

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

CATARINA PERCINIO MOREIRA DA SILVA

SETE OBRAS BRASILEIRAS INÉDITAS PARA PERCUSSÃO:
CONCEPÇÃO, COLABORAÇÃO E O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE SOLOS PARA
INSTRUMENTOS MARGINALIZADOS

Goiânia
2014

CATARINA PERCINIO MOREIRA DA SILVA

**SETE OBRAS BRASILEIRAS INÉDITAS PARA PERCUSSÃO:
CONCEPÇÃO, COLABORAÇÃO E O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE SOLOS PARA
INSTRUMENTOS MARGINALIZADOS**

Trabalho final (produção artística e artigo) apresentado para defesa ao Programa de Pós-graduação *strictu sensu* da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em música

Linha de pesquisa: Música, Criação e Expressão.

Área de concentração: Música na contemporaneidade.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Fonseca de Oliveira

Goiânia

2014

CATARINA PERCINIO MOREIRA DA SILVA

**SETE OBRAS BRASILEIRAS INÉDITAS PARA PERCUSSÃO:
CONCEPÇÃO, COLABORAÇÃO E O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE SOLOS PARA
INSTRUMENTOS MARGINALIZADOS**

Trabalho final defendido no Programa de Pós-graduação *strictu sensu* em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de mestre, aos vinte e cinco de abril de dois mil e quatorze, sendo a Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Fabio Fonseca de Oliveira/UFG

Prof. Dr. Antonio Marcos Souza Cardoso/UFG

Prof. Dr. Fernando Martins de Castro Chaib/IFG

À minha mãe, exemplo de inteligência e dedicação.

AGRADECIMENTOS

À minha família: Carlos, Suely, Sabrina, Marianna, Gabriela, Luisa, Maria Alice, Paulo e Emanuel. Sou reflexo do que vi em vocês!

Ao Leonardo Bertolini Labrada por todo amor em forma de: ajuda na preparação para prova de ingresso, companheirismo em todas as lágrimas de felicidade/tristeza nestes 24 meses e empenho em se fazer presente mesmo a 900 km de distância. Você é impar!

Aos amigos do curso de percussão na UFG pelo convívio e aprendizado.

Aos amigos da turma de mestrado em Música da UFG.

Aos amigos cearenses, goianos, paranaenses, paraenses, colombianos e paulistas que moraram comigo no prédio, pelo acolhimento.

Aos compositores Alexandre Ficagna, Carlos Malta, Felipe Rossi, Fernando Riederer, Mario Del Nunzio, Rodrigo Meine e Rodolfo Valente pela aceitação da proposta e por tamanha dedicação a ela.

A todos aqueles que contribuíram direta ou indiretamente para esta pesquisa, em especial John Boudler, Luciane Cardassi, Paulo Guicheney, Eduardo Giancesella, Marcos Galvão, Carlos Stasi e Marianna Bomfim.

À Capes.

Ao Fabio Oliveira, grande professor, percussionista e amigo.

Fazer o mestrado em Goiânia envolveu uma série de mudanças e, sem vocês, eu não estaria pronta para enfrentar todas elas.

RESUMO

Este trabalho está organizado em duas seções: (A) Produção Artística e (B) Artigo. A primeira apresenta o repertório e notas de programa, do recital de defesa – realizado dia vinte e cinco de abril de dois mil e quatorze, e do recital de qualificação – executado em seis de setembro de dois mil e treze. O recital de defesa apresenta exclusivamente peças inéditas de alguns dos compositores que colaboraram com esta pesquisa, enquanto que o recital de qualificação foi elaborado inteiramente com as peças advindas do levantamento de repertório para instrumentos de percussão marginalizados. A seção B apresenta o artigo, que discute, detalha e registra a vivência de um processo de colaboração performer-compositor para criação de sete novas obras para percussão solo. Inicialmente, o aparato teórico sobre colaboração é exposto, seccionando o material levantado em quatro tipos de abordagem sobre a relação colaborativa. Em seguida, discute-se a escolha de instrumentos marginalizados e a utilização de uma abordagem técnica experimental, para realização das novas composições, explicitando uma preferência estética que vai ao encontro do pensamento cageano de que todo som é igualmente válido, e conseqüentemente, que qualquer objeto é passível de ser foco de uma composição solo. A segunda parte do artigo trata da *Chamada para novas obras para percussão*. Inicialmente apresenta a chamada em sua íntegra, elaborada a partir da compreensão adquirida no levantamento bibliográfico a respeito de relação colaborativa; depois explica o processo de seleção dos compositores participantes; e finalmente apresenta uma lista com dados sobre cada uma das sete composições escritas para esta pesquisa, utilizando os seguintes instrumentos: bumbo, folha de flandres, geofone, gongos de Pequim, rugido de leão, tamborim e zabumba. Como resultado do registro de todas as etapas de relação com os compositores, a terceira parte do artigo apresenta alguns exemplos de influências inerentes ao processo de criação colaborativa, e para tal vincula elementos da troca de informação entre o par colaborativo a trechos específicos das partituras. Como anexos seguem além das partituras das obras, a documentação do processo de colaboração, registrado em detalhes ao longo dos diversos momentos do processo, entre os quais, e-mails e gravações trocados entre a performer e os compositores.

Palavra-chave: Colaboração compositor-performer. Relação colaborativa. Instrumentos de percussão marginalizados.

