a estruturação desse caminho da performance: que apesar da facilidade com que poderíamos nos desalinhar, agora sabíamos como nos encontrar, ou seja, tínhamos grande clareza da correspondência entre percepção e ação necessária para construir a performance, algo que foi desenvolvido no nosso trabalho.

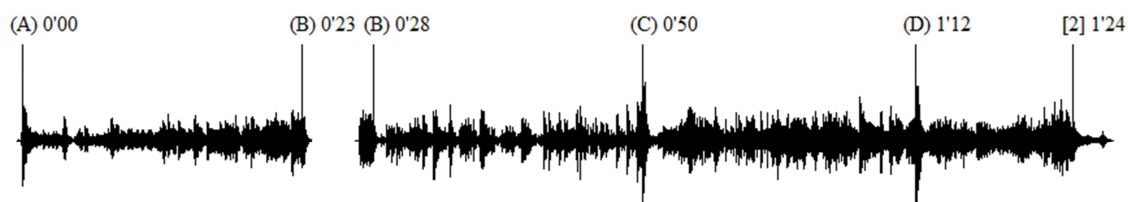


### 3.3.2 IV movimento - Seção inicial

Para falar um pouco da construção implícita através da percepção, que acontece na criação da performance, selecionei uma seção e algumas gravações dela, realizadas durante ensaios e no recital. É a primeira seção do quarto movimento, na qual a interpretação que a divide em quatro subseções foi incorporada coletivamente e utilizada como referência nos ensaios. A primeira gravação foi feita no primeiro ensaio registrado, está dividida em duas partes porque naquele ensaio ainda não tínhamos conseguido tocar esse trecho inteiro. A segunda gravação é do último ensaio registrado antes da semana final em dezembro, a terceira foi feita na sexta-feira anterior ao recital, a quarta foi feita no ensaio geral (domingo), e a quinta é um recorte da gravação do recital (segunda). Com exceção do recital, os registros foram feitos com um gravador portátil.

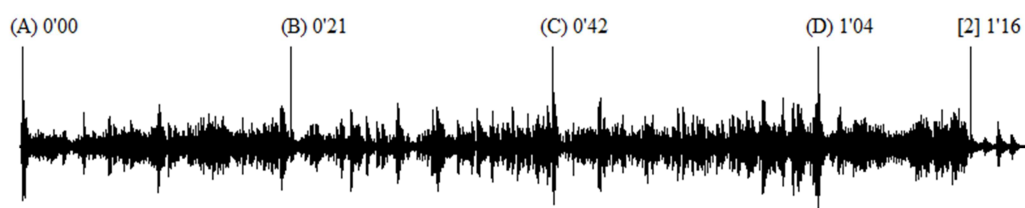
[1] Novembro, dia 1 – minutagem da gravação: 4'27'' e 1h26'19'' (sala Armando Albuquerque do PPGMUS)

Faixa 03 do anexo



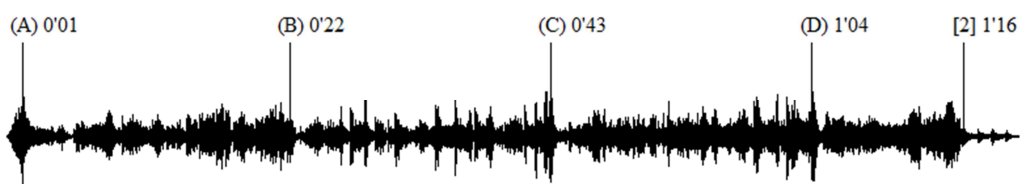
[2] Novembro, dia 26 – minutagem da gravação: 1h04'11'' (sala 4 do PPGMUS)

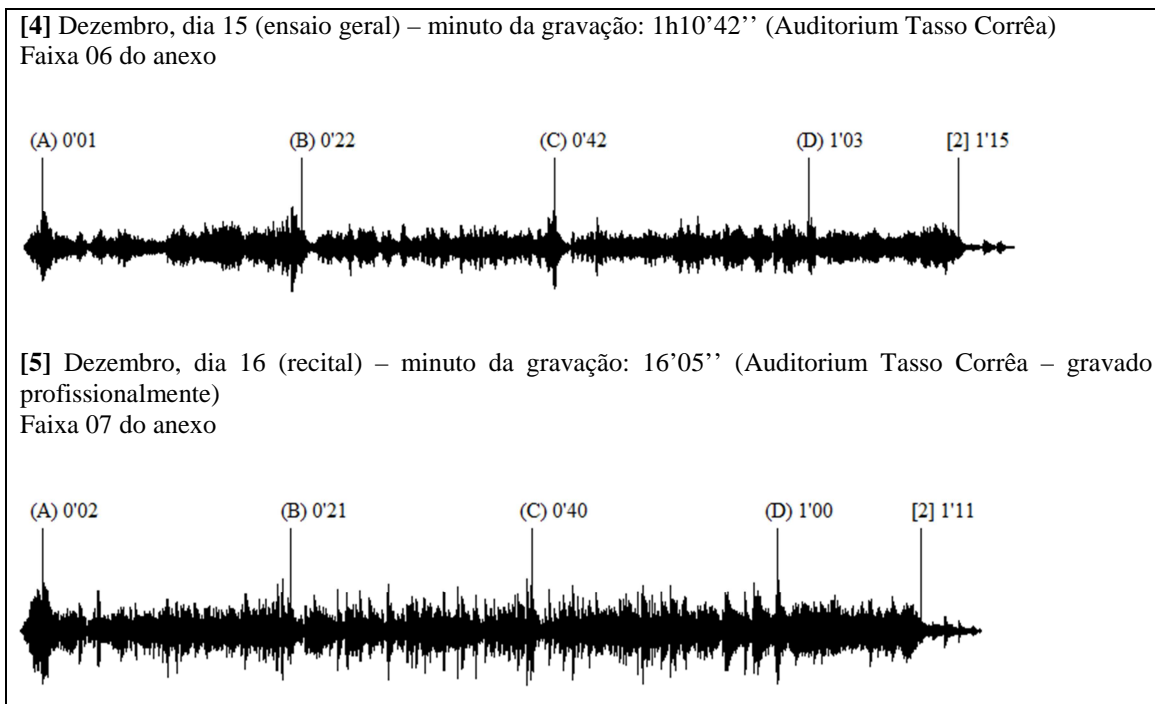
Faixa 04 do anexo



[3] Dezembro, dia 13 (sexta) – minuto da gravação: 27'19'' (arquivo 1 de 4) (sala 4 do PPGMUS)

Faixa 05 do anexo





Quadro 4 – *Doppelänger*, cinco gravações da primeira seção do IV movimento.

Na subseção A: [gravação 1] muito vertical, pouca direção, mas já tem uma definição das camadas da textura; [gravação 2] apresenta mais direção e é mais fluente; [gravação 3] as figuras do segundo plano da textura têm mais desenho; [gravação 4] eu ouço o desenho da subseção inteira com mais clareza; [gravação 5] essa gravação no recital (apesar de alguns erros na minha parte) tem um aspecto do caráter que é diferente das anteriores, parece que as melodias são mais engajadas.

Na subseção B: [1] ainda estamos estabelecendo as conexões na textura, que é bastante espalhada; [2] começa com a anacruse decrescendo bem marcada, os desenhos de dinâmica já aparecem e os elementos estão mais conectados; [3] as partes da textura conversam ainda mais; [4] não é tão claro quanto a gravação anterior (talvez por causa da acústica e da gravação) mas tem um ímpeto para frente que é diferente; [5] a gravação do recital parece que reúne características das gravações anteriores, mas ainda assim há conexões características da terceira gravação que não se repetem aqui.

Na subseção C: [1] apesar de ser pouco organizada, algumas repetições temáticas já são evidenciadas; [2] as relações rítmicas estão muito mais organizadas, no 00:58, uma relação entre a melodia e um acorde (divididos entre as partes instrumentais), na qual o Lauro enfatizou um importância particular<sup>54</sup>, já pode ser

<sup>54</sup> São figuras que o Lauro identificou, em seu memorial, como estruturadoras da peça: “linha” e “carimbo”.

ouvido com clareza; [3] o direcionamento da música fica mais evidente; [4] é um pouco mais rápido e mais claro, as relações motivicas estão mais claras e as repetições rítmicas mais precisas; [5] achei essa gravação muito similar a anterior, a maior diferença parece ser decorrente dos equipamentos de gravação.

Na subseção D: [1] o desenho de chegada à seção seguinte já é bastante claro; [2] as melodias da textura estão muito melhor desenhadas; [3] o gesto de chegada à seção seguinte é ainda mais claro em relação a anterior; [4] é um pouco mais rápida e mais fluente; [5] de forma similar a primeira subseção dessa gravação, as melodias tem um caráter detalhado (que em parte se deve aos equipamentos de gravação).

Procurei fazer descrições gerais e sucintas que possam direcionar a escuta, cada gravação pode ser explorada também nas suas sutilezas, e ainda, algumas propriedades que são percebidas escapam da descrição discursiva. Contudo, o detalhamento não é necessário para o argumento geral desta subseção: existe um desenvolvimento que acontece na relação entre percepção e ação que vai progredindo nos ensaios e que vai construindo a parte do campo textual que diz respeito à imagem sonora criada. Ou seja, a própria ideia de ensaiar foi um trabalho de desenvolvimento criativo da música, e não somente um treinamento da coordenação dos gestos musicais. Esse desenvolvimento não foi explicitado discursivamente, mas foi conduzido através das iniciativas sobre o que tocar durante os ensaios, das suas consequentes avaliações (mesmo que muitas vezes elas tenham um conteúdo bastante geral: “foi bom” ou “certa parte não deu certo”), das sugestões para a música e das interpretações apresentadas. Para citar um exemplo, a interpretação de que essa seção inicial se divide em quatro partes desenha muito claramente como ela se estrutura em performance, o que pode ser ouvido nessas gravações.

### **3.3.3 Interpretação da performance enquanto um texto durante o ensaio**

Durante o ensaio do segundo movimento há um exemplo claro em que a performance recém realizada é tomada como texto e é interpretada, motivando uma nova interpretação da partitura e essas interpretações geram mais texto (discursivo oral) para a construção da música. A atuação criativa se mostra como um engajamento com o campo textual inteiro (com todos os textos: o da partitura, dos discursos orais, das performances realizadas, etc) para o seu consequente desenvolvimento.

(logo depois de tocar)  
 L: Boa!  
 M: Cara, eu ouvi um negócio que pode funcionar muito bem! (empolgado)  
 M: É, Dario, a gente normalmente tem um negócio meio repetido nessa seção, a gente faz duas vezes a mesma melodia.  
 D: Uhum..  
 M: Só que ela é um pouco deslocada ritmicamente...  
 D: Uhum..  
 M: Mas é o mesmo contorno, né?  
 D: Sim.  
 M: Tipo, eu tava vendo...  
 D: Você fala do (toca um trecho), não?  
 M: É que normalmente, quando a gente entra [a entrada de uma melodia, análogo a entrada de um instrumento ou um grupo de instrumentos em uma música orquestral], tipo.. (tenta dar um exemplo), a gente pode enfatizar umas entradas e fazer piano para as entradas do outro.  
 D: Tá!  
 M: Em geral, eu acho que vai funcionar, fazer a primeira forte e a segunda piano.  
 L: Uhum!  
 D: Entendi.  
 M: Porque a segunda é quando o outro vai entrar....  
 L: Uhum.  
 D: Tá!  
 M: Mas temos que experimentar se isso funciona.  
 12'40 L: (pergunta se querem tentar desde o 2/4)  
 M: Sim!

Exemplo 13 – *Doppelänger*, ensaio dia 09 de dezembro, segunda, minutagem 11'50'' (áudio 2 de 2).

O quadro abaixo faz referência à gravação do trecho que foi tocado antes da conversa acima (páginas 18 a 22 da partitura, do compasso 294 ao 334). Selecionei também uma gravação de uma performance logo posterior, e a outra gravação do trecho inteiro, feita no mesmo ensaio, quando estávamos tocando partes maiores da música.

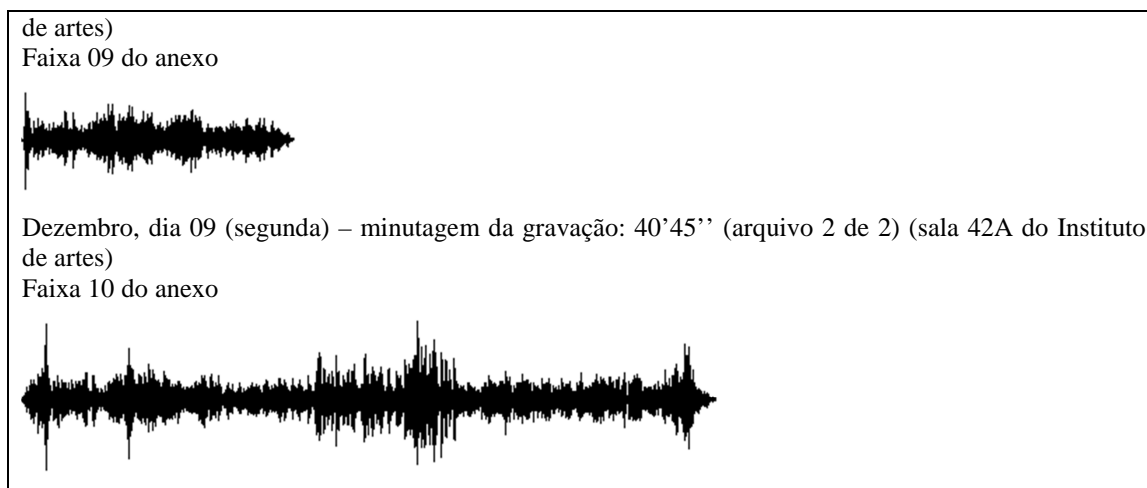
A ideia levantada diz respeito à subseção que vai até o segundo 19 e depois do segundo 43 na primeira gravação. A proposta foi explicitar a concorrência entre as melodias da textura fazendo-as emergir e regredir na escuta. Ela partiu da percepção de certas características de uma performance específica de ensaio e remeteu a uma nova leitura da partitura, gerando a vontade de explicitar essas características e torna-las parte constituinte da nossa performance. Estávamos criando mais texto para compor o nosso campo textual.

Dezembro, dia 09 (segunda) – minutagem da gravação: 10'43'' (arquivo 2 de 2) (sala 42A do Instituto de artes)

Faixa 08 do anexo



Dezembro, dia 09 (segunda) – minutagem da gravação: 15'20'' (arquivo 2 de 2) (sala 42A do Instituto de artes)



Quadro 5 – *Doppelänger*, ensaio dia 09 de dezembro, três gravações do II movimento, seção [3].

Na gravação durante o recital, esse equilíbrio desejado não ficou muito claro, o que sinaliza que não tínhamos consolidado o caminho para essa característica que foi combinada. Isso mostra que a relação entre decisões e as realizações em performance, pode ser complexa, exige o desenvolvimento das interrelações entre percepção e ação.

### 3.3.4 Negociando o som da música

No segundo movimento há outro trecho para ser considerado, em que o som foi claramente negociado na troca de perspectivas. No dia 29 de novembro, estávamos abordando o segundo movimento coletivamente pela primeira vez, e quando chegamos à seção que corresponde ao trecho exemplificado abaixo (exemplo 14), Dario e Lauro trocaram algumas ideias sobre a melodia: enquanto Dario tocava, Lauro pediu “mais bravura, século XIX” e “bem melodia acompanhada”. Dario manifestou que entendeu, mas que estava pensando mais como sinos e citou Arvo Pärt (“tintinnabuli”). Lauro gostou bastante da perspectiva, explicou que tinha pensado em uma melodia com referência a Shostakovich, mas terminou falando que isso não tinha a ver com o que estava escrito. Esse é um exemplo de como a perspectiva sobre uma parte da peça foi moldada em uma interação breve. Lauro ficou muito convencido pela ideia de Dario e passou a ouvir diferente. Apesar disso, quando eu ouço a forma como tocamos nas gravações posteriores, consigo associar a sonoridade às descrições de Lauro também, o que pode indicar que a influência foi recíproca na construção da concepção (Faixa 11 do anexo).

No mesmo dia, conversamos de forma mais concreta sobre o som da outra parte da textura, o acompanhamento, que, na primeira aparição, está escrito para a minha parte. Nessa seção, esta estrutura aparece quatro vezes: nas duas primeiras eu faço o acompanhamento e Dario, a melodia, e nas duas vezes seguintes inverte.

Exemplo 14 – *Doppelänger*, ensaio dia 29 de novembro, partitura: p.16 c.253-257.

Quanto estudei a figura do acompanhamento, escrita com staccatos sob uma linha legato, utilizando um conjunto constante de notas, o som que eu criei foi similar ao que usamos comumente para Debussy, produzindo uma sonoridade pedalizada e ressonante. Contudo, no ensaio, descobri que Lauro tinha em mente um som separado, então, expliquei pra ele o que eu tinha pensado: que tudo que estava em torno era separado, e por isso havia imaginado essa parte como um contraste. Lauro gostou da ideia, mas pediu pra não “imersir” a figura, não colocar tanto pedal. Toquei de outra forma e chegamos a um acordo sobre a sonoridade. Ele interpretou o que tínhamos feito da seguinte forma “uma coisa que entra num sonho e depois sai”.

Em um momento posterior do ensaio, quando chegamos à parte em que Dario tocava o acompanhamento, conversamos consolidando as decisões:

4'55 D pergunta ao M sobre o timbre que ele estava usando da parte, pra ele já tomar cuidado com isso  
M: (explica que estavam discutindo como fazer.)  
D: Meio pedal.  
L: Pouquinho menos que meio pedal.  
M: Que a gente ouça a ressonância mas não deixe de ouvir o staccato.  
L: Isso!  
M: (fala de um pedal que treme)  
D: Sei, dá uma limpada trêmula no pedal.

Exemplo 15 – *Doppelänger*, ensaio dia 29 de novembro, minuto 4'55'' (áudio 2 de 2).

Na sexta-feira, no final da mesma semana, Lauro percebeu que ainda estávamos fazendo o acompanhamento diferentemente, e que seria melhor unificar:

L: Cada um faz meio que de um jeito diferente: o M faz com um pouquinho mais de pedal e você (D) faz um pouco mais seco.  
 L: (sugere dar uma unificada nisso)  
 D: (pergunta se o M coloca meio pedal)  
 L: Ele faz bem pouquinho assim, fica um pouco molhado mas não tanto.  
 M: (toca)  
 L: Isso, meio onírico assim.  
 D: Ah, entendi, eu estou fazendo tudo seco.  
 D: (tenta)  
 L: fala que pode ser pelo piano  
 M: Com certeza!  
 D: Pode ser. Não, mas eu estou fazendo seco demais. (exagera como ele estava fazendo)  
 L: É seco mas um pouco ligado, você tem que ouvir espetadinho.  
 D: Um troço mais devagar... (toca)  
 M: É, não chega a ser isso (toca)  
 L: Não chega a ser tão molhado...  
 D: Aham..  
 L: Uma coisa meio.. isso.. bah!!  
 D: Hum, entendi! (D fala que o ataque é mais lento)

Exemplo 16 – *Doppelänger*, ensaio dia 13 de dezembro (sexta), minuto 9'00'' (áudio 2 de 2).

Na Faixa 11 estão dois excertos dessa seção, quando tocamos logo antes da conversa referenciada acima. O primeiro excerto corresponde ao primeiro trecho com essa estrutura, em que eu faço o acompanhamento e Dario, a melodia. O segundo excerto corresponde ao terceiro trecho, com Dario tocando o acompanhamento e eu, a melodia. A diferença não é tão clara na gravação, mas pode ser percebida.

Esse é o exemplo mais explícito de negociação do som da peça que encontrei e que representa uma situação sobre como as ideias diferentes foram acomodadas. Esse diálogo de perspectivas tendeu a gerar resultados bastante conscientes e detalhados do que estávamos fazendo, uma ideia confrontada acaba sendo desenvolvida e enriquecida. Em um exemplo mais geral, uma ideia de som transmitida na minha forma de tocar se transforma pela sugestão de meus colegas e se torna a resultante das perspectivas. Posturas intransigentes poderiam destruir o que é trazido ou se blindarem contra sugestões, mas esse tipo de atitude não parece ter sido relevante neste processo.

### 3.3.5 Considerações sobre o processo

Uma possibilidade da relevância que as colaborações podem apresentar é a influência que instrumentistas exercem sobre o texto da partitura, contribuindo em detalhes importantes ou influenciando na sua estruturação. Não considero que esse seja o caso do nosso trabalho com *Doppelgänger*, apesar de ter havido alterações da partitura, as quais dividi em dois tipos: 1) algumas poucas mudanças para proporcionar

um equilíbrio maior em certo trecho; 2) um grupo majoritário de mudanças de ordem prática: umas muito simples para facilitar a montagem das partes e outras contingentes para que a performance fosse viável dentro do tempo disponível (como será visto na seção 3.6, Dario apresentou uma perspectiva um pouco diferente na sua entrevista). No meu processo de análise eu reuni as ações de alteração da partitura para verificá-las, e concluí que elas são uma parte periférica: a parte essencial do processo de criação foi o desenvolvimento do que chamei de campo textual, englobando concepções sobre a peça, decisões para a performance, o seu desenho sonoro, as ideias poéticas, etc.

Todas as partes da música foram constituídas com uma série de ações significativas, e um quadro como o que foi listado para o quarto movimento poderia ser feito para todos os demais. O quinto movimento, por exemplo, é muito particular em relação aos outros, e exigiu, então, um trabalho particular. O processo foi uma procura pela forma como poderíamos montá-lo: usar a marcação do metrônomo auxiliou bastante no início, mas não era eficiente para internalizarmos as relações temporais. Para isso criamos um caminho através do estudo de certas partes que poderiam nos ajudar a estruturar outras e configuramos repetições quase meditativas, como a que pode ser ouvida na Faixa 12. Eu e Dario sentíamos o tempo de maneira diferente, e por isso foi necessário encontrar caminhos que conciliassem a nossa percepção.

O quinto movimento é, por outro lado, um movimento de profunda carga poética, e sua concepção musical foi sendo desenvolvida e compartilhada pelo diálogo. O quadro abaixo trás alguns exemplos desse processo.

|  |
|--|
| <p>9'16 M "dai essa primeira voz ela volta aqui né?" L "uhum" M "aqui em baixo"<br/> L "é .." D "um jogo" L "uma esfinge"<br/> 9'28 D "uma coisa que a gente tem que ir já trabalhando, e buscar já na escuta, é a fusão, assim né"<br/> "porque é tudo muito no éter"<br/> L "uhum, é, as notas tenuto elas vão destacar um pouquinho na testura" D "sim"<br/> L "... mas é aquela coisa meio embolada mesmo, você não sabe o que está acontecendo"<br/> D "sim, uma nebulosa assim"</p> <p>17'21 M fala para o D que está pensando as tercinas... L "mais regulares"<br/> M "não... sim sim claro.. mas o som delas, mais opacas" D "entendi"<br/> M "porque elas ficam - canta - nesse jogo aleatório de vai e volta" "e as outras, elas são um pouco mais... talvez mais direcionais" D "uhum"<br/> M "elas vão aos poucos, pra frente, pra baixo"<br/> D "pera ai, você está falando dessas tercinas que ficam.. - toca"<br/> M "isso isso" D "tá"</p> <p>M "tem um quê dessas figuras que repetem 3x também né" L "uhum" M "é tipo um motivo né"<br/> L "é um meio termo entre a quáter e o ..." M "entendi"<br/> D está tocando<br/> 21'30 L "elas são mais... menos expr.. elas são expressivas mas daquela coisa mais.. pouquinho mais duras"</p> |
|--|



L "essa música está aqui, por cima assim, as outras são mais terra" (bate, faz sons com a boca)

L "um vai meio que, eco um do outro assim"  
(continuam tocando)

L "não penso muito em pergunta e resposta, mas uma coisa que está aqui e depois tá lá longe, sabe?"

L "nesses dois primeiros compassos ele está mais perto, e um vai para o agudo, e vai lá longe"

L "fazer esse jogo, essa perspectiva, de estar perto e depois estar afastado"

M pergunta se é a ME

L responde que está nos dois pianos, na junção dos dois

M diz que não entendeu

28'32 D "na passagem né"

L "o teu agudo vai jogar - canta - lá pra longe" D "uhum" L "talvez mais uma coisa psicológica do que talvez mesmo"

L "mas talvez tendo isso na cabeça, soe"

Exemplo 17 – *Doppelänger*, ensaio dia 19 de dezembro (segunda), construção de uma poética sobre o quinto movimento.

Encerrando essa seção, uma reflexão que quero inserir já nesta parte é sobre as “autenticidades”. A única das três primeiras categorias de autenticidade que consigo empregar com relevância nesse processo é quanto à intenção do compositor para a performance. Considerar uma autenticidade quanto a um som original ou a alguma prática de performance me parece inconsistente. De algum modo, ambos, som e prática de performance, estavam sendo criados no processo, então, nesse caso de estreia, me parece vago buscar ser autêntico a isso<sup>55</sup>. Contudo, foi muito claro que o Lauro tinha intenções nos mais variados campos, do som ao tipo de expressão. Porém, o que percebi também é que todos nós tínhamos, e trabalhar junto foi muito frutífero porque nos desenvolvemos com as intenções uns dos outros. Em alguns momentos nos dirigimos ao Lauro por ele ser o compositor e, por isso, ter um conhecimento do texto (partitura) em uma profundidade que ainda estávamos alcançando, além de ser um ponto de vista diferente do nosso, e em outros momentos, perguntávamos a ele porque estava ouvindo de fora (não estava tocando junto). Mas o motivo pelo qual me identifiquei muito com esse trabalho é que ele não foi baseado em uma estrutura vertical orientada pelas intenções do compositor, mas no desenvolvimento coletivo em que as ideias e intenções de cada um se misturaram.

### ***3.4 espaços submersos entre prédios***

<sup>55</sup> Aqui estou deixando de lado toda a questão da relevância artística desse tipo de busca, que exige outro tipo de discussão.

Uma grande diferença desse processo, do ponto de vista da colaboração como a criação de um campo textual, é que os textos orais e sonoros desenvolvidos foram escolhidos para construir e transformar o texto escrito da partitura, cabendo ao Lauro a função de criar a notação. Embora a maior parte da partitura tenha sido escrita através do trabalho criativo do Lauro, esse trabalho envolveu a interpretação do que fazíamos em grupo. Essa seção demonstrará como a performance foi fruto de um campo com texto escrito, textos orais, textos sonoros e algumas anotações que expandiram o texto escrito e direcionaram o seu significado. Para isso, escolhi começar analisando um ensaio.

### **3.4.1 Desenvolvimento do ensaio 3**

Considero o terceiro ensaio um momento central nesse processo, nele trabalhamos a primeira parte da peça: refinando o planejamento de improvisação guiada que o Lauro tinha trazido, consolidando um tipo de trabalho que havia iniciado no ensaio anterior e direcionando as demais partes da música. O segundo ensaio havia sido pautado na busca por uma forma de empregar a improvisação de maneira equilibrada e eficiente na peça, segundo os nossos parâmetros e gostos. Tentamos dois formatos, um inserindo uma seção que fosse uma improvisação usando os materiais da parte escrita (ainda com a primeira partitura), e outro fazendo uma repetição da primeira seção e inserindo improvisações junto com a parte escrita ou variando-a. Optamos pelo primeiro formato, mas tivemos que descobrir recursos para estruturar a improvisação, que foram: 1) um processo harmônico progressivo em três estágios maleáveis com grupos de acordes: cada estágio tinha um grupo de 2 ou 3 acordes e cada pianista improvisava seus gestos dentro de cada um dos grupos, mudando os grupos em uma única trajetória do primeiro até o terceiro (independente do outro pianista), sendo que o grupo poderia ser expandido por um acorde de outro grupo para simular a continuidade da transformação; 2) um processo tímbrístico, em que iniciávamos com sons nas teclas e gradualmente mudávamos para sons na harpa do piano; 3) processos texturais, em que experimentamos figurações em blocos e com contrapontos simples; 4) a economia de tipos de gestos musicais; 5) definição de um gesto para encerrar a seção (três notas graves percutidas na corda).

O tipo de trabalho que surgiu no segundo ensaio e se consolidou no terceiro corresponde a um padrão em que: alguém tem uma ideia e faz uma sugestão –

conversamos sobre ela e às vezes surgem mais ideias – experimentamos tocando um trecho – avaliamos os resultados – tomamos uma decisão, surgem mais sugestões – interpretações dos resultados – novas ideias – etc. O padrão não indica uma ordem necessária dessas ações, mas a sua organização básica. Dessa forma, nós três acabamos contribuindo com a forma como o texto escrito foi construído. Nesse processo, o Lauro teve um papel fundamental: era como se ele estivesse dirigindo a nossa atuação na procura de processos musicais consistentes, avaliando e trazendo demandas que tentávamos resolver pelo nosso modo de trabalho. As avaliações não eram exclusividade do seu papel: quando encontrávamos uma boa solução, ela era aprovada por todos, e muitas coisas que não estavam funcionando foram identificadas por mim ou pelo Dario. Contudo, a sua posição de escuta e suas preocupações composicionais permitiram que ele avaliasse com uma perspectiva particular.

O terceiro ensaio iniciou com a apresentação da nova partitura, como visto no capítulo 2. Nesse dia, trabalhamos juntos no desenvolvimento da peça, reunindo ideias e desenvolvendo o campo textual, que influenciou de muitas formas o texto escrito. O quadro abaixo (Quadro 6) apresenta uma análise desse ensaio: na primeira coluna, as marcações de minuto em que determinada atividade inicia, na segunda, a descrição resumida da atividade, e na terceira, interpretações analíticas.

A figura 6 corresponde à partitura no final deste ensaio, com as anotações que fizemos durante esse dia. Na parte de baixo da folha há anotações sobre o compasso forte adicionado no fim da primeira seção do ensaio (lado esquerdo da partitura), e sobre a seção com ataques alternados que Lauro sugeriu no minuto 27 da segunda seção do ensaio (centro e lado direito da partitura).

|     |  |   |
|-----|--|---|
| 00' | L começa a explicar a mudança da partitura. Vai explicando passo a passo a notação conversam sobre vários detalhes da peça   | Criação de texto oral sobre a peça.   |
| 09' | tocam uma vez pra ver como soa   | Criam um texto sonoro para tomar decisões.  |
| 12' | M fala que sente falta de mais notas. Conversam e decidem fazer A e E em vez de A/E. Mudam também os acordes do c.4. Conversam sobre manter a sonoridade de inversão | Avaliações geram sugestões e alterações. Mais texto oral e algumas anotações (expansão do texto escrito). |
| 18' | adicionam uma utilização de tríade harmônica para a improvisação de cada um nessa primeira página. Discutem processos do loop, das linhas e de contraponto           | Criação de texto oral sobre a peça.   |
| 21' | conversam sobre o título que tem a ver com a metáfora do M. recapitulam como ficou e falam de algumas diretrizes pra tocar   | Trabalho sobre a poética da peça e sobre o campo textual que estão desenvolvendo.                         |
| 23' | tocam do início  | Criam um texto sonoro para tomar decisões.  |
| 26' | avaliam, decidem trocar um acorde, conversam e   | Interpretam a performance e as avaliações   |

|     |   |  |
|-----|---|--|
| 33' | escolhem<br>tocam do início   | produzem alterações, que foram negociadas.<br>Ao tocar, os pianistas estão procurando uma forma de transformar o campo de textos em um performance, criando mais texto sonoro.<br>Trabalham sobre o campo textual. |
| 35' | tiram dúvidas, esclarecem, avaliam, analisam  |  |
| 37' | tocam a partir da ressonância (c.3)   |  |
| 39' | conversam sobre a janela  | A performance os leva a seção seguinte e a necessidade de definir algumas coisas sobre ela.  |
| 40' | L fala da ideia da seção com as baquetas, para o D trazê-las no ensaio seguinte   | Uma característica do repertório do D motiva o L a explorar características similares.   |
| 41' | L sugere uma marcação de metrônomo, pra diferenciar as figuras rítmicas. Experimentam algumas marcações. Falam das opções de figuração e da sonoridade ressonante da peça   | Uma avaliação da performance leva a um busca por certas definições de tempo e ritmo.   |
| 49' | tocam do c.4  | Pra retomar a performance de onde tinham parado.   |
| 52' | L fala da ideia de improvisação que ele quer, que soe uma coisa acabada. Falam de escolher as figuras rítmicas, de como coordenar que toquem juntos. Experimentam tocando   | A avaliação gera sugestões para buscar um resultado mais consistente.  |
| 56' | M avalia e sugere pensar motivos. Gostam muito da ideia. L fala das implicações, de ideias para a peça toda   | Algumas ideias do L foram para a performance, foram avaliadas e geraram outras ideias nos outros participantes. Estas são interpretadas novamente, continuando o ciclo de criação.                                 |
| 00' | tocam do início, avaliam, M fala da pesquisa do que dá certo. L sugere uma experiência, de tocar usando só duas notas   | A busca levou a um resultado que foi aprovado, e esse resultado gerou mais ideias.   |
| 03' | D sugere que o primeiro compasso seja repetido antes com notas limitadas. Em seguida L sugere que faça forte e com poucas notas, e depois piano com todas   | A sugestão foi interpretada, gerando outra sugestão, que foi transformado novamente.   |
| 05' | tocam para experimentar   | Criam um texto sonoro a partir do campo textual que estava sendo desenvolvido.   |
| 07' | avaliam e aprovam, tomam decisões pra peça, interpretando o resultado. Decidem fazer um intervalo   | O ciclo de criação conduziu a um resultado pela relação entre texto escrito, oral e sonoro, estabelecendo as características da peça.  |
| --- | --- fim da primeira seção ---   | ---  |
| 06' | L comentam o que pensa sobre vai ser a peça inteira, conversam um pouco   | Antecipam um pouco a continuação do texto escrito.   |
| 07' | decidem tocar inteiro, revisam a afinam algumas coisas  | Ao revisarem, trabalham sobre a parte oral do campo textual.   |
| 08' | tocam do início com o c. forte  | Essa performance já inclui a alteração que surgiu no final da primeira seção de ensaio.  |
| 13' | surge uma ideia para a continuação, conversam sobre o acelerando e sobre a quantidade de pedal.   | A performance apresenta uma ideia para a peça e questões que precisam ser refinadas.   |
| 17' | tocam do c.2  | Experimentam ideias.   |
| 18' | falam que o acelerando pode ser mais vezes. L revisa uma questão do andamento. Continuam ajustando a dinâmica da parte dos loops repetidos (c.3). Fazem experimentos tocando algumas possibilidades, L descreve como fica | Começam a trabalhar os detalhes do trecho, envolvendo discurso e performance para tomar decisões. L as sintetiza discursivamente.  |
| 23' | tocam de antes dos loops e seguem para a seção <i>janela</i>  | Produzem uma performance para corresponder às decisões. Esta passa a ser um texto sonoro constituinte do campo textual.  |
| 27' | avaliam positivamente.<br>---   | ---  |
| 29' | L trás a ideia da seção com ataque alternados experimentam as alternâncias. Gostam. Negociam o pedal  | L apresenta uma ideia que tem para outra seção. Ela é interpretada discursivamente e em performance.   |
| 30' | testam a alternância em staccato  | Essa ideia dá origem a outras ideias que a   |



No ensaio seguinte, Lauro nos apresentou uma partitura em que ele sintetizou e trabalhou as decisões feitas durante os ensaios. Desenvolvemos coletivamente o novo texto que foi trazido, elaborando ainda mais as seções propostas.

### **3.4.2 Construção das seções**

A maior parte das seções contidas nessa última versão da partitura, trazida pelo Lauro no quarto ensaio, teve seu início em ensaios anteriores, e a maioria continuou sendo desenvolvida nos ensaios seguintes, em que eu e Dario trabalhamos mais focados na performance. Nessa parte, resumirei a os principais aspectos na trajetória das seções da peça.

Eu vejo essa peça como uma apropriação e redirecionamento dos materiais propostos por Lauro na primeira partitura que ele nos apresentou. A partir daquele material, montamos uma estrutura de improvisação, a janela, e, em uma interpretação desse processo, Lauro estruturou a seção [A], o início. Foi principalmente nessa seção que o texto escrito, trazido por Lauro, foi trabalhado no terceiro ensaio, como visto acima, em um processo em que desenvolvemos o discurso musical: Dario criou cada um dos loops que Lauro situou; a nossa interação fez com que um compasso contrastante fosse adicionado no início; refinamos detalhes harmônicos e texturais através de experimentações. O desenho sonoro dessa seção continuou sendo moldado até a performance, as principais decisões tomadas depois foram: encontramos ferramentas para tornar cada compasso mais conciso e definimos alguns gestos que gostaríamos que fossem mais fixos. Quanto à partitura, o compasso anterior à janela (seção seguinte) foi excluído no quinto ensaio: foi uma sugestão que o Lauro nos mandou por mensagem, pois era um compasso que concordamos que não estava funcionando muito bem. Além disso, essa seção, assim como o resto da música, se desenvolveu nas interrelações entre percepção e ação, conforme fomos tocando e experimentando improvisações.