ABSTRACT

This research is organized into two sections: (A) Artistic Production and (B) Article. The first presents the repertoire and program notes, the final recital – held on April 25th, two thousand and fourteen, and the first recital – runs on September 6th, two thousand and Thirteen. The final recital exclusively presents premieres of this research composers, while the qualification recital was developed entirely with the resulting pieces of lifting repertoire for percussion marginalized instruments. Section B presents the paper, which discusses the experience of a collaborative process between performer-composer in the creation of seven new works for solo percussion. Initially, the theoretical apparatus of collaboration is exposed, sectioning the material raised on four types of approach to collaborative relationship. Then we discuss the choice of instruments and the use of marginalized experimental technique to realization of new compositions, expressing an aesthetic preference that agree Cagean thought that all sound is equally valid, and consequently that any object is likely to be the focus of a solo composition. The second part of the article deals with *Call for new works for percussion*. Initially displays the call on your part, drawn from the understanding gained in the bibliographical survey about collaborative relationship; then explains the process of selection of participants composers and finally lists with data on each of the seven compositions written for this research, using the following instruments: bass drum, tinplate, geophone, gongs Beijing, lion's roar, tambourine and bass drum. As a result of the registration of all the stages of relationship with composers, the third part of the article presents some examples of influences inherent in the collaborative authoring process, and this binding element in the exchange of information between collaborative pair of scores to specific passages. Attachments as well follow the scores of works, the process of collaboration, recorded in detail over the various stages of the proceedings including documents, emails and records exchanged between the performer and composers.

Keywords: Collaboration between composer and performer. Collaborative relationship. Marginalized percussion instruments.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Chamada para compositores.....	34
Figura 2 – Bumbo.....	36
Figura 3 – Gongu de Pequim	36
Figura 4 – Rugido de leão.....	37
Figura 5 – Geofone	37
Figura 6 – Tamborim.....	38
Figura 7 – Folha de flandres.....	38
Figura 8 – Zabumba.....	39
Figura 9 – Três tipos de baquetas utilizadas.....	41
Figura 10 – Baqueta construída.....	45
Figura 11 – Organograma do arquivo digital.....	57
Figura 12 – Amostra das posições iniciais possíveis.....	66

LISTA DE EXCERTOS DE PARTITURA

Excerto 1 – c. 44 e 45 de <i>Fagulha</i>	42
Excerto 2 – c.1 e 2 de <i>Danças</i>	42
Excerto 3 – Símbolo utilizado para rulo na tarraxa	43
Excerto 4 – Excerto do V mov. de <i>Danças</i>	43
Excerto 5 – c.1 e 2 de <i>Revirada</i>	43
Excerto 6 – c. 25 de <i>Revirada</i>	44
Excerto 7 – Início da primeira versão da peça de M. Galvão	64
Excerto 8 – Início da segunda versão da peça de M. Galvão.....	65
Excerto 9 – VIII mov.: primeira versão de abafamento	65
Excerto 10 – VIII mov.: segunda versão de abafamento	65
Excerto 11 – II mov.: quintina com arco com uma mão	66
Excerto 12 – VII mov.: diferenciação de fermata em som e em silêncio	67
Excerto 13 – Excerto do II mov.	68
Excerto 14 – V mov. – escolha do local de toque apropriado	69

SUMÁRIO

PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA

RECITAL DE DEFESA	12
NOTAS DE PROGRAMA DO RECITAL DE DEFESA.....	13
ARQUIVO DIGITAL DO RECITAL DE DEFESA	16
RECITAL DE QUALIFICAÇÃO	17
NOTAS DE PROGRAMA DO RECITAL DE QUALIFICAÇÃO.....	18

PARTE B: ARTIGO

INTRODUÇÃO.....	22
1 REVISÃO DE LITERATURA	23
1.1 RELAÇÃO COLABORATIVA.....	23
1.2 INSTRUMENTO MARGINALIZADO	27
1.2.1 <i>Origem do termo</i>	28
1.2.2 <i>Breve histórico</i>	28
1.3 LINHAGEM EXPERIMENTAL EM PERCUSSÃO	30
2 O EXPERIMENTO: SETE OBRAS INÉDITAS PARA PERCUSSÃO SOLO	32
2.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS ADOTADOS PARA A CHAMADA	32
2.1.1 <i>Elaboração de uma chamada para compositores</i>	33
2.1.2 <i>Versão definitiva da chamada para compositores</i>	34
2.1.3 <i>Escolha dos compositores</i>	35
2.2 REPERTÓRIO CRIADO	35
2.2.1 <i>Lista com as peças criadas</i>	35
3 INFLUÊNCIAS DURANTE O PROCESSO.....	40
3.1 NO MATERIAL MUSICAL.....	40
3.1.1 <i>Aspectos de influência direta entre vídeo/áudio e composição</i>	40
3.2 NO ESPAÇO E NO GESTO	44
CONCLUSÃO	47
BIBLIOGRAFIA	49
GLOSSÁRIO.....	52
ANEXO I – Arquivo digital do recital de qualificação	56
ANEXO II – Colaborações (arquivo digital)	57
APÊNDICE A – Quadro de repertório para inst. marginalizados	58

APÊNDICE B – Prática colaborativa preparatória	63
APÊNDICE C – Partitura da prática colaborativa preparatória	70
APÊNDICE D – Participação em eventos	78
APÊNDICE E – TCLE (arquivo digital).....	81

PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
Escola de Música e Artes Cênicas – PPG Música

RECITAL DE DEFESA

Miniauditório

Goiânia, 25 de abril de 2014 – 11h

REPERTÓRIO DO RECITAL DE DEFESA

Das f(r)icções (2013), para *set* de rugidos de leão
Felipe Rossi

Fagulha (2014), para *set* de gongos de Pequim
Fernando Riederer

Revirada (2014), para tamborim
Rodolfo Valente

Epícolo (2013), para geofone
Rodrigo Meine

Danças (2013), para bumbo
Alexandre Ficagna

Banca composta por:
Prof. Dr. Fabio Fonseca de Oliveira/UFG
Prof. Dr. Antonio Cardoso/UFG
Prof. Dr. Fernando Martins de Castro Chaib/IFG

Recital apresentado como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Música
apresentado por Catarina Percinio Moreira da Silva, sob orientação do Prof. Dr. Fabio
Fonseca de Oliveira.