A janela, seção [B], foi o primeiro espaço de improvisação instituído na peça, e permaneceu como momento de improvisação mais livre. Seu desenvolvimento foi abordado na seção anterior, e algumas particularidades serão exploradas na próxima seção, em que falarei de sua correspondente paralela, a seção [F].

A seção [C] é um retorno do primeiro compasso da seção [A], a ideia de criá-la surgiu em uma performance durante o terceiro ensaio.

A seção [D] surgiu a partir de uma ideia do Lauro, que exploramos no terceiro ensaio. A partir dessas explorações, Lauro trabalhou em uma estruturação. No quarto ensaio tomamos decisões importantes: consolidamos a conexão com a seção anterior, a progressão harmônica do trecho, e definimos a transição para a seção seguinte. Nos outros ensaios, treinamos bastante essa seção percutindo seu ritmo, escrito com algumas mudanças de compasso. Procuramos desenvolver a fluência rítmica – o que é essencial para que a seção funcione –, e o seu desenho de tempo e dinâmica: acelerando um pouco e crescendo. É uma seção que eu acho que precisaríamos ter ensaiado um pouco mais, contudo, isso só ficou evidente pra mim quando eu ouvi a gravação do recital.

A seção [E] foi escrita por Lauro de forma bastante tradicional, apesar do emprego das baquetas para tocar diretamente nas cordas. O uso das baquetas surgiu por causa de uma peça que o Dario estava tocando<sup>56</sup>, e a ideia de usar o mesmo recurso foi valorizada de maneira entusiasmada por mim e por Lauro. No quarto ensaio, experimentamos formas de usar a baquetas e definimos muito do som dessa seção. Nos ensaios seguintes, definimos muitos detalhes para a performance: nuances de toque, dinâmicas e gestos.

A seção [F], Janela 2, será discutida na próxima seção.

A seção [G] existia desde a primeira partitura; ela é responsável por boa parte da imagem sonora “submerso”. Nós a vemos como uma construção fixa à qual a música chega no final. É uma seção escrita tradicionalmente, e trabalhamos nela definindo os fraseados, os seus nuances correspondentes, e o equilíbrio sonoro entre as partes, procurando um timbre específico para os acordes. No ensaio geral, no dia do recital, adicionamos uma nota oitavando uma linha grave: foi uma ideia que surgiu para potencializar a sonoridade do final.

### 3.4.3 Desenvolvimento da Janela 2

A criação de uma seção denominada “janela” (pois se tratou de uma abertura no discurso da peça para a improvisação) alavancou e direcionou o caminho que o processo tomou. O amadurecimento dessa seção, e de outra posterior e paralela, a janela 2, representa muito bem o resultado do trabalho coletivo. Desde o primeiro ensaio, Lauro tinha em mente duas janelas, mas a segunda só surgiu como um espelho da primeira a

---

<sup>56</sup> *Miragem* de Marisa Rezende.

partir do quarto ensaio. A nossa busca inicial por uma estrutura de improvisação foi comentada na seção 3.4.1, e a notação que essa seção ganhou pode ser vista no Exemplo 18 como uma lista verbal das características e procedimentos. Essa notação evidencia que a maior parte do texto da música ficou na nossa memória do que foi discutido oralmente e das performances que tínhamos feito. Para o nosso processo, esse tipo de partitura serviu completamente ao propósito, contudo, Lauro manifestou a sua preocupação em fazer uma partitura que pudesse ser compreendida fora do contexto do nosso trabalho. Quando conversamos sobre isso, argumentei que isso deveria ser uma preocupação posterior, e até o momento não conversamos mais sobre isso. Se quisermos que outros pianistas toquem essa música, teremos que produzir uma notação que comunique mais coisas, e isso seria um processo bastante interessante.

**B II - primeira janela**

- processo harmônico:
  - 1) E, A, F#;
  - 2) B, Db;
  - 3) C, A.
- teclado para harpa
- alternar entre *pontos* e *linhas* usar acordes ou notas, onde:
  - pontos* = descontinuidade
  - linhas* = continuidade
- pensar em contraponto, imitação pergunta e resposta.
- retornar após os "3 sis graves" do Menan na harpa

**VI - janelas II**

REPRISE DA "JANELAS I"  
 DINÂMICAS MAIS FORTES  
 METRÔNOMO MAIS RÁPIDO  
 PROCURAR REPETIR MATERIAIS IMPROVISADOS/CRIADOS NA "JANELAS I"

AMBOS PIANISTAS: RE-UTILIZAR *LOOPS*

DE RESTO, OS PROCESSOS CONTINUAM OS MESMOS. A SABER:

- processo harmônico:
  - 1) E, A, F#;
  - 2) B, Db;
  - 3) C, A.
- teclado para harpa
- alternar entre *pontos* e *linhas* usar acordes ou notas, onde:
  - pontos* = descontinuidade
  - linhas* = continuidade
- pensar em contraponto, imitação pergunta e resposta.
- retornar após os "3 sis graves" do Menan na harpa

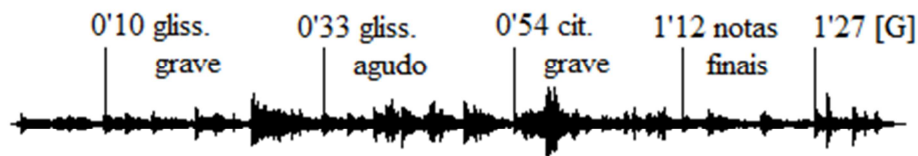
Handwritten notes on the right page include: "4 harpa / pl teclado", "4 RÁPIDO + forte", and "no teclado".

Exemplo 18 – notação da seção [B] primeira janela, e da seção [F] segunda janela.

A segunda janela foi escrita como uma reprise da primeira com algumas particularidades: o processo timbrístico seria invertido, da harpa para o teclado, o que faria uma conexão mais consistente entre a seção [E], com as baquetas nas cordas, e a seção [G], inteiramente no teclado; como ela estava no fim, funcionaria como uma coda, recapitulando os loops da seção [A]; e como Lauro queria potencializar a nossa assinatura (dos pianistas) nessa peça, ele pediu que fizéssemos citações de partes do nosso repertório. Esse pedido foi feito em uma mensagem que nos enviou antes do quinto ensaio.

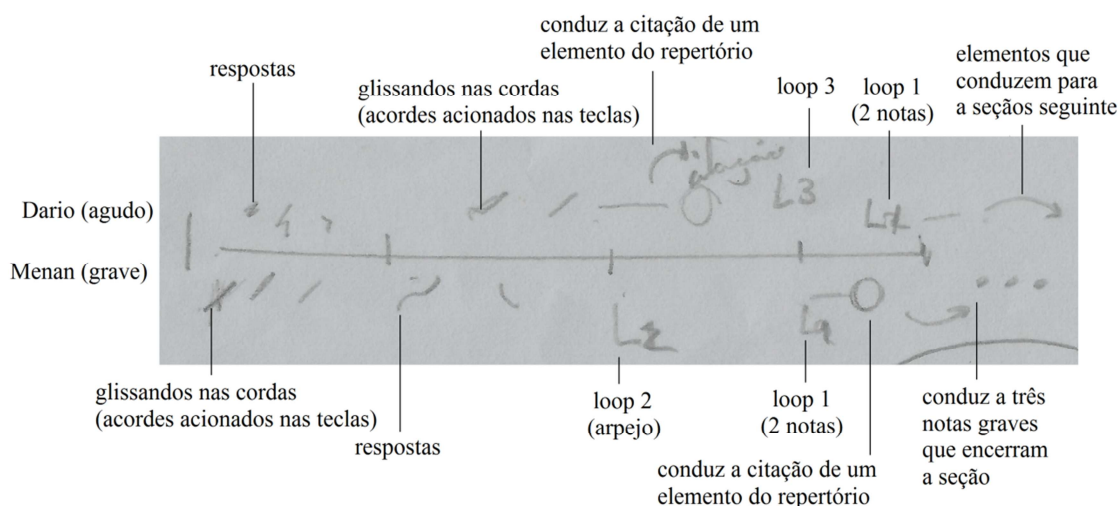


Outubro, dia 20 (segunda) – minuto da gravação: 1h03'44'' (sala 4 do PPGMUS)  
Faixa 13 do anexo



Quadro 7 – *espaços submersos entre prédios*, janela 2, gravação ouvida durante ensaio.

No quinto ensaio, nos concentramos mais em outras seções, mas no ensaio seguinte, decidimos ouvir como a peça estava ficando. Assim que tocamos a peça inteira, colocamos o arquivo da gravação em um computador e ouvimos juntos. Percebemos que a música precisava ficar bem mais organizada, principalmente as partes mais soltas, que eram as janelas. A performance da janela 2 naquele dia teve alguns aspectos muito interessantes, e a partir dessa performance, decidimos mapear as nossas improvisações. Na Faixa 13 (Quadro 7), a seção da janela 2 nessa performance pode ser ouvida. No exemplo 19, apresento a nosso mapeamento explicado, ele serviu como uma notação aberta para essa seção. Decidimos que isso seria o melhor para a performance, condizia mais com a nossa experiência de improvisação e com o tempo de trabalho com essa peça. De uma forma curiosa, também correspondeu ao que Lauro havia pedido: que essas fossem as seções em que enfatizaríamos as nossas características como pianistas.

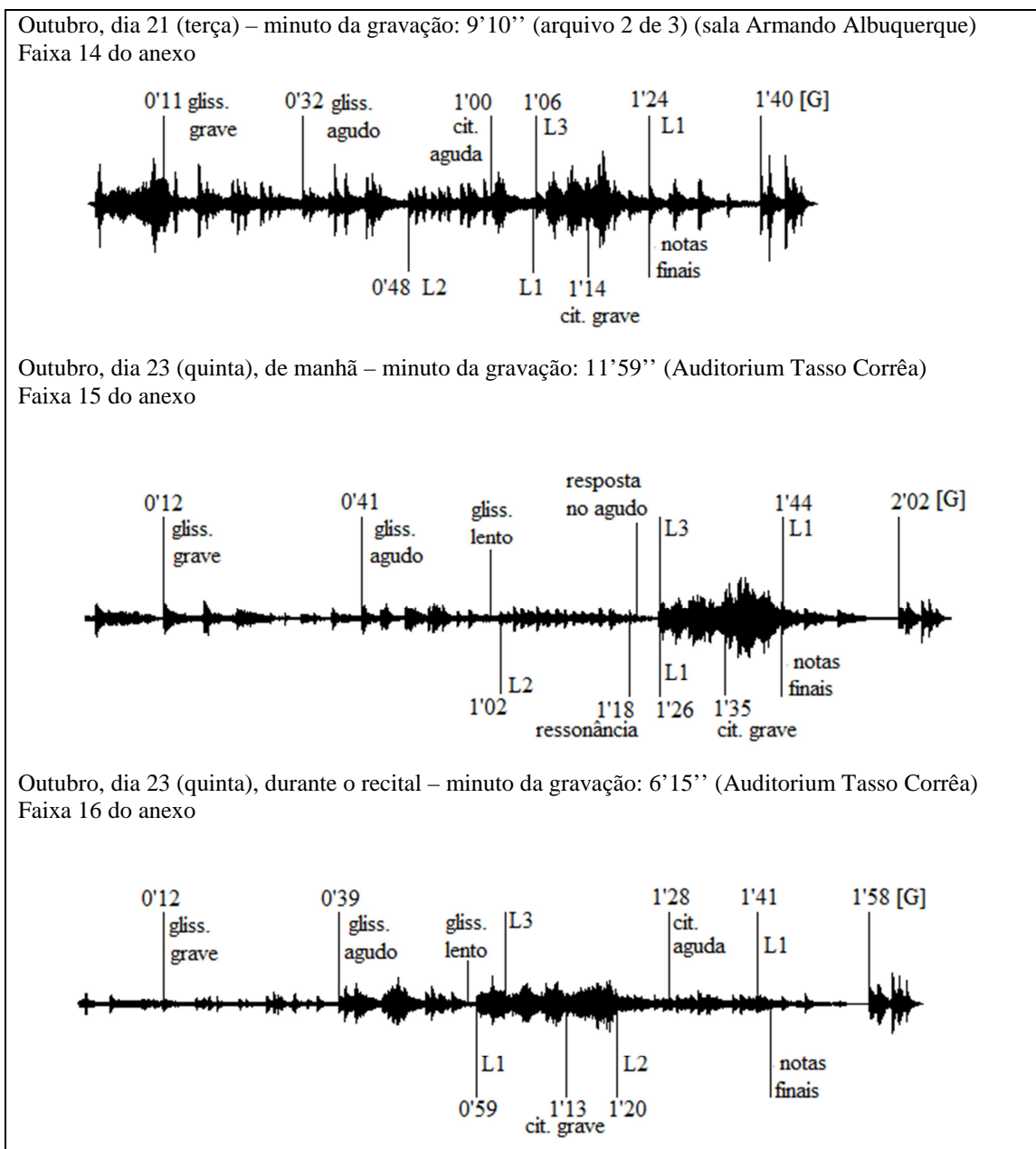


Exemplo 19 – notação criada para organizar a janela 2, com legendas explicativas.

Criamos um mapeamento similar para a primeira janela no ensaio do dia seguinte. Com o mesmo pensamento, algumas partes da seção [A] também passaram

por um processo de fixação de alguns elementos e procedimento, mas de maneira muito mais sutil.

Esses mapeamentos preservaram a característica improvisada da seção, mas garantiram um enorme segurança para a nossa performance. As Faixas 14, 15 e 16 contém a seção da janela 2 tocada em diferentes dias, incluindo o recital. Cada gravação apresenta suas características, mas todas elas seguem a mesma estrutura.



Quadro 8 – *espaços submersos entre prédios*, janela 2, três gravações posteriores ao mapeamento.

Nessas três gravações também é possível ouvir alguns detalhes que surgem no desenvolvimento implícito da performance. O glissando lento no agudo que leva para

outra figuração no grave não foi algo que combinamos, mas que surgiu e se consolidou na escuta, aparecendo no recital. Na segunda gravação, a estrutura na qual há uma ressonância no grave e uma resposta no agudo, levando para outros elementos, pode ser uma referência a algo similar que acontece na seção [A]. A inversão que eu fiz no recital, entre L1 e L2 repetiu uma mudança que eu já tinha feito, acidentalmente, em ensaio, embora eu prefira a versão em que o L2 aparece primeiro.

Esses exemplos mostram que, apesar dos detalhes variáveis, a peça como a construímos para a performance, é relativamente fixa, caminhou em direção a uma fixação. Se criarmos uma partitura para ela, podemos prescrever essa versão que corresponde a nossa performance ou enfatizar uma possibilidade mais aberta, com decisões mais improvisadas.

### **3.5 Campos textuais: as músicas e seus múltiplos textos**

Considerando essas formas de abordar a obra musical e o trabalho colaborativo, passo a ver a performance como a leitura do campo textual que estou propondo, o que inclui a partitura em sua constituição. A leitura deve ser entendida com toda a complexidade performativa que ela acarreta, completamente fundada na experiência incorporada dos performers. Assim, a performance é um engajamento ativo e criativo sobre o campo textual coletivo, realizado pelos performers situados em um momento e ambiente, o que carrega esse evento com as características próprias e particulares da situação, que não existiam antes. A performance, ao ser realizada, também se torna parte do campo textual, o que a fará passar pelos mesmos processos aos quais os textos constituintes anteriores foram submetidos.

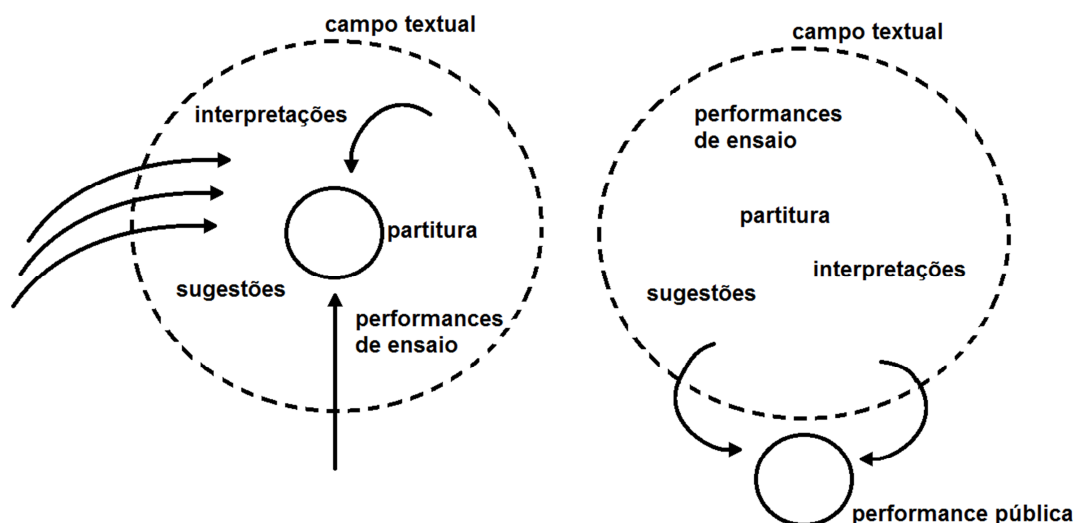
Nos ensaios, as categorias de ação ajudam a identificar processos de construção do campo textual, a cada vez que tocávamos um trecho da música estávamos apresentando uma possibilidade de performance que passava a fazer parte daquele campo. Toda característica que era interpretada como desejável – explicitamente, através de avaliações, ou implicitamente, sem articulação discursiva – e passava a se repetir ao tocarmos novamente, fortalecia a sua posição dentro do campo. Cada iniciativa de ensaio fortaleceu uma determinada forma de considerar a música, cada sugestão e decisão verbal para a música acrescentou uma informação a ser interpretada para a criação da performance, e caso fosse assimilada, daria origem a outro texto: uma

anotação na partitura ou uma imagem sonora correspondente àquela sugestão. Ações interpretativas puderam reforçar ideias, construir significado para algum aspecto, o que abre a possibilidade para o campo textual abrigar também textos sobre textos (meta-textos). É importante perceber que a construção do campo textual é um processo de hierarquização de certas partes em relação a outras, sendo que as partes que forem consideradas menos importantes, ou indesejadas, podem ser esquecidas e apagadas se não forem registradas e acessadas novamente.

Logo antes de cada performance tínhamos, ao nos posicionarmos no palco, um campo composto de imagens sonoras convergentes para cada parte das músicas, o texto da partitura entrelaçado com diversas significações que foram amarradas a ele (por vezes anotados, por outras não), uma narrativa de ações musicais resultado do que foi combinado, uma estrutura gestual desenvolvida para o decorrer das peças, etc. Contudo, a constituição desse campo foi sempre difusa, ela não foi organizado linearmente de forma explícita, as suas partes surgiram no decorrer dos ensaios, algumas coisas foram reforçadas mais vezes, outras menos. Para a performance, levamos a nossa própria forma de organizar e ler esse campo que foi desenvolvido. No entanto, essa forma de organizar e ler só se estabelece de determinada maneira por causa das interações que aconteceram durante os ensaios.

É preciso considerar também que o campo textual não é exclusivamente coletivo, em última instância ele é um campo para cada um. Porém todos eles foram criados a partir das ações dos três músicos em um ambiente de entrelaçamento dessas ações em processos criativos compartilhados.

## Doppelgänger



## espaços submersos entre prédios

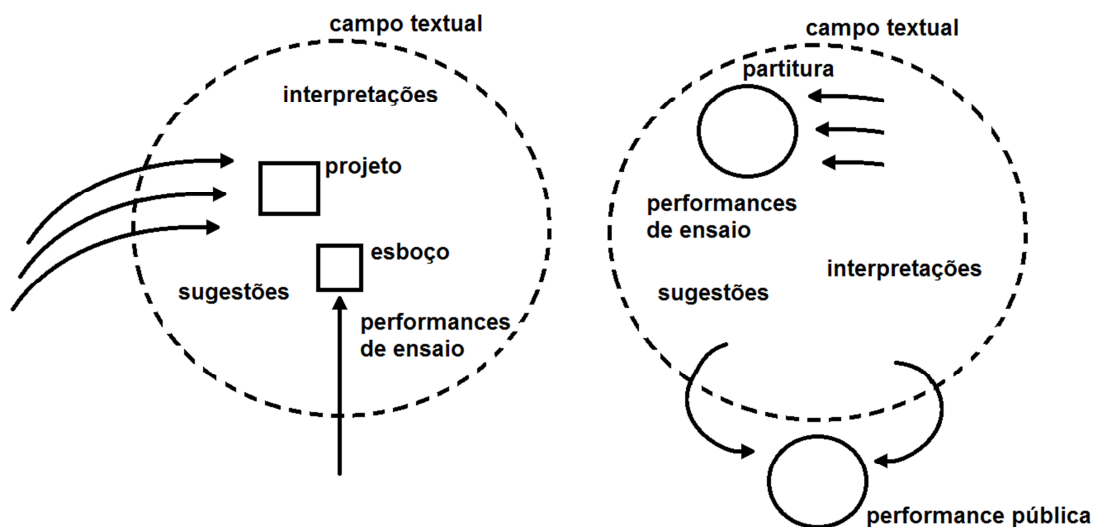


Figura 7 – Performance como leitura de um campo textual.

A figura 7 propõe uma esquematização do campo textual. Em *Doppelgänger*, a figura da esquerda ilustra o primeiro estágio do campo textual no qual a partitura, produto da ação isolada do compositor, atua como o ponto de partida para desencadear o trabalho em conjunto, o qual deu origem a um campo textual a partir da ação dos três músicos. Em um segundo momento, a partitura passa a ser apenas um dos elementos do campo junto com tudo que foi adicionado – no esquema foram citados elementos importantes como as performances de ensaio, interpretações e sugestões, mas elas não

encerram o que constitui o campo – e a performance é criada pela ação dos dois performers a partir das forças de dentro do campo. No caso de *espaços submersos entre prédios*, um projeto foi criado pelos três músicos e um esboço foi inserido pelo compositor, e, a partir disso, foi criado o campo textual. Em um segundo momento, as ações dentro do campo textual deram origem à partitura e, posteriormente, à performance. É importante salientar que o campo textual de *espaços submersos entre prédios* deu origem à partitura e à performance em um mesmo processo e que por isso a partitura é dependente do contexto no qual foi criada, dada a relevância do texto oral gerado pelas interações entre os músicos para a performance da peça.

### **3.6 Entrevistas: as falas dos meus colegas**

A análise dos registros dos processos colaborativos não estaria completa sem a fala dos meus colegas. Nesse sentido, as entrevistas contribuem com aspectos que são difíceis de acessar se não pelo discurso daqueles que participaram do âmbito investigado, acrescentando, assim, novas perspectivas sobre os processos e sobre seus papéis nesses processos.

As duas entrevistas foram feitas após a realização das análises das gravações dos ensaios, visando acessar a opinião dos músicos que atuaram comigo nos dois projetos de maneira mais direcionada às questões investigadas. Para esse fim, foram selecionadas duas perguntas: 1) “o que você lembra sobre a função da partitura e como você descreveria essa função, no processo do *Doppelgänger* e no processo dos *espaços submersos entre prédios*?” e 2) “como você percebeu a relação entre composição e performance, no *Doppelgänger* e nos *espaços submersos entre prédios*?”. As entrevistas foram registradas em áudio e vídeo e realizadas nos dias 6 e 7 de maio de 2015, separadamente, com Dario, no dia 6, e, no dia seguinte, com Lauro. O conteúdo das entrevistas foi integralmente transcrito para ser analisado. Na análise eu selecionei, em cada entrevista, as ideias, visões e opiniões mais relevantes para a discussão deste trabalho e as agrupei em temáticas: contexto, partituras, funções do compositor e dos performers, criação enquanto composição, experimentação, interações entre os agentes, criação musical em dois estágios, performance. Esta seção será estruturada por essas temáticas.

### 3.6.1 Sobre o contexto

Tanto Lauro, quanto Dario abordaram em suas falas aspectos distintos dos contextos dos projetos. Lauro citou que *Doppelgänger* foi uma peça composta no contexto do curso de mestrado, sem ter performers específicos em mente, ao passo que *Espaços submersos entre prédios* foi criada para o *Germina.Cciones*, um encontro sobre colaboração entre compositores e performers, e que dessa maneira, ele já sabia com quais performers iria trabalhar desde o início da proposta da peça.

L: Começa pela proposta das duas peças, onde é que elas se encaixam. Porque o *Doppelgänger* foi uma peça que foi escrita dentro do que se pedia no curso de mestrado, a minha proposta pessoal é escrever uma peça longa. *Espaços* [submersos entre prédios] surge com a proposta do *Germina.Cciones* de fazer uma coisa em conjunto. Como a gente já tinha trabalhado o *Doppelgänger*, já estava embrionária essa ideia [de trabalhar juntos]  
(Entrevista com Lauro, p.1)

L: [*Doppelgänger*] foi construído com pianistas imaginários. Geralmente, quando eu compunha eu pensava sempre no intérprete - não no intérprete imaginário, mas em quem, pra quem eu estava compondo. Na peça do *Doppelgänger*, foi com pianistas imaginários, e pra mim isso foi novo assim, acho que foram bem opostas essas duas peças nesse sentido.  
(Entrevista com Lauro, p.5)

Dario abordou a dinâmica de trabalho, a qual se desenvolveu no primeiro projeto e já estava mais amadurecida no segundo.

D: Foi a primeira vez que eu trabalhei com o Lauro também. Então, depois que adquiriu assim uma dinâmica com Lauro, que eu não tinha, eu acho que o contato também, entre a gente foi muito importante nesse sentido. Porque quando a gente chegou no *Espaços submersos* a gente já tinha uma dinâmica, já sabia, por exemplo, dos gostos musicais do Lauro, os teus né, o que o Lauro gostava de timbre e tal.  
(Entrevista com Dario, p.4)

Parte da diferença entre os dois projetos de criação pode ser entendida através do contraste entre os contextos distintos de criação de ambos. Em *Doppelgänger*, uma obra desenvolvida no contexto do curso de mestrado, a participação dos músicos envolvidos orientou-se em um primeiro momento pela divisão tradicional do trabalho, na qual ao compositor cabe a criação da obra, aqui entendida como a partitura, e aos performers cabe a criação da performance a partir do texto. Já *Espaços submersos...* foi um projeto

motivado por um evento centrado no trabalho colaborativo, permitindo que as interações extrapolassem a divisão tradicional de trabalho.

### 3.6.2 Sobre as partituras

Para Lauro e Dario, a diferença entre uma peça que prevê a improvisação a partir de materiais e ideias anotadas esquematicamente e uma peça cujos parâmetros de ritmo, altura e intensidade estão precisamente notados alterou a significação de cada partitura.

Na visão de Lauro, ambas as partituras têm a função de organizar o tempo musical, ainda que de maneira sutilmente diferente. Para Lauro, a partitura do *Doppelgänger* é um registro fixo dos materiais e ideias; já a partitura de *espaços submersos...* tem espaços para que os performers tragam materiais para dentro dela. Diferenciando “improvisação” de “criação de interpretação” podemos entender que ele também considera a participação dos performers de maneira diferente, e, se nós (performers) poderíamos trazer materiais para que fossem trabalhados na peça, ele reconhece, *nos espaços...*, um direcionamento particular dos performers para a composição.

L: [a partitura do *Doppelgänger* serve para] botar as ideias, enlaçar as ideias em uma fatia do tempo extenso. A partitura é a referência, assim, é uma referência física que a gente pode parar o tempo, ver o que está sendo feito e trabalhar em cima disso, são ideias mais fixas, né, no final das contas.  
(Entrevista com Lauro, p.1)

L: A função da partitura no caso do *espaços*, ela é só uma organização da fatia do tempo, assim, ela é só.. ela é balizadora, e no *Doppelgänger*, ela é a extensão da peça pela proposta da peça, ela é o registro fixo dos materiais, das ideias, ela não tem tanto espaço pra improvisação material, mas ela tem espaço pra criação de interpretação, que são duas coisas diferentes. Aliás, as duas têm, mas em *espaços submersos*, ela tem mais espaços; vocês podem trazer materiais e a gente trabalhar com isso.  
(Entrevista com Lauro, p.2)

Ao abordar a questão da partitura, Dario expõe a sua ideia de “dois modos de partitura”. Para ele a diferença parece significar algo maior, colocando em cheque o status da partitura dos *espaços submersos...* Ele deixa explícito que vê a partitura do *Doppelgänger* como mais tradicional e considera que o trabalho que foi feito com essa música foi como a adição de uma outra camada à camada sólida de informações que a partitura representou. Em *espaços submersos...*, ele considerou que parte da partitura



reside nas performances realizadas nos ensaios e está em um nível de percepção do som. A metáfora do mapa é empregada nos dois casos, mas ele adiciona a ideia de “script” à partitura de *espaços submersos...* como uma série de instruções a ser seguida.

D: É como se a gente tivesse duas partituras, dois modos de partituras distintas (...)

“*Doppelgänger* eu tinha uma visão mais com esse modelo de partitura, por ser um modelo mais, digamos assim, tradicional (gesto com aspas)

(Entrevista com Dario, p.10)

D: No caso do *Doppelgänger*, a partitura foi mais uma função de um mapa, sabe? Porque assim: a gente tinha tudo ali, né? não tudo.. tudo relativo à nota, altura né?

E a gente trabalhou as nuances, as questões de interpretação em cima disso, dos códigos que estavam ali, das informações (...)

No caso dos *espaços submersos* eu acho que foram as duas questões juntas, assim, sabe? A nossa busca ao instrumento, a nossa pesquisa ali no instrumento acabou se convertendo em partitura, né? Não necessariamente uma partitura assim com tudo escrito né, decisões mesmo que a gente tomou. E foi mais isso assim né, ... só pra deixar claro assim: no *Doppelgänger* era uma estrutura muito mais sólida, assim sabe, no sentido de quantidade de informações com as quais a gente tinha que trabalhar.

M: Uhum

D: No caso do *espaços*, não. Foi uma estrutura que a gente tinha um frame (gesticula e faz um quadrado), assim né.. e.. a partitura mesmo estava dentro daquilo que a gente colocou dentro desse esquadro, e parte da partitura a gente construiu, né?

(Entrevista com Dario, p.1)

D: Nos *espaços submersos*, as coisas se consolidavam muito, de forma muito rápida, por exemplo, de as vezes a partitura estava ali assim só por estar, mas a gente já tinha todo o mapa na cabeça, né? Porque assim, eu estou pensando assim agora: o que a gente fez com os *espaços submersos* também é uma partitura, mesmo que não tivesse, sabe, no papel, é uma partitura diferente.

M: Mesmo que não tivesse escrito?

D: Que não tivesse escrito, é.. sabe.. não.. que.. foge..

M: Onde ela estava então?

D: Estava na nossa performance, sabe, do nível mesmo agora de percepção de som, tudo. Não é uma escrita. Não é uma partitura, assim, porque ela só não tinha as alturas, não tinha o tempo, mas a gente tinha o script, assim, de o que fazer, o que seguir. Embora, claro, tivesse as partes escritas também, que eram importantes

(Entrevista com Dario, p.8)

A fala de Dario, ao se referir à peça *espaços submersos...* como já estando “na cabeça” ou “na nossa performance” e na “percepção”, reflete um tipo de convergência com a ideia de campo textual que estou propondo, no qual o texto da peça se torna algo não restrito ao texto escrito da partitura. Ao passo que essa peça foi criada nos ensaios a partir de uma proposta e uma sugestão de materiais, grande parte do texto da peça ficou na memória das trocas que ocorreram nos ensaios. Já no caso de *Doppelgänger*, a visão

de que um tipo de camada de interpretação foi adicionada ao texto da partitura de *Doppelgänger* também se associa com o campo textual expandindo o texto inicial.

### 3.6.3 Sobre as funções do compositor e dos performers

Meus dois colegas falaram de uma função diferente desempenhada pelo compositor, contudo, não falaram especificamente das funções desempenhadas pelos performers, o que também considero diferentes nos dois processos. Porém, sobre a atuação do performer, o Dario falou do que considerou uma “mudança de postura performática”, e isso me pareceu o equivalente a considerar a sua função.

O primeiro excerto selecionado da entrevista com Lauro evidencia uma aparente mudança de direção na interação: se nos *espaços submersos...* ele se vê agindo sobre as nossas atuações como performers, no *Doppelgänger* é ele quem espera uma resposta para uma criação que ele realizou primeiro. No segundo excerto fica mais claro que não houve uma inversão tão direta, mas que a direcionalidade se tornou um ciclo no trabalho com os *espaços...*, em que propostas e respostas vão se intercalando. E, conforme eu vejo, mesmo no *Doppelgänger*, a partir do momento que Lauro estava interagindo com a gente na construção da “resposta” para a partitura dessa música (os ensaios que fizemos juntos), o processo que iniciou com uma direção clara se tornou dialógico.

L: Na peça *espaços*, eu me vejo como um.. meio que um diretor cênico..

M: Uhum

L: E as vezes até meio que como um escultor, assim sabe, que pega coisas que vocês estão fazendo e só dou uma esculpida. Mas é.. vocês são o material, assim sabe?

M: Uhum

L: E no *Doppelgänger* eu me vejo mais como criador de tudo assim, de.. "tudo" não no sentido wagneriano

M: (sorri e confirma)

L: Mas criar as coisas pra ter a resposta de vocês, tipo, ver o que vocês tiram dali, de todo aquele ambiente assim (...)

(Entrevista com Lauro, p.2)

L: Uma coisa que eu observei quando fiz trilha pra teatro, foi ver os diretores. [O diretor] propunha uma cena e os atores criavam os diálogos e criavam as situações, e o diretor estava de fora estimulando ou não, assim tipo, dando alguma coisa ou tirando alguma coisa. E eu me propus começar os ensaios assim, ou fazer alguns ensaios assim, por mais que eu tenha chegado com a partitura (gesticula com a cabeça) pronta assim, entre aspas né "ah, vamos experimentar isso aqui e tal" acho que isso foi meio que uma ânsia, uma ansiedade assim "ah eu tenho que ter essa peça pronta".

(Entrevista com Lauro, p.4)

Falando sobre a participação de Lauro nos dois processos criativos, Dario expõe uma visão que tem sobre a partitura de *Doppelgänger* como um registro das ideias do Lauro, permitindo que o compositor atuasse como mediador dessas ideias, fazendo uma conexão entre essas ideias e o conhecimento dos pianistas. E, comentando brevemente sobre a atuação do Lauro em *espaços submersos...*, ele também falou de uma característica cíclica de receber ideias, transformá-las e devolvê-las.

D: (...) a participação do Lauro é diferente nas duas peças, né?

Em *Doppelgänger* ele estava ali, entre outras coisas, pra mediar o nosso acesso a essa ideia que vem de uma experimentação dele, sabe, assim de experimentação não só instrumental, mas de ideias.

M: Uhum

D: E muitas vezes ele serviu pra esse aspecto assim de.. "ah, não, aqui eu pensei de tal maneira" ou ele mesmo ia no piano e fazia, pra gente fazer um approach, uma aproximação do nosso know how de instrumentista, com aquilo que ele estava ...

E em *espaço submersos*, não: as vezes a gente lançava uma ideia e dai o Lauro "ah.. verdade, pera ai, vou pegar essa ideia e vou fazer aquela parte de transição.." ahn.. isso é uma diferença muito marcante entre os dois processos.

(Entrevista com Dario, p.8)

Já quando falou de sua atuação como performer, Dario comparou uma situação em que já tinha um aparato de trabalho pronto e um condicionamento, com uma situação na qual foi necessário criar recursos e elementos adequados aos gestos musicais que realizávamos. Ele comentou que esse condicionamento existiu apesar de estar trabalhando com o estilo do Lauro, que ele não conhecia no início.

D: Em *Doppelgänger* eu tinha uma visão mais, é.. com esse modelo de partitura, por ser um modelo mais, digamos assim, tradicional (gesto com aspas).

M: Sim.