NOTAS DE PROGRAMA¹ DO RECITAL DE DEFESA

Das f(r)icções, set de bumbo e rugido de leão, de Felipe Rossi

[...] possível, mas não interessante – respondeu Lönnrot. O senhor replicará que a realidade não tem a menor obrigação de ser interessante. Eu lhe replicarei que a realidade pode prescindir dessa obrigação, mas não as hipóteses.

Jorge Luis Borges
(*A morte e a bússola*).

O fenômeno da fricção existe sempre quando dois corpos entram em choque e há tendência ao movimento. A fricção é sempre paralela às superfícies em interação e contrária ao movimento relativo entre elas. Uma membrana é uma estrutura tipicamente plana, que separa dois ambientes. Uma vez que se dispõe entre fases e possui volume finito, pode ser referida como interfase em vez de interface. A membrana controla seletivamente o transporte de massa entre ambientes.

O fenômeno da ficção existe sempre quando duas realidades entram em choque e há tendência ao sonho. A ficção é sempre derivada das experiências oníricas em construção e contrária ao movimento imanente entre elas. A teoria das cordas é um modelo cujos blocos fundamentais são objetos extensos unidimensionais e não partículas, ou seja: pontos sem dimensão. Esse modelo físico foi originalmente inventado para explicar as peculiaridades do comportamento do hádron. Em experimentos com aceleradores de partículas, os cientistas observaram que o momento angular de um hádron é exatamente proporcional ao quadrado de sua energia.

Na teoria das cordas se incluem os férmions. Um férmion é uma partícula que tem *spin* semi-inteiro e obedece à estatística quântica de Fermi-Dirac. Uma estatística quântica é a descrição de como a energia de cada um dos entes unitários constituintes de um *ensemble* está distribuída, dada uma energia total constante e sob duas restrições: 1. a energia passa a ser quantizada; 2. as partículas objeto de estudo passam a ser indistinguíveis.

Das F(r)icções foi escrita especialmente para Catarina Percinio – percussionista Brasileira de mancheia – durante o ano de 2013.

¹ A nota de programa de cada música foi escrita por seu respectivo compositor, em abril de 2014.

Fagulha, para set de gongos de Pequim, de Fernando Riederer

A fagulha criada pela fricção do metal contra metal acende e dispara diversas reações, que por sua vez se desenvolvem paralela e independentemente. São ritmos, timbres e texturas que formam uma polifonia sem melodias.

Revirada, para tamborim, de Rodolfo Valente

A ideia de resistência tem me interessado muito: um condicionamento mútuo entre gesto e material, no qual tanto a intenção aponta caminhos para a matéria, quanto as inércias particulares do material ensinam a avançar, em um jogo não hierárquico de forças. As resistências do tamborim ao gesto composicional são investigadas em *Revirada*: como o instrumento me convida a avançar, como ele me frustra e que desvios encontro pelo caminho.

Daí desenham-se ferramentas conceituais: operadores espectrais, morfológicos e formais, que interferiam respectivamente no timbre, nas maneiras de tocar e na organização temporal. Com eles, estabeleci uma polifonia de processos para organizar possibilidades sonoras que eu e a Catarina desenhamos em nossas conversas iniciais e outras que fui experimentando em minha convivência com o instrumento. É desta polifonia que resulta a forma final da peça.

Danças, para bumbo sinfônico preparado, de Alexandre Ficagna

I – Sutil

II – Rústica

III – Lírica

IV – Festiva

V – Interior

A peça *Danças*, para bumbo sinfônico preparado (2013), foi composta e dedicada à percussionista Catarina Percinio. O adjetivo “preparado” refere-se à inserção de objetos no corpo do instrumento, de modo a obter sonoridades não convencionais. Em *Danças*, somente a pele é preparada, sendo que outras sonoridades são obtidas tocando-se em outras partes do instrumento, ou então, tocando-o de modo não usual. Ao longo da peça, contudo, a pele vai sendo “despreparada”, até chegar à sonoridade comumente associada ao instrumento.

Cada uma das cinco danças é uma exploração das possibilidades sonoras em diferentes fases desta trajetória. Além disso, alternam-se movimentos de caráter mais contínuo e fluido com movimentos mais fragmentados e entrecortados. O título *Danças* remete tanto aos movimentos das sonoridades quanto aos movimentos que a intérprete precisa realizar para tocar diversas passagens da peça.

Epiciclo, para geofone, de Rodrigo Meine

Epiciclo é fruto de uma colaboração compositor-performer na qual o objeto das investigações consiste em instrumento marginalizado cuja própria nomenclatura (geófono, *ocean drum*, tambor oceânico) encontra-se distante de padronização. A relativa escassez de referências ao instrumento – um tambor de duas peles contendo em seu interior grãos ou esferas – resultou em uma exploração personalizada de possíveis recursos, incluindo tanto a granulação que caracteriza o instrumento, como o uso da região externa. Soluções notacionais diversas foram delineadas e discutidas colaborativamente.

O título remete ao modelo geométrico utilizado para descrever o deslocamento de corpos celestes, de vasta influência na história da astronomia. A circularidade intrínseca ao conceito é refletida em múltiplos contextos: fisicamente, na natureza do próprio instrumento; de forma temporal, na estrutura da peça; e socialmente, no ciclo estabelecido entre compositor e performer ao longo do processo de criação colaborativa.

Epiciclo é dedicada à percussionista Catarina Percinio.

ARQUIVO DIGITAL DO RECITAL DE DEFESA

RECITAL DE DEFESA

Miniauditório

Goiânia, 25 de abril de 2014 – 11h

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
Escola de Música e Artes Cênicas – PPG Música

RECITAL DE QUALIFICAÇÃO

Teatro Belkiss Spenzieri

Goiânia, 6 de setembro de 2013 –9h

REPERTÓRIO DO RECITAL DE QUALIFICAÇÃO

To the earth (1985)

Frederic Rzewski

A minute of news (1990)

Eugene Novotney

5 estudos (1991)

Carlos Stasi

Hi hat and me (2010)

Matthew Schlomowitz

Lembranças de um passado que nunca existiu (2013)

Marcos Galvão

Caxixando (2002)

Ricardo Souza

Silence must be! (2002)

Thierry de Mey

Banca composta por:

Prof. Dr. Fabio Fonseca de Oliveira

Prof. Dr^a. Sonia Ray

Prof. Dr. Antonio Cardoso

Recital apresentado como requisito ao Exame de Qualificação no PPG – Música, na área de concentração Música, Criação e Expressão, da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, sob orientação do Prof. Dr. Fabio Oliveira.