D: Eu já tinha um aparato, assim, de como que abordar aquilo, pelo próprio repertório de piano. Então a gente já tinha um aparato de trabalho para aquilo "ah, fazer associações..", de "ah, essa frase aqui tá indo, ah, então ela pode crescer, pra intensificar" sabe, esses repertórios. Em *espaços*, eu acho que a gente teve que construir também um repertório novo, tanto de gestos, sabe, de.. não não.. não que seja novo assim.. mas é um.. um outro modelo, assim sabe, que muitas vezes, é.. por exemplo, tinha.. tinha coisas de gestualidade que você fazia, que dai eu tinha que captar o modo como você tinha.. como tava fazendo, pra poder passar pra um perfil que eu queria fazer uma.. sabe?

M: Uhum

D: tem esse.. isso que é.. que é muito, pra mim assim, soa muito.. gritante, né, muito.. assim, que destoa bastante dos dois modelos de partitura, do que eu do chamando né.. de dois modelos de partitura

M: Uhum

D: Então é por isso que eu estou falando assim que tem uma diferença de postura performática, sabe, porque um que é mais próximo a um modelo mais

tradicional, você já tem um condicionamento pra trabalhar aquilo, mesmo que num estilo que eu não conhecia (...)  
(Entrevista com Dario, p.10)

Essa seção mostrou que refletir sobre as funções e atuações foi uma forma bastante eficiente de investigar as concepções dentro dos processos. Embora não tenha sido perguntado especificamente sobre esse aspecto, ambos os entrevistados acharam necessário comentar sobre esse tema para responder as questões que foram feitas.

### 3.6.4 Sobre criação enquanto composição

Em alguns momentos da entrevista, Dario e Lauro descreveram e compararam como eles viram a criação das peças sob a perspectiva composicional. Dario caracteriza *espaços submersos...* como uma composição mais flexível e *Doppelgänger* como uma composição mais estruturada. Para ele, *espaços...* é uma composição mais dependente do momento da performance, sendo as relações mais baseadas na percepção da escuta; já *Doppelgänger* é descrita como mais racionalizada e mais planejada arquitetonicamente.

D: Muitas vezes a gente sentou, ficou experimentando ‘ah, talvez esse obstinado, ah, vamos ver, de repente não fazer ele tão preciso, faz ele um pouco...’, né? Então foi uma composição, eu acho que assim, diferentemente da *Doppelgänger*, foi uma composição mais - eu não sei se você vai entender mas, - mais orgânica, assim.. sabe? Não que *Doppelgänger* não seja orgânica, mas é que ali no *Doppelgänger* tem um nível de estrutura que o Lauro teve que sentar, ver as questões de motivo, tal ...

Em *espaços submersos*, não: a gente sentou e muitas coisas de motivo foi auditivo mesmo, foi realmente assim.. de coisas de pegar o que você estava fazendo, uma ideia, um perfil que fosse, e trabalhar aquilo, passar isso pro nível da composição mesmo, colocar no papel, fazer aquele mapa que a gente fez. Não é sofisticação a palavra, mas é da arquitetura, assim, sabe, que as coisas são muito mais engrenadas uma na outra, assim, no *Doppelgänger*.

M: Uhum...

D: Não que *espaços submersos* não tivesse isso. Teve bastante, mas é de uma forma mais.. é.. flexível? assim, mais maleável. É que como a gente não teve [em] boa parte da música a questão da escrita, assim pra se guiar, então, acabou resultando em algo que realmente dependia ali do momento, de captar as ideias que você estava fazendo, tanto em timbre, quanto tempo, gesto.

(Entrevista com Dario, p.3)

Comparando a participação dos performers em ambas composições, Dario viu que, em *Doppelgänger*, apesar da partitura estar pronta, foram feitas colocações que consideraram o idiomatismo do instrumento na escrita; em *espaços submersos...* ele considerou que a composição acolheu as ideias e desejos expressivos de todos.

D: A questão da composição em *Doppelgänger*, embora ele [Lauro] tenha dado pra gente a partitura, mas tem essas colocações que a gente precisou fazer enquanto instrumentista, de falar: olha, isso idiomáticamente não vai funcionar.

Em *espacos submersos*, eu acho que a composição ali, ela foi, no sentido assim, mais envolvente mesmo no sentido de acolher as tuas ideias, acolher a minha, acolher a do Lauro e transformar aquilo em algo que satisfizesse todos, a todos, assim sabe, de equalizar o desejo expressivo de todos.

(Entrevista com Dario, p.4)

Durante a entrevista, Dario mencionou as “readaptações” feitas na partitura de *Doppelgänger* e eu pedi que falasse um pouco mais sobre como via essas alterações. Ele descreveu uma situação na primeira seção do terceiro movimento em que os ritmos de algumas linhas da textura, principalmente na parte do Dario, foram alterados. Para ele, essas alterações resultaram em uma forma mais eficiente para realizar a ideia musical que Lauro estava tentando comunicar a partir da escrita.

M: Qual visão?

D: Da interpretação como um ato de construção.

M: Sim, entendi.

D: De composição, assim. Tanto é que o Lauro teve aquelas readaptações que ele fez em *Doppelgänger*, que..

M: Como é que você vê essas a readaptações?

D: Humm, por exemplo..

M: Você lembra de alguma que seja mais marcante?

D: Lembro, lembro, por exemplo, a do.. segundo movimento? que tinha aquelas..

M: Pode ir falando que eu te ajudo nisso, a lembrar.

D: Tinha aquela polirritmia que era difícil de acertar, entre a minha parte e a tua. Ou era no terceiro? Acho que era no terceiro...

M: No terceiro.

D: É, no terceiro. Isso! Que tinha a transição do segundo...

M: Uhum...

D: É, nesse caso, por exemplo, hum.. porque o que estava em jogo, pelo menos pra mim, era o modo como aquilo deveria soar. E eu entendi a ideia que o Lauro queria com aquilo, mas também eu acho que o modo como estava escrito não estava funcionando, pianisticamente mesmo. Era um tipo de polirritmia que ou ficava muito precisa... pra funcionar, podia ser uma coisa mais solta, mais flexível, que resultasse naquela atmosfera mais misteriosa que era do começo. Então, resumindo: o modo como eu encarei aquela mudança foi de uma passagem, de uma ideia que ele tinha para uma coisa mais idiomática do instrumento, sabe.. que funcionasse melhor no instrumento. Eu entendi muito bem o que ele colocou, na primeira versão, em termos rítmicos, expressivos. Mas não rolava. A gente tinha que lidar com duas flexibilidades diferentes: o modo como você pensava e a minha, e pra colocar perfeitamente em junção, não ia acontecer, então... E da maneira como ficou depois dava pra gente ser flexível e ter aquela mesma expressão que ele queria, né?

(Entrevista com Dario, p.2-3)

Embora a interpretação da análise dos registros tenha considerado que a maior parte do trabalho criativo durante os ensaios do *Doppelgänger* tenha acontecido na criação da performance, e eu tenha considerado as alterações na partitura como contribuições menores da nossa parte, Dario viu isso de maneira um pouco diferente. A fala dele demonstra que houve uma negociação importante que visou adequar a escrita à performance com vistas à uma realização melhor da ideia do compositor. Os registros dos ensaios mostram uma certa tensão nos momentos em que estávamos trabalhando o trecho descrito por Dario, pelo fato de que a música não estava funcionando. A alteração da partitura resolveu os problemas de ensemble que estávamos tendo, adequando a ideia composicional à realização instrumental<sup>57</sup>.

No excerto abaixo, Lauro descreve a sua visão sobre a composição enquanto uma criação que vai ter uma resposta sonora dos performers, sobre a qual o trabalho continua. Ele enfatiza a contribuição dos performers para a constituição da resposta sonora, mas também dá um indício do caráter coletivo do processo de desenvolvimento ou criação do som da peça.

L: (...) criar as coisas pra ter a resposta de vocês, tipo, ver o que que vocês tiram dali, de todo aquele ambiente assim,

M: Uhum...

L: E aí, a gente trabalhar com isso. Porque.. ah.. (suspira) é uma palavra, assim, sabe, eu posso escrever a palavra, mas o som da palavra vai ser dado por vocês. A maneira que ela vai ser dita, por mais que eu seja o [Samuel] Beckett, e queira que vocês respirem e tal, mas ainda assim, são vocês que vão ler, ou ter que tocar, ou interpretar, vai passar pela mão de vocês aquilo.

(Entrevista com Lauro, p.2)

Nesse outro trecho, Lauro fala sobre a sua abertura no processo dos *espaços submersos...*, relacionada ao fato de não ter uma convicção sobre a peça.

L: Eu estava muito mais aberto, muito mais com o peito aberto no *espaços*, porque eu não tinha nenhuma convicção quanto à peça. Eu não sabia onde é que a gente ia chegar. Eu ensaiava algumas coisas, mas não era nada pronto assim, não tinha um ímpeto composicional, era uma curiosidade composicional, talvez.

(Entrevista com Lauro, p.4)

Ao expressar as suas ideias em uma partitura acabada, como a de *Doppelgänger*, Lauro sentiu um tipo de convicção musical a partir da qual ele realizou o trabalho com a peça. De forma comparável, Dario viu a partitura (na seção anterior) como o registro

---

<sup>57</sup> Realização instrumental deve ser pensado aqui de forma ampla, envolvendo todo o trabalho de percepção musical para a realização de um resultado musical.

das ideias musicais de Lauro, o que ele está querendo transmitir, e esse pode ser um ponto de convergência das visões dos dois. Assim, o discurso dos meus dois colegas se mostrou mais conectado ao discurso do trabalho com obras musicais no caso de *Doppelgänger*.

### 3.6.5 Sobre experimentação

No excerto abaixo, ao falar do processo com os *espaços...*, Dario descreve o que considerou experimentação como séries de tentativas de performance que eram avaliadas, estabelecendo bases para as escolhas das ideias que iriam ser exploradas posteriormente na música.

D: Então, tem essa questão de... muitas ideias, assim, que a gente sentou no instrumento, experimentou, "ah, eu curti esse som. De que maneira a gente pode [explorar isso]?" Então, tem essa função também, assim da... experimentação mesmo, né? Muitas vezes a gente sentou, ficou experimentando "ah, talvez esse obstinado, vamos ver, de repente não fazer ele tão preciso, faz ele um pouco...", né?  
(Entrevista com Dario, p.3)

Já no trecho abaixo, Dario iniciou falando sobre o posicionamento no *Doppelgänger*, porque ele considera que o texto com o qual estava trabalhando “não era uma experimentação nossa (minha e dele)”, algo tinha que ser descoberto, uma maneira de chegar nessa experimentação de outro. Contudo, contrastando com a noção de experimentação descrita acima, Dario fala sobre a experimentação para a criação de uma performance a partir do texto de *Doppelgänger*, no excerto abaixo. Ou seja, na visão de Dario, em ambos os processos houve experimentação por parte dos performers, mas de natureza distintas.

D: Assim, [uma relação] de intérprete com o texto, porque a gente tinha que pegar aquilo, e arranjar hum.. maneiras, porque não era uma experimentação nossa. É como se fosse isso... Não é exatamente isso, mas é tentar arranjar uma maneira de chegar naquilo, sabe? Na outra peça, *espaços submersos*, não: a gente experimentava a maneira de fazer aquilo e aquilo já fazia parte do texto, né?  
M: Uhum...  
D: [Em] *Doppelgänger* a gente tinha o texto e tinha que puxar aquilo pra (faz o gesto de tocar) "opa, vamos ver como é que é". É uma experimentação também, né?  
M: (confirma com a cabeça)  
D: É, não deixa de ser. Quantas vezes a gente pegou "ah vamos tentar essa parte um pouco mais que essa.." É uma experimentação, mas é uma

experimentação a partir de uma ideia que já tinha um outro nível de experimentação, uma outra proposta, digamos, de experimentação.  
(Entrevista com Dario, p.7)

Nesse terceiro excerto, Dario deixa mais clara a importância da experimentação na performance no processo de criação dos *espaços submersos*...

D: [Nos *espaços*], as ideias que a gente colocou no papel depois, foi resultado de uma experimentação de performance, sabe?  
(Entrevista com Dario, p.4)

As considerações sobre experimentação feitas pelo Dario foram muito similares as minhas conclusões a partir da análise dos registros dos ensaios: a experimentação que aconteceu nos *espaços submersos entre prédios* configura um tipo de experimentação que não ocorreu no *Doppelgänger*, contudo, isso chamou a atenção para a existência de outro tipo de experimentação que acontece na criação de uma performance. A reflexão sobre a experimentação no processo dos *espaços*... foi mais evidente para mim assim como parece ter sido mais evidente para o Dario, mas ela fez com que refletíssemos também sobre a nossa experimentação de performers no *Doppelgänger*. Nos *espaços*..., a experimentação foi para o papel depois; no *Doppelgänger*, a experimentação teve como ponto de partida a partitura. Uma foi da performance para a partitura, a outra, foi do papel para a performance.

### 3.6.6 Sobre as interações entre os agentes: performers e compositor

Nessa seção eu reuni falas que abordam questões da interação entre a figura do performer a do compositor, do contato entre os participantes e do trabalho conjunto; uma vez que cada processo correspondeu a uma maneira diferente de colaborar no desenvolvimento da música. No primeiro excerto, o Dario comparou as direções de cada processo e distingue dois tipos de criação. Em *Doppelgänger*, o trabalho sobre as ideias da peça ocorreu no nível da interpretação, enquanto nos *espaços*... houve mais um caminho em “via contrária” da performance para a estrutura da peça. Isso mostra como a visão dele é complexa e nesse momento se assemelha a minha conclusão de que a parte principal do nosso trabalho no *Doppelgänger* acontece na criação da performance, e, nos *espaços*..., também envolveu a criação da peça. Uma forma de conciliar as afirmações do Dario é compreender que, da forma como ele vê, o trabalho no “nível da



interpretação” na música contemporânea pode envolver também a negociação sobre aspectos do texto da partitura.

D: No caso de *Doppelgänger*, a gente já tinha ali as intenções do Lauro já pré-definidas. A gente não precisou trabalhar, quer dizer, a gente trabalhou, claro, no nível de interpretação, mas estavam ali as ideias dele, né?

É questão de flexibilidade mesmo, de um meio pro outro, sabe? Não que *Doppelgänger* não fosse, porque foi muito flexível no sentido das coisas que a gente criou na interpretação.

M: Uhum...

D: Na questão de criação, nos *espaços submersos* a gente teve que.. que ter essa via contrária mais presente, do que a gente tava decidindo no instrumento, fazer aquilo se converter numa parte integrante daquela estrutura inicial que a gente tinha que eram os acordes, né?

(Entrevista com Dario, p.1)

Nesse segundo trecho, o Dario explicitou a diferença de interação nas duas peças. Ele reforça a ideia de que vê na partitura as intensões expressivas de quem a fez e transmite fala central usada na interpretação de obras musicais: entender as intenções associadas à peça sem suprimir a própria individualidade. Ele distingue essa questão da situação na qual ele participou da constituição da peça, no outro caso, em que escrita e performance acontecem praticamente juntos.

Para falar da relação com a partitura no processo de construção da performance de *Doppelgänger*, Dario expressou a ideia de responsabilidade perante o trabalho composicional de Lauro. Essa responsabilidade é percebida por Dario como distinta da sua responsabilidade no processo dos *espaços*...

D: Então, eu acho que a diferença de performance é a nível de comunicação, sabe? Da nossa relação com o compositor, com a partitura. Porque ai tem outra questão também que eu estou pensando: uma coisa é quando a gente pega a escrita que uma pessoa pensou, que tem intenções expressivas, ideias que ele estava querendo colocar e tentar entender o que que ele estava querendo, mas também não suprimir a nossa parte de colocar. Agora, outra coisa é quando a gente já começa a constituir tudo isso junto, de uma forma mais amalgamada como foi o caso do *espaços submersos*.

Então, tem esse peso da responsabilidade, assim também de pegar a partitura de *Doppelgänger* e "caramba, isso aqui o Lauro escreveu, uma peça muito engenhosa, cheia de coisas muito bem elaboradas, assim né, de ideias" e tem esse peso da responsabilidade mesmo."

(...)

M: E esse peso você não sente dai nos *espaços* ou é diferente?

D: É diferente. Eu sinto, porque tem a responsabilidade, por exemplo, nos *espaços submersos* tem a responsabilidade da comunicação, assim de não comprometer aquela rede toda de pensamento que a gente tinha feito, né? Mas é bem diferente porque eu me senti muito mais dentro da obra, sabe? Claro, tinha ideias, muita coisa minha ali, mas principalmente porque eu vi as ideias de vocês também vindo, então eu pude presenciar isso, e isso é uma mudança enorme.

(Entrevista com Dario, p.5)

Nos dois excertos abaixo, Lauro descreveu o como ele viu o trabalho de criação da performance de *Doppelgänger*. É curioso que, ao passo que o Dario descreveu uma responsabilidade para com as ideias que ele já via na partitura, Lauro trás um enfoque no que surgiu depois da partitura, ou seja, cada um enfatizou o que o outro trouxe. Além disso, é interessante ver como Lauro percebeu a coletividade do processo de criação da performance.

L: E.. a nível de.. de.. de interpretação, eu dei pra vocês uma peça em MIDI e vocês me deram uma peça com vida, que respira, que corre, que tropeça, que pula, que faz tudo. Ah.. e eu vi isso.. Eu não sabia o que o *Doppelgänger* era capaz. Eu sabia o que eu queria com ele, mas quem me mostrou as possibilidades dele, foram vocês; quem me mostrou o que que funciona, o que soa bem, o que não funciona foram vocês.  
(mexe a cabeça) Ah.. eu acho que, nesse sentido, vocês me ajudaram a compor o que eu queria com ele também; não o que eu queria, mas o que a gente ia fazer com ele.  
(Entrevista com Lauro, p.5)

L: (...) A construção da performance passou muito por isso, de trazer à tona as intenções, de construir as verdades da música, sabe, de desvelar o que estava.. Não é só a referência material, assim, "ah, o material A é derivado do material C..."

M: Mas o que são essas verdades, essas intenções, de onde elas vêm (fala baixo)?

L: Elas.. (suspiro) elas criam um contexto da obra, elas criam um contexto da peça, de relação interna, local assim..

M: Uhum...

L: é.. ahn.. ela.. ela.. (suspira) bom eu.. eu.. chega a um ponto que eu.. eu não sei explicar as vezes, é.. é quase como uma.. genuinamente falando assim, é quase como uma sensação que eu tenho quando vocês.. tocam determinada.. parte, é.. e parece que.. é bem piegas falar isso assim, mas parece que.. que.. entra em sintonia quando.. quando a coisa.. encaixa assim, quando a coisa funciona. É.. é como se fosse uma declaração assim sabe, como se fossem.. declarações assim, verdades assim, que..

M: Tá, eu acho que entendi.

L: ela.. é uma.. uma intenção sabe, não é um.. eu não sei se é uma coisa dizível, assim sabe, porque não é a nota, não é.. não é tocar direito, tocar certo a coisa.. tá, passa por ai, tá, mas isso.. isso é secundário, é a.. é a.. é a presença do momento assim sabe, é.. é chegar na seção dayse, estar na seção dayse, sair dela pra ir pra onde é que ela tá indo, porque.. o material, ele.. ele é só o.. o envelope do caminho assim sabe, ele é.. e encontrar esse caminho é que são elas assim, eu posso tocar o material, eu posso tocar outro material, mas a conexão entre eles, ou.. ou como é que eles se desenvolvem, ou.. como é que eles se fazem presentes no.. no momento assim, e... é.. tá ligado na coisa, sabe.

(Entrevista com Lauro, p.6)

Eu considero o trecho acima bastante interessante porque ele tangencia grande parte da complexidade envolvida ao falar de performance musical: é como falar de

“uma sensação que [se tem quando alguém toca] determinada parte [de música]”. A utilização da palavra intenção me intrigou durante a entrevista, mas eu percebi (e confirmei em uma conversa informal com Lauro) que ele está se referindo a algo como um caráter de um trecho musical, comparável a entonação de uma fala que tem uma intenção comunicativa. Dessa forma, o termo usado não se confunde com “intenção original” para uma performance “autêntica”.

Seguindo ainda com perspectivas sobre interação e trabalho conjunto, nos dois excertos abaixo, Lauro demonstra uma consciência sobre a influência da experiência pessoal do performer.

L: (...) Seria muita ignorância de um compositor dar uma peça para um intérprete, um intérprete profissional, que ganha [o] pão com o que ele está fazendo e esperar que o intérprete, de algum jeito ou de outro, não vá.. [que] a vida da pessoa, [do] intérprete, não vá passar por aquela peça, ou aquela peça não vá passar pela pessoa do intérprete assim, tipo, pela relação pessoal que o intérprete tem (...)  
(Entrevista com Lauro, p.7)

Neste segundo, ao falar brevemente sobre uma característica dos *espaços submersos entre prédios*, Lauro comenta que o caráter da peça foi construído a partir da vivência artística de cada um, ressaltando a singularidade de cada um perante uma imagem ou palavra compartilhada.

L: Ele [*espaços submersos entre prédios*] é mais uma água parada.  
(...)  
Porque é tudo muito parado, mas ainda assim, é um parado criado, é um parado construído, um parado que é da vivência artística de cada um, que você e o Dario interpretam. Vocês podem chamar a mesma coisa de parado, mas dentro de vocês acontece uma sinapse do que é parado.  
M: Uhum...  
L: E se eu fosse olhar dentro de vocês, eu ia dizer "bah, os dois estão em lados opostos assim" mas vocês interpretam aquilo como parado, reconhecem aquilo como parado [e] o que que vocês trazem praquilo é de cada um.  
(Entrevista com Lauro, p.7)

No último excerto selecionado para essa seção, Dario falou sobre o amadurecimento do seu entendimento sobre o quinto movimento do *Doppelgänger* através do contato com Lauro.

D: *Doppelgänger*, as vezes eu entendia o que o Lauro tinha proposto, por exemplo, o último andamento...  
M: Uhum...  
18'36"

D: Eu demorei pra chegar num estágio assim de entendimento "ah.. é isso que o Lauro está querendo", realmente esse sentido de vazio, de dispersão. Eu estava pensando numa coisa muito mais simplesmente atmosférica, assim, de textura.

Mas isso foi, por exemplo, nos ensaios, quando o Lauro começou a falar, quando a primeira vez que a gente tocou e o Lauro colocou as sugestões dele, assim, tinha umas coisas lá que podia tecer uns diálogos entre a minha parte e a tua.

Mas assim: eu consegui chegar num estágio de entendimento razoável, satisfatório do último andamento, depois que eu tive toda essa conversa com o Lauro, de entender o que ele estava querendo transmitir com aquilo, né?

Porque a partitura por si só me passou.. porque eu fui só com a minha ideia, assim sabe, eu falei "ah, tá, deixa eu ver com o que que eu associo isso assim, qual que vai ser, né?"

Mas depois que ele veio com os aspectos que ele queria, tipo de destacar uma nota ou outra, pra criar relações intervalares, eu falei "opa, tá, é uma outra coisa"

É, isso que eu chamo da questão da responsabilidade, assim né, de não deturpar o texto que ele estava querendo transmitir, por que se eu fosse com a minha cabeça igual do primeiro ensaio, assim de simplesmente criar uma atmosfera, não ia fazer jus não só ao que ele estava querendo em relação a esse andamento específico, mas com esse andamento, com esse movimento, como último, em relação aos outros andamentos. Então, tem isso que eu chamo de responsabilidade, né? Da coerência, com toda a obra, com tudo o que ele sentou lá e viu de motivos, e gastou horas e horas escrevendo. Então, tem isso assim.

20'38"

As duas têm responsabilidades, não é relação de intensidade, de quanto que uma é mais.... Mas é de diferente mesmo, o foco, né?

(Entrevista com Dario, p.5)

A partitura deu a ele uma ideia que não foi o suficiente para chegar ao que ele considerou que era a ideia do Lauro. Foi somente com o contato e com as conversas que isso foi possível. Assim, para Dario, a composição representa uma ideia que não se encerra necessariamente na partitura, e, diante do respeito que ele demonstra pelo trabalho do Lauro, foi muito importante entender essa ideia. Porém, foi somente com os textos da partitura, da primeira performance feita durante o ensaio e dos comentários do Lauro se complementando, que Dario considerou que foi possível chegar ao ponto que ele queria. Quando o Dario fala de "não deturpar o texto que ele [Lauro] tava querendo transmitir" ele demonstra que uma ideia de buscar a intensão expressiva do Lauro faz parte da sua concepção, ao mesmo tempo em que fica claro na sua fala que esse texto não é, necessariamente, a partitura.

Nessa seção foi possível ter indícios de como cada um dos entrevistados enxerga o trabalho do outro, como o performer viu o trabalho do compositor, e como o compositor viu o trabalho dos performers. Dario descreveu dois tipos de responsabilidade, uma correspondente ao trabalho com a composição de outro músico, e outra em relação ao grupo no qual trabalhou. A primeira responsabilidade pode ser

associada às noções instituídas pelo conceito de obra, ainda que com algumas particularidades, como a ênfase no trabalho e esforço empregado pelo compositor e da noção de incompletude da partitura. Já o segundo tipo de responsabilidade parece se distanciar bastante.

### 3.6.7 A criação musical em dois estágios

No início da seção anterior já citei um trecho da fala do Dario em que ele reconhecia diferenças nas direções de interação dos dois processos, entre composição e performance. Os excertos dessa seção abordam perspectivas sobre o processo de criação como separado por esses dois estágios.

Nos três trechos selecionados, Dario inicia procurando explicar a simultaneidade dos estágios da composição e interpretação nos *espaços submersos...*, estágios vistos tradicionalmente como separados, e em seguida compara com o processo de *Doppelgänger*, no qual ele percebeu a separação. No primeiro trecho, ele falou que, nos *espaços...*, como as escolhas foram resultado de uma “experimentação de performance”, a composição já estava ligada diretamente à performance, a composição já era a performance e vice versa. Em *Doppelgänger*, ele viu que inicialmente foi preciso entender a ideia do Lauro para depois poder colocar a “nossa cara”, depois de bastante contato com Lauro.

D: No *espaços submersos* eu acho que é difícil separar a questão do modo como eu estou vendo o processo de composição, porque...

M: O que é difícil separar? Desculpa...

D: Porque no caso de *espaços submersos*, a performance e a composição elas foram quase que intrínsecas, sabe, é.. hum..

As ideias que a gente colocou no papel depois foi resultado de uma experimentação de performance, sabe?

M: (gesticula afirmativamente)

D: A gente realmente sentar, tocar, então, eu acho que a performance ela foi moldada de uma maneira mais.. difícil uma palavra..

Mas no caso de *espaço submerso* eu acho que a performance ela.. a composição em si já era a performance em si já era uma composição, assim sabe, no sentido de conceito mesmo. Então não tem um estágio, pra mim pelo menos não teve, uma visão de um estágio primeiro de entender a composição, depois um estágio de performance, sabe? Ela já veio, assim, a gente trabalhou as duas coisas juntas.

Em *Doppelgänger* não, a gente teve, sim, um estágio que a gente teve que sacar qual que era a ideia do Lauro, porque a gente não estava dentro do processo quando ele foi lá pra escrita, de realmente falar "caramba, pera ai, o que ele está querendo aqui, o que são esses gestos, o que ele está querendo com essa troca de diálogos.." e depois começar a colocar a nossa cara (fez o gesto como aspas) mesmo assim na peça muito depois que teve muito contato com o Lauro, né ? (...)

(Entrevista com Dario, p.4)

Nesse segundo trecho, ele explica um pouco mais a sua visão: a dificuldade de separar a composição da interpretação nos *espaços*... se deve ao surgimento simultâneo desses dois elementos. Já no *Doppelgänger*, ele considera que o trabalho de performance foi como uma camada adicionada a composição.

D: [nos *espaços*, “fabricar uma expressão”] foi uma coisa, que tava junto, né, que emergiu junto com a questão da composição, por isso que eu fiquei com dificuldade de separar a questão da composição da interpretação, sabe?

M: Entendi.

D: Porque eu não vejo separado no *espaços*, né ?

Mais ou menos assim: no *Doppelgänger* a interpretação foi algo que a gente teve que colocar; foi como se fosse uma outra camada que a gente teve que colocar em cima daquele texto

No *espaços*, não, foi vindo, assim, a camada junto com a composição, tanto é que quando o Lauro chegou com a primeira ideia, não rolou nada né?, assim, mas pô, mas pera aí, vamo.. (risos) vamos conversar

(Entrevista com Dario, p.11)

No terceiro trecho, Dario explica que, devido ao processo de experimentação no instrumento, as ideias para composição já estavam associadas com elementos que podem ser atribuídos ao estágio de desenvolvimento da performance.

D: Especificamente no *espaços submersos*. No caso de como a gente buscou as ideias que iam fazer parte do nível composicional, na forma de experimentação mesmo, no piano. A gente foi pro piano, ficou pesquisando um repertório de gestos "ah, vamos ver o que é legal, o que não é". Então, a gente experimentava, já tinha uma ideia de performance, sabe, de gestualidade, de expressão, daí a gente fazia com que isso participasse do nosso mapa.

No caso do *Doppelgänger*, não estou dizendo que não tenha a questão da composição performática nele. Tem, claro que tem.

M: Uhum...

D: É porque se não né, não tem peça, mas, senão, não tem música.

(Entrevista com Dario, p.6)

Da entrevista com Lauro, eu selecionei dois trechos. Eles mostram que a visão dele sobre o processo criação musical é separado em dois tipos de criação (ou uma criação e uma derivação). No primeiro, ele converge de alguma forma com Dario, mas sua conclusão se dá principalmente por causa do material ser estabelecido de maneira diferente nas duas músicas: como o material já está pronto no *Doppelgänger*, há a separação dos estágios; já nos *espaços*..., ele vê que a criação e a interpretação acontecem ao mesmo tempo, provavelmente por causa da improvisação, fazendo com que a definição do material só se complete em performance. Dessa maneira, ele

considera que a continuidade da performance dessa peça teria uma importância particular.

L: Mas eu acho que a diferença das duas, do *Doppelgänger* pro *espaços*, nesse sentido, é a criação do material. No *Doppelgänger*, ela não tá pronta.. não sei se seria certo dizer que a interpretação, mesmo que seja nova, é mais uma derivação do que uma criação, eu não sei, aí entra mais em outra área....

M: Uhum...

L: Eu não sei se eu domino..

(...) e no caso dos *espaços* é criação e interpretação, elas acontecem ao mesmo tempo, e aí a performance e a continuidade da performance, aí eu acho que ela vai potencializar a importância da decisão, assim, de decidir sem voltar atrás, do palco [como] um caminho sem volta, um caminho sempre progressivo, sempre pra frente.

(Entrevista com Lauro, p.3-4)

O segundo trecho aborda mais especificamente a sua reflexão sobre criação na música, vista como separada em duas etapas: criação como estruturação de material e criação como fazer uma peça tomar vida.

L: (...) uma proposta dessas de colaboração, no sentido criativo - eu estou usando criativo como criação de material mesmo, não criativo de fazer uma peça tomar vida, mas no sentido de estruturar.. construir o prédio assim, construir a peça pra daí fazer ela tomar vida, acho que são duas etapas..

(Entrevista com Lauro, p.4)

Há uma diferença importante nas visões dos dois: enquanto Dario vê que os dois estágios são misturados nos *espaços submersos...*, mas são separados no *Doppelgänger* por causa da diferença de como ocorreu cada processo de criação; Lauro parece perceber que a mesma diferença acontece por causa das características das peças, uma tem improvisação do material e a outra não. Contudo, a visão do Lauro não fica tão clara. Por mais que ele tenha uma concepção que separe criação enquanto “estruturação” de criação enquanto “dar vida”, isso não faz a sua opinião divergir da opinião do Dario, mesmo que ele não tenha observado essa mistura entre “estruturar” e “dar vida” durante a entrevista, como observou Dario. Dario também tem um clara concepção de processos de performance em que primeiro se entende a estrutura e a ideia e depois se acrescenta a própria perspectiva, e isso não o impediu de considerar que, no processo dos *espaços...*, isso não aconteceu em estágios separados.

### 3.6.8 Sobre a performance

Nessa última temática, eu reuni trechos que abordaram a performance em si, a apresentação da música para um público, diferente das performances nos ensaios ou do processo de desenvolvimento da performance. Uma das considerações do Lauro foi sobre essa conceituação.

L: (inspira) Eu acho que não dá pra confundir composição e performance com composição e ensaios,

M: (pensa, olha pra cima)

L: O ensaio no sentido de.. de que no ensaio a gente não tem o ambiente da performance, a gente não tem o tempo da performance, o local, as condições, e que no ensaio a gente pode parar as coisas, e.. e se a peça não está saindo conforme a gente pensa, seja por vaidade, seja por estética, seja por qualquer motivo.

M: Uhum

L: A gente pode parar e revisar, e refazer, e vocês mesmos: se vocês estão tocando e vocês não tão gostando do que você estão fazendo, vocês podem parar e voltar.

E eu acho que música é uma fatia de tempo onde a gente está a cada instante escolhendo coisas, escolhendo o que fazer, são escolhas, umas atrás das outras em diversos níveis, e na performance a gente tem esse momento da escolha ser sempre definitiva, e no ensaio a gente tem o momento da escolha ser uma coisa aberta, a gente pode voltar as escolhas.

Falar da performance é falar de uma única performance, das duas peças (...)  
(Entrevista com Lauro, p.2-3)

Nesse trecho, o Lauro fez uma observação sobre os processos e sobre essa pesquisa: em ambos os casos, só foi possível fazer uma performance, e essa foi uma limitação tanto da pesquisa quanto do trabalho com essas músicas.

O seguinte excerto corresponde à consideração do Dario sobre a diferença entre as performances. Para ele, a diferença entre as músicas provocou dinâmicas diferentes de performance: o texto fixo provocou uma sensação de performance mais cristalizada e a necessidade de correspondência direta com o texto, enquanto o “mapa” proporcionou um sentimento de maleabilidade dentro do que havia sido combinado.

D: E pensando na performance, na nossa apresentação, tem uma diferença bem grande quando, por exemplo, eu assisti o vídeo da nossa apresentação do *espaços submersos*: muita coisa que aconteceu ali, na nossa apresentação, no concerto do *Germina.Cciones*, foram resoluções ali na hora, sabe, de.. "opa, pera aí, esse baixo aqui eu não tinha ouvido então.." sabe, é uma outra dinâmica, mas que não saiu daquele nosso mapa, que não saiu daquele nosso script, ele foi realmente, 100% contemplado.

Agora, no caso do *Doppelgänger*, pensando agora em relação aos sentimentos, eu observei que era mais cristalizado, assim, sabe? Embora a nossa performance tenha toda a flexibilidade, a questão de você ter um texto, isso dá uma outra visão pra questão do quanto você tem que corresponder com aquilo, sabe?

Essa diferença pra mim é bem marcante.



Por exemplo, no caso dos *espaços submersos*, mesmo que alguma coisa saísse fora, eu teria condições de "opa, alguma coisa, eu fiz ali mas agora eu posso acertar e voltar de novo ao script ali né, assim". Eu não estou falando assim, não só do nível do que a gente tinha combinado em termos de altura e de som, mas da expressão mesmo, de performance, sabe? das nuances, de não comprometer aquele arco todo que a gente tinha imaginado, né?

Em *Doppelgänger*, tinha que ser tudo muito mais fixado, embora a nossa performance foi trabalhada de uma maneira com bastante discussão "ah, aqui a gente pode fazer.. ah pode", mas tinha uma correspondência mais direta com o meio escrito.

(Entrevista com Dario, p.6)

Os demais trechos selecionados foram retirados da entrevista com o Lauro. Neste trecho seguinte ele fala sobre o que espera do performer: que aproveite o tempo da performance e que tome as decisões de maneira consciente.

L: Como compositor, ouvindo alguma coisa minha, eu queria que ele fosse bem aproveitado, assim, do intérprete decidir mesmo, sabe? Pensar no que ele tá fazendo, enfim, ter noção do peso da decisão. Porque não tem o que fazer, passou o tempo, passou (gesticula), sabe?

(Entrevista com Lauro, p.4)

A questão acima se conecta com o trecho seguinte: a decisão é um aspecto importante para o Lauro porque ele vê que, com a continuidade da performance de uma música, os performer se apoderam dela. Segundo ele, a música vai se transformando, as decisões sobre a música vão se transformando, e aspectos diferentes vão surgindo. Ele afirma que no processo de desenvolvimento da performance de *Doppelgänger* já foi possível notar um pouco dessa característica. A consideração que ele faz no final, contrapondo a relação de autoria com o domínio que os performers assumem sobre a peça, reforça a sua ideia.

L: No *Doppelgänger*, como foi uma vez só, e pra mim é uma peça grande - eu nunca tinha escrito uma peça tão longa - eu queria ver como a continuidade da performance, assim, como é que vai se construindo isso.