NOTAS DE PROGRAMA DO RECITAL DE QUALIFICAÇÃO

A concepção do recital foi convergente à pesquisa de instrumentos marginalizados. A maior parte destas peças só foram conhecidas pela autora em decorrência do levantamento de repertório relativo à pesquisa.

O tipo de utilização do gesto e do discurso musical das peças escolhidas tem conexão com o que é esperado como resultado nas colaborações da pesquisa e o estudo de múltiplas técnicas para performance foi um fator de preparação para o recital final, que envolverá necessariamente um instrumento diferente (e seu gestual próprio) a cada música, já que cada compositor deveria escolher somente um instrumento para sua peça.

To the earth (1985), Frederic Rzewski

Ao utilizar este hino homérico recitado por um percussionista tocando vasos de cerâmica, Rzewski instiga a reflexão acerca da simplicidade e acessibilidade na música de concerto. A partitura se mostra como mero guia, ao deixar que as notas sejam escolhidas conforme os vasos disponíveis na loja mais próxima e o texto deve ser recitado “mais ou menos” junto com a música.

Em colaboração com o percussionista Steven Schick, em 1984, o compositor afirmou que a performance deve ter modo de recitação (a la Grécia antiga), postura seca, humilde e sem dramaticidade.

Ao escrever uma peça que vincula estes aspectos de performance às características acústicas do instrumento (bastante ressoante sem necessitar técnica apurada) o compositor nos presenteia com uma obra que aproxima o ouvinte do fazer musical e soa de maneira universal.

A minute of news (1990), Eugene Novotney

É parte da compilação de peças para caixa-clara *The noble snare*. A ideia do volume surgiu na tentativa de “elevar” a caixa a instrumento solista e, para surpresa do organizador Stuart Smith, diversos compositores aceitaram a proposta e criaram peças únicas, com múltiplas explorações e de estilos contrastantes entre si. São quatro volumes e *A minute of news* integra o segundo deles.

Numa viagem ao México, Eugene Novotney se inspirou em um talentoso baterista de fanfarra que tinha um instrumental inusitado: um tambor muito velho, com esteira quebrada e

somente uma baqueta de cada tipo (em vez de pares). O compositor diz ter aprendido a relação entre pobreza e criatividade e a partir desta cena compôs esta peça.

5 estudos (1991), Carlos Stasi

Estes estudos fazem parte do *Método de reco-reco* de Carlos Stasi. São como um tratado das técnicas básicas possíveis num reco-reco: fricção com e sem ataque, som contínuo com e sem finalização, rulos, utilização de diferentes pressões e frequências.

O compositor-instrumentista dedicou mais de 20 anos à pesquisa de raspadores e estes estudos são reflexo de uma fase composicional em que ainda pesquisava instrumentos de bambu. Nos últimos anos suas composições para raspadores estão direcionadas predominantemente àqueles de metal (guira e reco de mola).

Hi hat and me (2010), Matthew Schlomowitz

Utiliza de maneira solista fragmentos de ritmos e grooves. A peça é escrita para chimbau e voz e nesta utilização mostra tanto similaridade – o percussionista auxiliando na escuta de um “super chimbau” fruto da soma de voz e instrumento – quanto contraste – os pratos acompanhando a voz, que em vários momentos leva um toque de absurdo e surpresa.

Lembranças de um passado que nunca existiu (2013), Marcos Galvão

O título remete à sensação onírica de incerteza temporal da memória, o que se ressalta na apresentação de sua estrutura geral: a peça é escrita em oito movimentos, com leve flexibilidade de ordem de execução, repetição ou ausência de algum deles. A escrita do compositor leva a examinar tipos de fricção, tanto física, quanto entre o material musical e a dificuldade material decorrente do atrito.

Esta peça para estante solo foi estreada em 27 de junho e em 6 de setembro foi a primeira apresentação da versão acústica. É, junto com a primeira peça do programa, uma música que convida a imaginar quais outros objetos do cotidiano podem ser instrumentos de concerto.

Caxixando (2002), Ricardo Souza

Sendo o compositor também instrumentista, a peça explora o instrumento de maneira muito inventiva, buscando sons diversos.

O compositor tem propriedade com a técnica do instrumento, pois o utiliza de maneira abrangente e demanda coordenação complexas, porém dentro da linguagem do instrumento. Utiliza diversas técnicas: local de percussão das sementes – cabaça, lateral ou fundo de palha, impacto de um caxixi no outro, modos de acionamento das sementes (toque direto, indireto e rotação das sementes), bem como controle da quantidade de sementes.

A peça possui um elemento visual forte, pois a execução de cada seção do solo de caxixi gera uma coreografia natural e inevitável das mãos e braços, algo que pode ser ressaltado na performance.

Silence must be! (2002), Thierry de Mey

A poética do compositor belga comumente incita reflexão acerca do gesto, da coreografia, do aspecto visual e do silêncio na música. Trabalha na criação de músicas e vídeos, mas em suas influências há um longo período de colaboração com dança.

Em *Silence must Be!* – para regente solo – é possível conferir aspectos essenciais de sua estética: o ritmo como algo a ser vivenciado pelo corpo, o gesto silencioso como música e o som como produto intrínseco ao movimento, todavia passível de ser outro, em infinitas possibilidades, nos fazendo lembrar quão prolíficas podem ser as colaborações interdisciplinares.

PARTE B: ARTIGO

**SETE OBRAS BRASILEIRAS INÉDITAS PARA PERCUSSÃO:
CONCEPÇÃO, COLABORAÇÃO E O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE SOLOS PARA
INSTRUMENTOS MARGINALIZADOS**

INTRODUÇÃO

A pesquisa de mestrado que gerou este artigo expandido trata da relação de colaboração entre performer e compositor no processo de criação de obras brasileiras inéditas para instrumentos percussivos marginalizados. Este artigo detalha o experimento de criação de sete obras brasileiras. Para tanto está dividido em três partes.

A primeira parte apresenta e discute o aparato teórico obtido no levantamento bibliográfico sobre relação colaborativa em música, através do viés de pares colaborativos, musicólogos, interpretes e compositores. Apresenta também a definição de instrumentos marginalizados e identifica a linhagem da percussão experimental, a partir dos quais se propõe a criação das novas obras desta pesquisa.

A segunda parte trata do experimento em si: uma chamada nacional para compositores, destinada à criação de novas obras para percussão solo. Em um primeiro momento é descrito o procedimento metodológico utilizado para concepção, elaboração e aplicação da chamada. A seguir, são apresentadas as sete obras inéditas criadas em seu âmbito, provendo – para cada obra – algumas informações básicas como fotos dos instrumentos e montagens, além de dados dos compositores.

A terceira parte discute os resultados do experimento, especialmente no que concerne às influências mútuas entre performer e compositor ao longo do processo colaborativo, a partir da investigação de elementos presentes nas partituras das sete obras, e o cruzamento de dados com as correspondências com os compositores. A partir da observação das obras compostas, da documentação do experimento (nas etapas de encomenda, estágio de criação e preparo) e à luz das questões esclarecidas no referencial teórico, foi possível averiguar de que maneira as condições da colaboração acarretam influências mútuas, moldando a obra, o processo composicional e a performance.

Este artigo tem como objetivo discutir diversos aspectos presentes em obras criadas através de um processo colaborativo entre compositor e performer, para refletir sobre e delinear algumas questões que surgem nesta modalidade de criação. Partindo de um exemplo particular de colaboração criativa – este presente experimento com sete compositores –, espera-se expor características que podem ser comumente encontradas neste tipo de relação e, ao mesmo tempo, apontar como cada nova colaboração, como cada novo processo de criação, apresenta aspectos individualmente idiossincráticos.

1 REVISÃO DE LITERATURA

A seguir, o aparato teórico resultante do levantamento bibliográfico sobre os três pilares desta pesquisa: relação colaborativa, instrumentos marginalizados e linhagem experimental em percussão.

1.1 RELAÇÃO COLABORATIVA

Nesta pesquisa o termo “colaborar” será adotado com o sentido de trabalhar concomitantemente, exercer o ofício em companhia, trabalhar simultaneamente. “Laborar” vem do latim *laboro*, tem os significados de trabalhar, exercer o seu ofício, lavrar e cultivar. “Co” é prefixo que, junto de uma palavra, dá sentido de companhia, concomitância, simultaneidade.

É comum a colaboração criativa entre áreas artísticas distintas. A colaboração muitas vezes cria relações individuais de múltipla influência e aprendizado, complexando (ainda mais) o processo de criação artística. Especificamente na música, o contato entre compositores e performer, comum na história desde o surgimento da função de compositor, é estudado atualmente em diversas frentes por autores compositores, instrumentistas e habitualmente o par colaborativo, conforme verificado em periódicos e anais de congressos sobre música.

Observa-se que os trabalhos sobre colaboração demonstram quatro tendências de abordagem: (1) relato de experiência pessoal de colaboração compositor-performer e consequente reflexão; (2) relato de experiências alheias e consequente reflexão (podendo ser um levantamento histórico ou um caso pontual); (3) os que partem do ponto de vista filosófico ou teórico e (4) aqueles que tratam da colaboração como assunto periférico ou tangencial.

Sobre o primeiro tipo de abordagem, detalhar a própria colaboração é uma forma de mostrar em que momentos e em quais aspectos o par se influenciou mutuamente. O registro destas particularidades pode futuramente auxiliar outros compositores no entendimento sobre determinado instrumento. Para além da técnica instrumental, pode também propiciar um olhar sobre o processo criativo, sobre as escolhas estéticas e técnicas de compositor e performer e, por consequência, informar a compreensão sobre sua produção (seja de forma pontual ou como um todo).

Por vezes, o contato entre o par se estabelece para diminuir a diferença do que é imaginado pelo compositor e o que de fato soa nas mãos do performer, conforme afirma Borém (1999, p. 21): “Com o intuito de diminuir a disparidade entre o que o compositor compõe e o que é ouvido, é essencial que o contrabaixista desista de seu papel passivo (de somente reproduzir a musica) e vá atrás de compositores”².

A respeito do abandono do papel passivo para adoção de um comportamento pró-ativo por parte do performer, Ray (2010) e Domenici (2010) concordam com Borém, tendo a primeira apresentado a figura do “performer líder” no século XXI – com objetivos artísticos e pedagógicos – e a segunda o “performer como sujeito ativo com direito a voz”.

Nos relatos pessoais pesquisados até o presente momento, é possível conferir diferentes formatos de colaboração e distintos graus de interferência recíproca. A fim de contribuir com tal panorama, a seguir são apresentados alguns autores exemplos da abordagem do tipo (1), ou seja, aqueles que mostraram os pormenores de seus processos colaborativos.

Borém (1998) trata da escrita idiomática para contrabaixo na peça *Lucípherez* de Eduardo Bértola e mostra todos os estágios de modificação na partitura decorrentes do encontro com o compositor. Neste caso o performer serviu como “termômetro” de técnica composicional e física, ao mediar o que é factível ou impossível, confortável ou não orgânico do ponto de vista gestual.