Mas eu acho que vou ter a mesma impressão que eu tive com a outra peça. Eu tive uma peça pra piano solo que foi tocada mais de uma vez, que a peça, ela vai tomando uma vida própria, as escolhas originais, é.. muitas se perdem, e elas vão se moldando conforme as interpretações, conforme a mão do pianista.

Tem pianistas que fizeram coisas na peça, que valorizaram coisas que eu não tinha pensado antes, e que porque fizeram bem, ficou interessante, foram incorporadas pra peça.

Eu acho que o *Doppelgänger* teve um pouco disso na construção da peça nos ensaios, mas eu acho que esse momento, esse calor do palco, de tomar as decisões fixas, sabe, de não voltar atrás, tem coisas que surgem naquele brilhantismo do momento, sabe, que é "puts, aconteceu determinada situação, como é que eu vou fazer pra me virar" e a decisão que é tomada, ela cria uma

coisa nova, que não foi pensada, que é espontânea, e que vem da vivência do pianista, que vem do ambiente.. sabe-se lá o que que gera isso.

Eu acho que isso acrescenta na peça, e acho que a continuidade de performances coloca a peça na mão dos intérpretes a ponto da peça ter um vínculo com o compositor por toda a relação de autoria, mas ela não é mais do compositor, unicamente assim, ela é dos intérpretes, os intérpretes dominam ela.

(Entrevista com Lauro, p.3)

Eu vejo o que Lauro descreveu no trecho acima como um tipo de influência coletiva sobre uma música. Com obras musicais como o *Doppelgänger*, o texto musical vai sendo trabalhado, relido e reescrito em performance, desenvolvendo-se através do que chamei nas seções anteriores de campo textual. No trecho seguinte, o Lauro falou sobre outro tipo de coletividade que ele viu nos *espaços submersos...*, em que a performance refletiu características dos três músicos.

L: Quando a gente foi pra performance do *espaços*, eu sabia que ia sair uma peça boa, que eu dizia um pouco do que eu queria, e eu imagino que dizia um pouco do que vocês queriam, e acho que, a nível de satisfação, os três estavam satisfeitos. A peça que saiu ficou muito legal, enfim, tem coisa que eu ouço assim e "bah... isso ai parece uma coisa assim que eu pensei já pra uma outra peça e tal". Tem coisas que eu vejo vocês fazendo assim, que são de vocês e que me fizeram crescer, porque são coisas que vocês mostraram que eu não via, ou, por cacoete meu, não veria.

(Entrevista com Lauro, p.5)

Por fim, eu reuni dois trechos que considereí visões relevantes sobre a música contemporânea. Para ele, a música contemporânea tem uma limitação quanto ao desenvolvimento do repertório e, com isso, o fato de termos tocado somente uma vez cada música não seria uma falha isolada dos nossos processos, mas algo que faz parte do que se tem feito nesse contexto musical.

L: Eu acho que vou acabar falando: eu acho um problema da música contemporânea é viver só de estreias.

M: Sim, sim

L: É não ter.. não ter repertório

(Entrevista com Lauro, p.3)

L: Falta pra esse trabalho de intérprete mais compositor, é.. falta repertório, falta continuidade de performance, falta o *Doppelgänger* ser tocado, cinco, seis, dez vezes, ou qualquer outra peça que possa ser trabalhada.

M: Concordo contigo.

L: Que ai que eu acho que vai ter uma resposta do diálogo.. o diálogo, ele fica cortado assim, morre na primeira performance, e cadê a vida dessa criança, como se fosse um aborto, sabe, morreu com um ano de idade (riem)

L: Nem isso assim, na verdade, mas é!

M: Fica só no potencial...

L: Fica só no potencial, exatamente, precisa correr, porque as condições da primeira performance as vezes não são as ideais, ou as vezes saiu muito bem e aí uma segunda performance acontece tudo errado: vamos ver o que aconteceu, enfim: piano, sala, dia...  
(Entrevista com Lauro, p.8)

A consideração que ele faz é muito relevante para a pesquisa sobre as interações criativas na música contemporânea. Se a continuidade das performances de uma música é uma etapa importante do diálogo entre performers e compositores, esse é um aspecto que deve ser considerado para o avanço nesta área de investigação.

### 3.6.9 Considerações sobre os pontos levantados

De maneira geral, fica claro que a estruturação diferente dos dois processos, baseados em dinâmicas de interação diferentes, fez com que as concepções sobre cada caso, indo de como eles consideram cada peça até a forma como viram a performance, tenham se apresentado de formas distintas. O *Doppelgänger*, que foi um projeto mais tradicional, trouxe mais concepções associadas ao conceito de obra, como a divisão de composição e interpretação e enfoque nas ideias do compositor e no entendimento dessas ideias em contraposição com a partitura. Contudo, outras ideias associadas a esse projeto se distanciam do referido conceito, como a noção de coletividade na criação da música e a participação dos performers para que as potencialidades da música fossem descobertas, assim como a ideia de apropriação da obra pelos performers.

Na peça *espaços submersos entre prédios*, baseados em uma estrutura de trabalho diferente da tradicional, houve um afastamento dessas concepções, o compositor e o performer se viram atuando de forma diferente, distanciados dos aparatos tradicionais, aconteceu a mistura entre o que pode chamar de processo de composição e processo de desenvolvimento da performance, e surgiu uma ideia de contemplar os desejos expressivos.

Na minha avaliação, a maior diferença entre os projetos foi descrita na separação das etapas criativas, no primeiro caso, e na mistura delas, no segundo, o que são características da própria proposta de cada projeto. Se no *Doppelgänger*, o trabalho coletivo criou um campo textual para a performance a partir da partitura, exercendo algumas influências nessa partitura (umas mais importantes, outras menos), nos *espaços...*, o campo textual foi criado a partir de um projeto e, assim, esse campo exerceu muito mais influência sobre o texto da peça, ao ponto de, em muitas partes, ser

difícil de separar o que foi a composição dessa peça e o que foi o desenvolvimento de sua performance de estreia.

Mas, uma vez que nos dois projetos nós trabalhamos juntos em algum momento, a direção das interações assumiu uma configuração cíclica: no *Doppelgänger*, a leitura da partitura pelos performers ia para o compositor, retornava de alguma forma para os performers, que tocavam de novo, e o ciclo continuava; nos *espaços...*, a ideia de alguém ia para o grupo, que retornava de alguma forma, podia se tornar parte do “script”, que era lido, voltando para o grupo, e continuando o ciclo. Novamente a grande diferença foi o estágio em ocorreu o trabalho coletivo, de acordo com cada proposta, e essa diferença provocou mudanças marcantes nos sentimentos e visões sobre os projetos.

Assim, duas noções importantes podem ser identificadas nos dois casos: a direcionalidade complexa das interações e coletividade da criação, contudo, elas se apresentam de maneiras bastante diferentes: 1) direcionalidade complexa, com influências entrelaçadas, indo e voltando entre os músicos, em oposição a direcionalidade linear do paradigma tradicional: em um caso, ela não interfere na noção de divisão de estágios do processo criativo, e no outro, acontece pela mescla dos estágios; 2) coletividade: em um caso, ela acontece pela apropriação de uma criação apresentada, no outro, ela acontece no compartilhamento da criação desde os passos iniciais.

### **3.7 Comparações posteriores**

As análises neste capítulo mostraram que ambos os processos foram aberturas para caminhos criativos, seja partindo de uma partitura tradicional, seja partindo de uma proposta aberta e coletiva, cuja partitura não define uma enorme quantidade do que a notação tradicional define. A maior diferença situou-se nos tipos de decisões que foram tomadas e nos procedimentos de trabalho empregados para tomar essas decisões. Enquanto, no primeiro caso, nos concentramos predominantemente na construção de uma interpretação para *Doppelgänger* e realizar essa interpretação no delineamento sonoro das notas e ritmos escritos, no ensemble entre as duas partes, no segundo caso, dedicamos parte do trabalho à definição de organizações para os elementos musicais que estávamos empregando.

Trabalhar em grupo mostrou-se um processo de soma e expansão do texto escrito, no caso de *Doppelgänger*, bem como da proposta que usamos como ponto de partida em *espaços submersos entre prédios*. Percebi que uma visão sobre a partitura ou sobre uma ideia musical abre caminho para outras visões, através de interrelações entre expressões sonoras e expressões discursivas. Toda expressão é interpretada e influencia a criação de novas expressões, e essa visão me permitiu descrever a criação da performance como um campo em que tudo que foi expresso é organizado como um texto complexo, e a performance surge como uma leitura desse campo em uma determinada situação, constituindo outro texto.

Tanto o primeiro caso, um processo em que Lauro (compositor) trabalhou com a gente (pianistas) no desenvolvimento da performance, quanto o segundo caso, um processo em que trabalhamos com Lauro no desenvolvimento da composição de uma peça, foram atividades construtivas que podem ser bem descritas como ciclos de interpretação e criação a medida em que íamos agindo. E como bem observa Östersjö (2008), tanto a performance quanto a composição musical se baseiam em um tipo de interrelação entre percepção e ação em que decisões são tomadas sem serem articuladas discursivamente. Pensando no instrumentista, isso faz com que grande parte da sua contribuição esteja implícita na maneira como ele se expressa musicalmente. Dessa forma, parte dos ciclos de interpretação e criação são manifestados como performances musicais.

O termo que Östersjö utiliza para se referir ao que é criado nas interações entre compositores e instrumentistas também me parece bastante relevante: subcultura. Nas interações, desenvolvemos formas próprias de nos relacionarmos e de trabalharmos que são características dessas interações. Até mesmo uma linguagem própria pode ser criada, na forma como nos referimos a procedimentos e recursos ou aspectos das músicas que fazemos, como uma melodia / seção que ganhou o nome Deisy, representando um ampla ideia poética de decadência, demência, arrependimento, etc., sem que isso tenha sido proposto de maneira organizada e objetiva.

Quanto à nossas atuações como performers ou compositor, os processos estudados apresentaram uma grande expansão desses papéis como tradicionalmente delineados na cultura da música de concerto. Em *Doppelgänger*, vejo a atuação de Lauro como compositor de maneira similar a como Williams (2014) descreveu a sua atuação: “Eu poderia me juntar com os músicos na procura de soluções para

problemas”<sup>58</sup> (WILLIAMS, 2014, p.88). Por outro lado, em muitos momentos nos ensaios era como se Lauro fosse um performer como nós, participando ativamente do processo de criação da performance. Já em *espaços submersos entre prédios*, a nossa atuação de performers de música de concerto foi expandida, pois participamos ativamente da composição da peça, seja através das experimentações ao piano, seja através da participação ativa no processo de tomada de decisões composicionais. As falas dos meus colegas nas entrevistas também refletem essa percepção, ressaltando as nuances de suas atuações em cada projeto. Contudo, só podemos considerar que essas atuações extrapolem os papéis do compositor e do intérprete a partir do paradigma predominante estabelecido pela cultura da música de concerto; do ponto de vista dos processos, foram atuações naturais dentro da subcultura estabelecida por meio do trabalho colaborativo.

Nesse sentido, a minha participação nesses dois projetos criativos foi positiva em três sentidos. O primeiro diz respeito ao meu desenvolvimento musical, uma vez que os dois processos me tiraram do meu fazer cotidiano e me colocaram em um ambiente de criação no qual pude explorar minhas habilidades musicais de maneira diferente e engajada, possivelmente extrapolando o papel tradicionalmente atribuído ao intérprete. O segundo, decorrente do primeiro, diz respeito ao choque entre a subcultura criada no contexto do trabalho colaborativo e o discurso decorrente do conceito regulador de obra musical, o que fomentou um aprofundamento da reflexão sobre o meu posicionamento como músico, socialmente e artisticamente<sup>59</sup>.

Para falar do terceiro, trago uma conclusão importante sobre colaboração, desenvolvida por Domenici (2013). Para a autora, as colaborações podem ser consideradas sistemas sinérgicos, nos quais o todo é maior que a soma das partes. Os músicos, ao trabalharem juntos, expandem as possibilidades por causa dos diferentes pontos de vista que possuem naturalmente. “O lugar situado que cada um desses sujeitos ocupa na relação dá a ambos uma percepção privilegiada tanto do outro quanto da obra, de maneira que um percebe coisas que não são disponíveis ao outro e vice-versa, o que Bakhtin denomina de “excesso de visão” (DOMENICI, 2013, p.11). Essa foi uma característica que percebi nos nossos processos: a atuação em grupo potencializou a atuação de cada um.

---

<sup>58</sup> “I would join in with the musicians in seeking solutions to problems.”

<sup>59</sup> Não quero pressupor uma separação real entre esses dois campos (arte e sociedade), mas, analiticamente, nem uma palavra sozinha, nem a outra, contemplaria a minha ideia.

Outra característica importante a ser considerada é a escrita musical. Em ambos os casos, ela foi importante, contudo, não no mesmo grau. *Doppelgänger* é uma música completamente improvável sem o artifício da escrita, ela é uma resposta a uma tradição musical de textos escritos e procedimentos de criação. Já a partitura de *espaços submersos entre prédios* cumpriu primeiramente a função de registro de ações e escolhas, caracterizando uma relação muito mais flexível e até mesmo invertida com a escrita (da performance para o papel), pois, se quiséssemos, poderíamos realizar um projeto similar sem utilizar a notação<sup>60</sup>. Em cada caso, a partitura teve uma função diferente: em *Doppelgänger*, a partir do entendimento de que a partitura representava uma obra finalizada (talvez precisando de alguns acabamentos ou ajustes), o texto assumiu a função de um ponto de partida para a criação da performance; em *espaços submersos entre prédios*, a partitura resultou das experimentações e decisões tomadas coletivamente, trazendo muitos aspectos da trajetória individual de cada participante. Do ponto de vista do performer, o som da partitura de *Doppelgänger* precisava ser descoberto como parte do processo de criação da performance, enquanto que a partitura dos *espaços submersos entre prédios* significou uma tentativa de organizar um mapa dos sons surgidos na ação performática da experimentação ao piano. Para o compositor, me parece que, mesmo ele conhecendo muito bem o *Doppelgänger* desde o início, nós performers, ao expressarmos nossas visões, ampliamos o seu conhecimento; e os *espaços submersos entre prédios* fez com que ele criasse de uma forma particular, correspondendo à situação de colaboração estabelecida.

Dessa maneira, o que podemos concluir sobre como a partitura foi considerada? O papel da partitura em cada processo foi uma diferença bastante grande, contudo, apesar dela, nos dois casos nós trabalhamos adicionando elementos e significado. Avalio que, fundamentalmente, a importância da partitura não deve ser confundida com uma posição em que ela seja o resultado do caminho criativo de uma música. Nos dois casos, por mais diferentes que tenham sido no aspecto da escrita, a partitura foi um meio de chegar a uma música real, fenômeno sonoro em um contexto social, e isso é diferente de considerar a escrita o centro da prática musical. No trabalho com as músicas, o processo criativo continuou tanto com uma partitura praticamente pronta quanto com uma partitura em desenvolvimento.

---

<sup>60</sup> Östersjö (2008) descreve um trabalho que realizou com o compositor Richard Karpen, na criação da música *Strandlines*, em que a proposta foi fazer uma música fixa sem escrever uma partitura (p.323-366).

As questões propostas no início deste trabalho não têm uma resposta direta, mas, de maneira geral, nos nossos processos colaborativos, o compositor atuou com ideias a serem expandidas em grupo, seja com uma partitura pronta, seja com trocas mais dinâmicas nos ensaios dos *espaços...*, e os performers atuaram criando respostas para o que estava sendo proposto assim como devolvendo ideias para o grupo. O compositor também atuou com respostas às ideias dos performers e isso direciona novamente à terceira questão, quanto a unidirecionalidade dos processos. O trabalho coletivo se mostrou como um ciclo de ação de interpretação e criação, assim como o trabalho de performance diz respeito a esse tipo de ciclo.

No primeiro capítulo, quando considerei os estudos sobre colaborações, identifiquei dois tipos de preocupações artísticas. A primeira, dizia respeito às questões de técnicas e recursos instrumentais – muitas vezes sendo recursos expandidos ou quaisquer recursos que somente o instrumentista consegue dominar o funcionamento – e às relações entre a notação e o som; a segunda, dizia respeito à dinâmica da relação de criação que pode ser estabelecida entre instrumentistas e compositores. Considero que ambos os casos tem implicações nesses dois âmbitos. *Doppelgänger* não é uma peça que explore recursos instrumentais expandidos, mas a densidade das relações instrumentais. A participação do Lauro permitiu que ele contribuísse na criação dessas relações, além dos desenhos sonoros usados na performance. E nos *espaços submersos entre prédios*, em que uma parte enorme da peça musical foi composta através da oralidade das interações nos ensaios, há uma relação muito específica entre as ideias, as técnicas empregadas e os sons criados.

Para refletir um pouco mais sobre a segunda preocupação, pensemos no conceito de obra musical teorizado por Goehr (1992): poderia a dinâmica da relação entre instrumentistas e compositor na criação da performance, em *Doppelgänger*, e da composição, em *espaços submersos entre prédios*, deslocar os papéis de compositor e intérprete para fora do âmbito regulado por esse conceito? Na minha concepção, não. *Doppelgänger* foi claramente concebido como uma obra musical para ser apresentada em um evento dedicado a apresentar obras, foi criado como obra. Praticamente o mesmo pode ser dito dos *espaços submersos entre prédios*, mesmo considerando a maneira como essa peça foi criada. Isso, contudo, não quer dizer que essas músicas não contribuem no desenvolvimento e transformação do conceito de obra. A forma como os processos se estruturaram desafiam características do conceito que eu acredito que devem ser desafiadas, com o paradigma vertical da criação musical e a dualidade



criação e reprodução. Discutir academicamente essas músicas pode potencializar esse desafio iniciado na prática, exercendo forças para a transformação da maneira como o conceito de obra regula a prática.

## Considerações finais

Para buscar ampliar a compreensão sobre a partitura na música contemporânea, precisei investigar valores e estruturas sociais que se desenvolveram historicamente na música de concerto, o que abordei no primeiro capítulo. Isso me levou a pensar sobre as relações entre composição e performance e, conseqüentemente, as interações entre os músicos que desempenham essas atividades, tema que têm sido explorado em projetos de colaboração. O trabalho mais extenso sobre esse assunto (ÖSTERSJÖ, 2008) forneceu muitas ferramentas para pensar a criação musical em um campo de interação na música contemporânea.