Cardassi (2011) analisou os gestos da peça *Desassossego latente* (2010) para piano e voz de Felipe Almeida Ribeiro, tendo participado ativamente de sua criação. O gestual de uma peça pode ser composto no processo de sua criação, à medida que a convivência com o instrumentista revela a sua gestualidade (aquela intrínseca ao instrumento e aquela própria do performer).

Neste sentido, Domenici (2010) aponta a importância do intérprete na criação de práticas de performance de música contemporânea em decorrência de certos gestos serem percebidos como parte integral da obra, ainda que não tenham sido notados na partitura.

Igualmente interessantes são os artigos em que compositor e performer colocam-se juntos para relatar o próprio processo de criação e expressar suas opiniões. Como exemplo, há a entrevista de Jean Charles François (1987) ao compositor Kenneth Gaburo e ao percussionista Steven Schick em que ambos respondem a diversas perguntas sobre sua própria relação de colaboração e sobre a relação compositor-performer em si.

² Tradução nossa: “In order to diminish the disparities between what is composed and what is heard, it is imperative that bassists give up the passive role (of just reproducing the music) and go after the composers.”

Há ainda o artigo de Rosa e Toffolo (2011), *O resto no copo: considerações sobre colaboração compositor-intérprete*, em que o par descreve a própria colaboração e afirma que em seu processo se desejava influência mútua: interferência do performer na estrutura da obra, bem como a presença do compositor influenciando à execução. Tal afirmação demonstra que ambos contribuíram para o todo.

Eles explicam ainda que inicialmente cada um ofereceu material (aberto a modificações, mas próprio) e após debate definiu-se a porcentagem de uso do material pessoal, fundido as modificações criadas em conjunto: “A partir do esboço do compositor e do esgotamento das possibilidades demonstradas pelo instrumentista, chegou-se ao que foi notado na partitura como introdução da obra, inclusive a indicação textual sendo sugestão do intérprete” (ROSA e TOFFOLO, 2011, p. 1.142). Com relação a uma determinada seção, eles completam: “tal trecho foi amplamente discutido com o instrumentista contribuindo com a parte estrutural da obra” (ROSA e TOFFOLO, 2011, p. 1.143).

O segundo tipo de abordagem é aquela em que a colaboração é base para reflexões de indivíduos que dela não participaram. Como no caso de Taborda (2007) que conta sobre a parceria de Berio e Berberian, e Serale (2012) que explana sobre a colaboração em músicas mistas (instrumental com eletrônica) afirmando que neste tipo de trabalho – música que tem partitura que permite escolhas e improvisos do performer – pode haver fusão dos papéis, revelando um tipo interessante de colaboração em que o resultado final tem grande parcela dos dois indivíduos, mas nem sempre é possível distinguir a origem de cada detalhe.

Berrie Webb (2007) examina diversas parcerias compositor-performer das décadas de 1960 e 1970. O autor busca traçar a evolução de seu próprio trabalho como intérprete de música contemporânea, considerando a evolução na criação e documentação da música nova e recente para o seu instrumento, o trombone. Ele defende que somente o contato com o instrumentista possibilita determinados desenvolvimentos no repertório, ao afirmar que:

Ainda que novos sons para trombone estivessem evoluindo na década de 1960, é pouco provável que Berio tivesse escrito *Sequenza V* se não tivesse conhecido o trombonista americano Stuart Dempster ou não tivesse trabalhado de maneira próxima ao trombonista esloveno, nascido na França, Vinko Globokar, que estudou com ele durante os anos 60. Estas coincidências mudaram a história do trombone (WEBB, 2007, p. 256).³

³ Tradução nossa: “Although new sounds for trombone were evolving in the 1960s, it is quite unlikely that Berio would have written *Sequenza V* at that time had he not met the American trombonist Stuart Dempster or been able to work closely with the French-born Slovenian trombonist Vinko Globokar, who studied composition with him during the mid-1960. These coincidences changed the history of the trombone”.

O terceiro tipo de abordagem identificada é aquela em que autores vão além do relato de experiência (própria ou de terceiros) para abranger primordialmente as questões teóricas, históricas e filosóficas envolvidas. A partir de um ponto de vista musicológico, Nyman afirma que “a música nova engaja o intérprete em estágios anteriores, acima e ao lado daqueles em que ele era ativo na tradicional música ocidental. Envolve sua inteligência, sua iniciativa, suas opiniões e preconceitos, sua experiência, seu gosto e sensibilidade” (NYMAN, 1974, p. 138).

Ray (2010) faz um levantamento da colaboração nos últimos 60 anos e defende que o instrumentista que propõe colaborações no século XXI tem diversos propósitos, além dos anteriormente comuns (experimentação), como por exemplo, autopromoção artística, desejo de ter para seu instrumento obra com a linguagem de determinado compositor, desenvolvimento de técnica, aumento de repertório para seu instrumento para fins artísticos e pedagógicos. Já Domenici (2012) utiliza a colaboração como ponto de partida para proposta de ética dialógica da performance musical fundamentada na filosofia de Bahktin.

Sob o ponto de vista completamente fora da relação, o musicólogo Michael Hooper (2012) observou por 18 meses a relação do oboísta Christopher Redgate com os compositores Dorothy Ker e Fabrice Fitch. Esteve presente nas reuniões e observou atentamente a dinâmica da relação para compreender que função cada um esteve representando durante o processo.

Foi percebido que da constante comparação do que o compositor pede e o instrumentista cria como resposta resta como substrato o parâmetro do que é factível no corpo daquele performer, conforme explica:

Em certo sentido, este jogo de experiência e técnica define a dificuldade potencial que Kay pode pedir dele eventualmente, tornando evidente o limite de sua experiência [...] No mesmo sentido, Redgate está ansioso para que Ker cruze os limites aparentes e amplie a sua experiência, o que é necessário para desenvolver sua técnica (HOOPER, 2012, p. 29).⁴

A respeito da postura que compositor e performer adotam em colaboração, Hayden e Windsor (2007) mostram dois tipos de interações: entre indivíduos com ideia fixa e defensiva sobre o próprio papel; e entre indivíduos dispostos a questionar tais ideias.