O referencial teórico que desenvolvi me permitiu olhar analiticamente para dois processos de criação dos quais participei. No segundo capítulo, apresentei os contextos de cada processo, e, no terceiro capítulo, os procedimentos de análise dos registros e das entrevistas, aliados a minha perspectiva como participante, possibilitaram o emprego de conceitos e a elaboração da noção de campo textual para considerar a partitura e a performance no ambiente de criação. Nessa maneira de ver a interação criativa, a noção de texto foi expandida, considerando a visão de Östersjö (2008) e Boorman (1999), para abrigar todo tipo de expressão que pudesse ser constitutiva para a criação de uma performance, a qual também pode ser vista como um texto. Isso se tornou um recurso para ver a criação musical como um único processo até uma determinada performance (que pode ser dividido em estágios), constituindo uma tentativa de contribuição para uma visão que compreenda essa temática de maneira complexa.

Entendo que esse trabalho tem limitações quanto à discussão teórica, e que o aprofundamento das perspectivas propostas necessita da avaliação de outros tipos de processos de criação. Embora eu tenha considerado certo número de casos de colaboração no meu levantamento bibliográfico, essa área carece de teorizações convergentes, e buscar essa convergência nesses trabalhos constituiria outra pesquisa.

As conclusões que desenvolvi, na avaliação dos dois casos de processos artísticos abordados por essa pesquisa, procuraram descrever a maneira como eu os compreendi através das minhas análises, mas elas podem também motivar e direcionar investigações com perspectivas semelhantes. Penso que muitos casos de colaboração podem incentivar modelos diferentes de trabalho artístico, expandindo as possibilidades na música contemporânea. Dessa forma, o modelo tradicional: compositor – partitura –

instrumentista(s), passa a ser uma possibilidade dentre outras que podem ser criadas através da interação entre músicos. Considero isso importante por dois motivos. O primeiro motivo foi evidenciado por uma percepção que tive em um concerto durante o *Germina.Cciones – Porto Alegre*: foram apresentadas músicas criadas de maneiras bastante diferentes, peças escritas de maneira tradicional, uma peça composta em duo de maneira oral (com algumas anotações sobre a forma), uma improvisação livre de outro duo, e improvisações em grupo conduzidas por um regente. Para mim, foi evidente que os processos de criação faziam parte do significado daquelas músicas, e não somente como algo sobre elas, mas que era intrínseco à maneira como soavam (talvez de forma similar a como o Dario descreveu a forma diferente da sua postura na performance de cada peça). O segundo motivo tem um viés teórico, considerando as proposições de Christopher Small (1998) sobre o significado das performances musicais. Conforme foi referenciado no primeiro capítulo, esse autor argumenta e demonstra que o significado das práticas musicais é criado por todas as relações que as constituem e, por isso, as relações de criação entre os músicos, as funções que desempenham, a metodologia de criação, o tipo de texto que constitui uma peça (mais fixo ou mais variável), etc., são partes intrínsecas das músicas criadas.

Por fim, reconheço as implicações performativas dessa pesquisa sobre a prática musical, assim como das minhas concepções artísticas sobre a teorização apresentada. Se, por um lado, busquei compreender uma prática, por outro, estou exercendo uma influência sobre ela através da forma como articulo o conhecimento teórico a partir da reflexão sobre essa prática, a qual, por sua vez, não é neutra e nem livre de valores. Borgdorff (2012) argumenta que toda produção de conhecimento funciona dessa forma, porém, nessa área de pesquisa, que entrelaça criação artística e teorização discursiva, esse aspecto é muito marcante, e, por isso, considerarei importante explicitá-lo.

## Bibliografia

- ANDERSON, Leon. Analytic Autoethnography. *Journal of Contemporary Ethnography*. Vol. 35, n.4, pp. 373-395, August, 2006.
- COESSENS, K.; CRISPIN, D.; DOUGLAS, A. *The Artistic Turn: a manifesto*. Leuven University Press, 2009. 190p.
- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover, 1987.
- BOORMAN, Stanley. The Musical Text. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Ed.), *Rethinking music*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1999, p.403-423.
- BORÉM, Fausto. Lucípherez de Eduardo Bértola: A colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo. *Opus*, Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Ano 5, v.5, agosto, 1998. p.1-21.
- BORGDORFF, Hendrik Anne (Henk). *The conflict of the faculties: perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press, 2012. 269p.
- CAMPBELL, Louise. The performer-composer relationship: collaboration through dialogue. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22., 2012, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: ANPPOM, 2012. p.2169-2176.
- CLYNES, Manfred. Microstructural Musical Linguistics: Composer's pulses are liked best by the best musicians. *Cognition, International Journal of Cognitive Science*, vol. 55, p. 269-310. 1995.
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, p.05-22, 2006.
- COOK, Nicholas. Plato's Curse. In: *Beyond the score: music as performance*. Oxford University Press, 2013, p.8-32.
- CORRÊA, João F. de S. A Espera Silente e Pequena Impressão: relatos sobre experiências interativas entre intérprete e compositor. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n.6, p.43-70, 2013.
- DEL NUNZIO, M.; NAVARRO, F. A. Fendas: Colaboração, composição, interpretação. In: PERFORMA – INTERNATIONAL CONFERENCE ON PERFORMANCE STUDIES, 2013, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: PERFORMA, 2013. s/p.
- DOMENICI, Catarina. Leite. O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20., 2010, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: ANPPOM, 2010. p.1142-1147.

DOMENICI, Catarina Leite. Beyond notation: the oral memory of Confini. In: PERFORMA '11 – ENCONTROS DE INVESTIGAÇÃO EM PERFORMANCE, 2011, Aveiro. *Anais...* Aveiro: PERFORMA, 2011. p.1-14.

DOMENICI, Catarina Leite. O pianista expandido: complexidade técnica e estilística na obra Confini de Paolo Cavallone. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 21., 2011, Uberlândia. *Anais...* Uberlândia: ANPPOM, 2011. p.1204-1210.

DOMENICI, Catarina Leite. His master's voice: a voz do poder e o poder da voz. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n.5, p.65-97, 2012.

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

DOMENICI, Catarina Leite. A Performance Musical e o Gênero Feminino. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (Org.). *Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas*. Goiânia / Porto Alegre: ANPPOM, 2013b p.89-109.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. New York: Clarendon Press – Oxford, 1992. 314p.

GRIER, James. Musical Literacy: a historical perspective. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2., 2012, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: SINPOM, 2012. p. 89-101.

HAYDEN, Sam; WINDSOR, Luke. Collaboration and the composer: case studies from the end of the 20th century. *Tempo*, Cambridge University Press. Vol.61, p.28-39. 2007.

ISHISAKI, B. Y. M.; MACHADO, M. A. C. A colaboração entre compositor e intérprete no processo criativo de Arcontes. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n.6, p.71-102, 2013.

LEVI, Stanley. “Entre tapas e beijos”: processos artísticos coletivos em música contemporânea. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n.6, p.103-134, 2013.

MORAIS; Augusto Alves de. *A colaboração intérprete-compositor na elaboração da obra “Uma Lágrima” de Arthur Rinaldi*. Dissertação de mestrado. Goiás: Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, 2013, 45p.

MORAIS; Augusto Alves de. A colaboração intérprete-compositor na elaboração da obra “Uma Lágrima” de Arthur Rinaldi. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24., 2014, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ANPPOM, 2014. s/p.

ÖSTERSJÖ, Stefan. *SHUT UP 'N' PLAY!* Negotiating the Musical Work. Tese de Doutorado, Malmö Academy of Music. Lund University, 2008, 397p.

PECKTOR, Lauro. *Doppelgänger*: da ideia à obra. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, 2014, 147p.

PRIBERAM INFORMÁTICA. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/colaborar>>. Acesso em: 03 mar. 2015.

PRYER, Anthony. Notation. In: OXFORD MUSIC ONLINE. Oxford University Press. 2007. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com.ez45.periodicos.capes.gov.br/subscriber/article/opr/t114/e4761?print=true>>. Acesso em: 3 maio. 2014.

RADICCHI, Joana. *A relação entre composição e performance no processo de criação*: um estudo sobre a colaboração entre compositores e intérpretes. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2013, 117p.

RADICCHI, J.; ASSIS, A. C. de. *Inflexões para flauta solo*: um estudo sobre a colaboração compositor-intérprete. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL, 2., 2014, Vitória. *Anais...* Vitória: ABRAPEM, 2014. p.202-210.

RAMOS, Pamela D. dos Santos. *A colaboração compositor-intérprete na construção de uma interpretação para a peça Round About Debussy de Flávio Oliveira*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, 2013, 150p.

RAMOS, P. D. dos S.; DOMENICI, C. L. A colaboração com o compositor na construção de uma interpretação para a peça Round about Debussy de Flávio Oliveira. In: PERFORMA – INTERNATIONAL CONFERENCE ON PERFORMANCE STUDIES, 2013, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: PERFORMA, 2013. s/p.

RAY, Sonia. Colaborações compositor-performer no século XXI: uma idéia de trajetória e algumas perspectivas. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20., 2010, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: ANPPOM, 2010. p.1310-1314.

ROSA, A.; TOFFOLO, R. B. G. O resto no corpo: colaboração compositor-intérprete. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 21., 2011, Uberlândia. *Anais...* Uberlândia: ANPPOM, 2011. p.1139-1144.

SEEGER, Charles. Prescriptive and Descriptive Music-Writing. *The Musical Quarterly*, v.44, n.2, abr. 1958, p.184-195.

SMALL, Christopher. *Musicking*: The Meanings of Performance and Listening. Middletown: Wesleyan University Press, 1998. 230p.

SOUZA, V. C. de; CURY, F.; RAMOS, M. A. da S. Uma abordagem sobre as técnicas estendidas utilizadas no fagote e a importância da cooperação do compositor e do intérprete para o aperfeiçoamento do repertório. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 135-146, dez. 2013.

TARUSKIN, Richard. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995. 382p.

WILLIAMS, Alan. Collaborative Composition, Writing and Performing. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, III, 2014, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: SINPOM, 2014, p.84-91.

WISHART, Trevor. *On Sonic Art*. Amsterdam: Hardwood Academic Publishers GmbH, 1996. 357p.

YIN, Robert. *Estudo de Caso: planejamento e métodos*. Tradução: Ana Thorell. Porto Alegre: Bookman, 2010. 248p.

## Anexo – Relação de trabalhos sobre colaboração

Os trabalhos consultados foram identificados, na tabela abaixo, pelo ano, meio de publicação, autor(es) e título. Eles também são descritos de acordo com o número de casos de colaboração que foram estudados, já que esse tipo de metodologia que predomina, os instrumentos enfatizados e o papel do autor, instrumentista (inst.) ou compositor (comp.), já que são categorias importantes dentro dessa temática. Alguns trabalhos trazem um enfoque teórico ou historiográfico (hist.), e não estudam casos.

| Trabalhos Publicados no Brasil |                |         |                      |   |                              |                |
|--------------------------------|----------------|---------|----------------------|---|------------------------------|----------------|
| Ano                            | Publicação     | Casos   | Autores              | Título  | Instrumentos                 | Papel do Autor |
| 1998                           | Revista OPUS   | 1       | F. Borém             | Lucípherez de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo | contrabaixo                  | inst.          |
| 2010                           | Anais ANPPOM   | 1       | C. Domenici          | O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica                                | piano                        | inst.          |
| 2010                           | Anais ANPPOM   | teórico | S. Ray               | Colaborações compositor-performer no século XXI: uma idéia de trajetória e algumas perspectivas           | contrabaixo                  | inst.          |
| 2011                           | Anais PERFORMA | 1       | C. Domenici          | Beyond notation: the oral memory of Confini   | piano                        | inst.          |
| 2011                           | Anais ANPPOM   | 1       | C. Domenici          | O Pianista Expandido: Complexidade Técnica e Estilística na Obra “Confini” de Paolo Cavallone             | piano                        | inst.          |
| 2011                           | Anais ANPPOM   | 1       | A. Rosa / R. Toffolo | O resto no copo: colaboração compositor-intérprete  | Contrabaixo, live-eletronics | inst. / comp.  |
| 2012                           | Anais ANPPOM   | 1       | L. Campbell          | The performer-composer relationship: collaboration through dialogue                                       | clarinetes                   | inst.          |
| 2013                           | Revista UFPel  | 2       | J. Corrêa            | A Espera Silente e Pequena Impressão: relatos sobre   | vários                       | inst.          |



|      |                |         |                            |  |                                   |               |
|------|----------------|---------|----------------------------|--|-----------------------------------|---------------|
|      |                |         |                            | experiências interativas entre intérprete e compositor   |                                   |               |
| 2013 | Revista UFPel  | 1       | B. Ishisaki e M. Machado   | A colaboração entre compositor e intérprete no processo criativo de Arcontes   | violão e computador               | inst. / comp. |
| 2013 | Revista UFPel  | 2       | S. Levi                    | “Entre tapas e beijos”: processos artísticos coletivos em música contemporânea   | artes (interdisciplinar), violões | inst.         |
| 2013 | Revista UFPel  | teórico | C. Domenici                | It takes two to tango - A pratica colaborativa na musica contemporanea   | -                                 | inst.         |
| 2013 | Dissertação    | 1       | P. Ramos                   | A colaboração compositor-intérprete na construção de uma interpretação para a peça Round About Debussy de Flávio Oliveira  | piano                             | inst.         |
| 2013 | Anais PERFORMA | 1       | P. Ramos / C. Domenici     | A colaboração com o compositor na construção de uma interpretação para a peça Round about Debussy de Flávio Oliveira   | piano                             | inst.         |
| 2013 | Anais PERFORMA | 1       | F. Navarro / M. Del Nunzio | Fendas: Colaboração, composição, interpretação   | guitarra                          | comp. / inst. |
| 2013 | Revista OPUS   | hist.   | Souza, Cury, Ramos         | Uma abordagem sobre as técnicas estendidas utilizadas no fagote e a importância da cooperação do compositor e do intérprete para o aperfeiçoamento do repertório | fagote                            | inst.         |
| 2013 | Dissertação    | 1       | A. Morais                  | A colaboração intérprete-compositor na elaboração da obra “Uma Lágrima” de Arthur Rinaldi.   | percussão                         | inst.         |
| 2013 | Dissertação    | 1       | J. Radicchi                | A relação entre composição e performance no processo de criação: um estudo sobre a colaboração entre compositores e intérpretes                                  | flauta                            | inst.         |
| 2014 | Anais ABRAPEM  | 1       | J. Radicchi/ A. Assis      | Inflexões para flauta solo: um estudo sobre a colaboração compositor-intérprete.   | flauta                            | inst.         |
| 2014 | Anais SIMPOM   | 2       | A. Williams                | Collaborative Composition, Writing and Performing  | vários                            | comp.         |
| 2015 | Anais ANPPOM   | 1       | A. Morais                  | A colaboração intérprete- compositor na elaboração da obra “Uma Lágrima” de Arthur Rinaldi   | percussão                         | inst.         |

| <b>Trabalhos Publicados fora do Brasil</b> |                            |              |                  |   |                                 |                       |
|--|----------------------------|--------------|------------------|---|---------------------------------|-----------------------|
| <b>Ano</b>                                 | <b>Publicação</b>          | <b>Casos</b> | <b>Autores</b>   | <b>Título</b>   | <b>Instrumentos</b>             | <b>Papel do Autor</b> |
| 2007                                       | Revista TEMPO<br>Cambridge | 10 (3)       | Hayden / Windsor | Collaborations and the composer: case studies from<br>the end of the 20th century | vários                          | comp.                 |
| 2008                                       | Tese de doutorado          | 6            | Stefan Östersjö  | SHUT UP 'N' PLAY! Negotiating the Musical Work                                    | cordas pinçadas e<br>computador | inst.                 |

## Anexo digital – gravações e partituras

As partituras de cada música, as gravações das performances e os excertos de áudio utilizados nas análises podem ser acessados no seguinte link:

<https://drive.google.com/folderview?id=0B-h78mGVNEM5OVg5NXhkaWFLWHM&usp=sharing>

**Documento 01** - Partitura do *Doppelgänger* (Dario)

**Documento 01b** - Partitura do *Doppelgänger* (Menan)

**Documento 02** - Partitura dos *espaços submersos entre prédios* (versão 1 dia de são pedro)

**Documento 03** - Partitura dos *espaços submersos entre prédios* (versão 2 espaços entre prédios)

**Documento 04** - Partitura dos *espaços submersos entre prédios* (versão 3 três páginas)

**Faixa 01** - *Doppelgänger* - Recital, Tasso Correa 16.12.2013

**Faixa 02** - *espaços submersos entre prédios* - Recital *Germina.Cciones*, Tasso Correa 23.10.2014

**Faixa 03** - mov. IV, seção [1] - 01.11.2013 ensaio 4'27 e 1h26'19 (Armando Albuquerque)

**Faixa 04** - mov. IV, seção [1] - 26.11.2013 ensaio 1h04'11(sala 4)

**Faixa 05** - mov. IV, seção [1] - 13.12.2013 ensaio 27'19 (1-3) (sala 4)

**Faixa 06** - mov. IV, seção [1] - 15.12.2013 ensaio geral 1h10'42 (Tasso Correa)

**Faixa 07** - mov. IV, seção [1] - 16.12.2013 recital 16'05 (Tasso Correa)

**Faixa 08** - mov. II, seção [3] - 09.12.2013 ensaio 10'43

**Faixa 09** - mov. II, seção [3] - 09.12.2013 ensaio 15'20

**Faixa 10** - mov. II, seção [3] - 09.12.2013 ensaio 40'45

**Faixa 11** - mov. II, seção [2] (B) - 13.12.2013 ensaio 2'57

**Faixa 12** - mov. V, loop p.1 - 10.12.2013 ensaio 34'40 (2-3)

**Faixa 13** - janela 2 - 20.10.2014 ensaio 1h03'44 (1-3) (sala 4)

**Faixa 14** - janela 2 - 21.10.2014 ensaio 9'10 (2-3) (Armando Albuquerque)

**Faixa 15** - janela 2 - 23.10.2014 ensaio 11'59 (Tasso Correa)

**Faixa 16** - janela 2 - 23.10.2014 recital 6'15 (Tasso Correa)

O vídeo da estreia dos *espaços submersos entre prédios* pode ser acessado no seguinte link:

[https://drive.google.com/file/d/0BwSk\\_PVvmWJMNWNwRHp2ZTZZeIU/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/0BwSk_PVvmWJMNWNwRHp2ZTZZeIU/view?usp=sharing)

**Vídeo 1** - *espaços submersos entre prédios*