Em seu artigo, analisam diversas colaborações, com distintas formações e número de participantes. Os grupos e músicos analisados foram: Computer Research in Music and

⁴ Tradução nossa: “In a sense this play of experience and technique defines the potential difficulties that Ker may at some stage ask of him, by making apparent the thresholds of his experience. [...] In the same sense, Redgate is keen for Ker to cross apparent thresholds and to extend his experience, which is necessary for his technique to develop”

Acoustics, Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, London Sinfonietta/Braunarts, Canto Battuto, Frode Haltli/Oslo Sinfonietta/NoTAM, Graft, Miguel Bernat, Stacie Robinson, Saarbrücken Radio Symphony Orchestra e Trio Transport. Posteriormente, tais colaborações são enquadradas em três categorias de relação: diretiva, interativa e colaborativa.

Embora saibam que nenhuma das categorias é absoluta e, às vezes, a relação tem características de mais de uma delas, Hayden e Windsor (2007) definem as categorias conforme segue:

(a) diretiva: o compositor se mantém no topo da hierarquia e a partitura tem a função tradicional de instrução para o músico. A grade é o meio com o qual o compositor visa determinar a performance. Nesta categoria estão os casos em que a colaboração é limitada a problemas de realização e, no geral, ocorre no fim do processo de criação de uma peça.

(b) interativa: O processo é mais interativo, discursivo e reflexivo. O compositor ainda é o autor, porém alguns aspectos da performance são mais abertos e não precisam ser definidos só pela partitura. As questões técnicas são decididas conjuntamente, mas as estéticas não.

(c) colaborativa: Não há hierarquia, a música é resultado de decisões coletivas e não há autor único.

O quarto e último tipo de abordagem identificada trata a colaboração como tema adjacente. Por exemplo: Cervini *et al.* (2010, p. 1.260) falam sobre piano preparado e, dada a diminuta quantia de repertório brasileiro, propõem colaborações; Toffolo (2010, p. 1.280) fala sobre técnica estendida e como o instrumentista tem a capacidade de mostrar aos compositores novas técnicas; e Túllio (2005) relaciona a colaboração compositor-performer a idiomatismo instrumental.

1.2 INSTRUMENTO MARGINALIZADO

A justificativa para utilização do termo e a contextualização histórica deste tipo de instrumento são mostradas a seguir.

1.2.1 *Origem do termo*

Na presente pesquisa, adotamos o termo “marginalizado” conforme definido por Stasi (2012) em seu livro *O instrumento do diabo: música, imaginação e marginalidade*. O autor afirma que os raspadores em particular – e os instrumentos de percussão em geral – são comumente vistos como inferiores e, para corroborar tal afirmação, mostra diversos contextos sociais, culturais e históricos nos quais superfícies estriadas são associadas a significados negativos.

Em seu primeiro capítulo, Stasi (2012) busca demonstrar a essência marginal do reco-reco, conforme estabelecida no imaginário coletivo. Ele relaciona o instrumento ao que “é marginal e, por contraste, distante de tudo aquilo que é angelical, pacífico, ordenado e belo” (STASI, 2012, p. 24).

Para além deste entendimento de Stasi (2012), utilizamos o termo “marginalizado” de forma expandida, para definir instrumentos de percussão que se enquadrem nas condições a seguir: não possuem múltiplas técnicas instrumentais codificadas e/ou não tem uso arraigado na música ocidental de concerto e/ou não tem repertório solo consolidado.

1.2.2 *Breve histórico*

A família instrumental da percussão é variada e abrange, além dos instrumentos sinfônicos tradicionais, objetos do cotidiano e instrumentos advindos de contextos não musicais. A inclusão destes na música de concerto se deu por diversos motivos: mimese dos sons da natureza, ambientação de cena, música programática, adição de cor a orquestração e, posteriormente, aceitação e adoção do ruído como elemento composicional.

Como exemplo da utilização de instrumentos de percussão para imitar sons da natureza há o *wind machine*, *thunder drum* e *ocean drum*⁵, portanto o uso inicial destes na música de concerto revela significado extra musical, referencial ou meramente mimético. A inclusão de instrumentos para ambientação de cena e música programática se dá pelo uso de sons subjugados a um contexto visual ou a uma narrativa.

O uso de instrumentos não convencionais por seu valor estético é posterior aos dois tipos supracitados e remonta ao desenvolvimento da música no século XX, momento da História em que o ruído passa a ser admitido como parte estrutural da composição e a percussão passa a ter uma participação maior no desenvolvimento desta postura estética.

⁵ Os instrumentos são descritos especificamente em inglês para evidenciar os elementos da natureza.

A recorrência da utilização musical de objetos do cotidiano leva a inclusão destes na família instrumental da percussão. A seguir, alguns exemplos no contexto operístico: *Les boréades* (1770) de Jean-Philippe Rameau, *Il trovatore* (1853), de Giuseppe Verdi e *La bohème* (1896) de Giacomo Puccini, em que consta na parte do percussionista máquina de vento, bigorna e copo, respectivamente. Em *Sinfonia Alpina* (1911) de Richard Strauss, são utilizadas folha de flandres e máquina de vento, e na ópera *Daphnis et Chloe* (1912) de Maurice Ravel há somente máquina de vento. No ballet *Parade* (1917) de Eric Satie são tocados pelo percussionista: apito de barco a vapor, sirene aguda, roda de loteria, sapateado, máquina de escrever, tiros de pistola e 15 garrafas cromaticamente afinadas.

A percussão também foi utilizada com o intuito de colorir a orquestração, muitas vezes através da somatória de timbres, como é o caso de *Concerto para piano em ré bemol* (1936) de Aran Kachaturian, em que um flexatone é tocado em uníssono com o piano por alguns compassos, dando características de portamento em ritmo iterado ao som resultante de tal duo. Ainda num contexto orquestral, Leroy Andersen se utilizou de instrumentos solistas inusitados para criar composições anedóticas como *The Typewriter* (1950), para máquina de escrever e orquestra e *Sandpaper ballet* (1954) para lixa e orquestra.

Em se tratando de solo para instrumentos não convencionais, as seguintes peças de John Cage consistem em um executante tocando diversos instrumentos: *Water walk* (1959) - que utiliza, dentre outras coisas, liquidificador, água, rádio, chaleira, telefone e buzina - e *Child of tree* (1975) - que consiste em tocar diferentes tipos de plantas, seguindo alguns sorteios do *I Ching*. Entretanto neste cenário o foco está na utilização de qualquer som como som musical, não na inclusão/legitimação de determinado instrumento.

Ainda num contexto em que o foco está na vastidão de sons possíveis há *Mikrofonie* (1964), de Karlhein Stockhausen, para tam-tam, 2 microfones e 2 filtros de banda, importante obra de música mista na qual a concepção de instrumento musical é revisitada e as linhas de equivalência entre intenção de gesto e resultado sonoro são questionadas, tendo em vista que tam-tam, microfone e filtro de banda funcionam simultaneamente e independentemente articulados como instrumento e ferramenta de influência/manipulação dos outros dois.

Na formação solo utilizando somente um instrumento ou set do mesmo instrumento há *To the earth* (1985) para vasos, de Federic Rwezeski, *Lírio* (1970) para tam-tam sob luz azul, de Harold Budd, e *Silver streetcar for the orchestra* (1989) para triangulo, de Alvin Lucier.

Estas peças são alguns dos exemplos que evidenciam a trajetória dos instrumentos não convencionais na musica ocidental. Para maior conhecimento, vide Apêndice A.

1.3 LINHAGEM EXPERIMENTAL EM PERCUSSÃO

Oliveira (2009) explana sobre as diferentes linhagens da percussão e mostra em que medida cada uma delas está conectada ao tipo de repertório (e instrumental) que admite ruídos. São apresentadas três linhagens: (1) experimental, (2) teclados e (3) múltipla percussão. A primeira delas é a que abrange o tipo de instrumento escolhido para esta pesquisa, e conforme Schick (2006) é fruto da *American percussion explosion*, decorrente principalmente das ideias e da música de Lou Harrison, John Cage e Henry Cowell (além de outros compositores atuantes na costa oeste norte-americana, a partir das décadas de 1920 e 1930).

A respeito das diferentes concepções estéticas decorrentes do repertório de cada linhagem da percussão, Oliveira (2009, p. 10) afirma: “Através de sua prática instrumental e repertório, cada linhagem afirma uma visão particular, gerando um constante confronto estético sobre o significado da música, no quadro institucional da percussão”⁶.

Em vista disso, entendemos que a utilização de instrumentos marginalizados tratados de forma experimental nas obras colaborativas desta pesquisa, deve ser entendida a luz da filosofia de John Cage, de construção de uma música inclusiva, que abarca sons de toda natureza, sua “música de todos os sons, do futuro” (CAGE, 1937, p. 27).

Vale ressaltar que a escolha deste tipo de instrumento tratado de forma experimental, e a adoção da estética inclusiva cageana, tem influência decisiva no tipo de exploração timbrística feita em cada instrumento, levando a criação de todo um conjunto de técnicas de execução não usuais (se comparado ao arcabouço usual de técnicas percussivas). Portanto, a criação das obras dentro de uma tradição percussiva quase centenária, esta “linhagem experimental” como propõe Oliveira, é fundamental para definir certo universo sonoro e timbrístico característico, ao mesmo tempo em que gera traços marcantes no tipo de técnica instrumental empregada nas obras desta pesquisa.

A pesquisa sonora e a criação de obras desta pesquisa não é uma tentativa de legitimar, ou sequer de contestar a visão depreciativa e reducionista, bem documentada por Stasi, e normalmente associada a este tipo de instrumentos percussivos. É sim, o reflexo de uma

⁶ Tradução nossa: “Through its instrumental practice and repertoire each lineage asserts a particular view, generating an on-going aesthetic confrontation over the meaning of music within the institutional percussion framework.”

estética em que qualquer som pode ser som musical, e portanto qualquer objeto pode ser foco de experimentação para criar uma peça solo.

A escolha de delimitar o trabalho da presente pesquisa a instrumentos percussivos marginalizados, explorados de maneira experimental, advém de uma preferência estética da performer. A própria aceitação da proposta por parte dos compositores, pode denotar uma similaridade no entendimento do que é música ou a disposição de adoção dos limites sugeridos pela pesquisadora, encarando-os como desafio.

2 O EXPERIMENTO: SETE OBRAS INÉDITAS PARA PERCUSSÃO SOLO

A elaboração da chamada para novas obras de percussão partiu das informações levantadas na fase inicial do trabalho durante a revisão de bibliografia e o levantamento de repertório. A pesquisa inicial de repertório para instrumentos percussivos marginalizados deu origem ao primeiro recital do mestrado e evidenciou a relevância da experimentação timbrística nestas obras. Já o levantamento bibliográfico observou diversos formatos possíveis de colaboração, ajudou a qualificar e definir instrumentos marginalizados no âmbito desta pesquisa, e a contextualizou dentro de uma tradição percussiva experimental.

2.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS ADOTADOS PARA A CHAMADA

Após reflexão a respeito da melhor forma de encomendar peças para a pesquisa, foi formulada uma chamada para encontrar compositores dispostos a vivenciar relações colaborativas, com foco em instrumentos de percussão marginalizados. A concepção da chamada em si, e a idealização das colaborações, ponderou acerca de dois tipos de questão.

A primeira questão delineada trata de elementos mecânicos, práticos ou estritamente musicais, buscando identificar alguns parâmetros sobre os quais ocorre influência entre o par colaborativo. Entre estes elementos e parâmetros podemos destacar: notação, ergonomia, exequibilidade, expressividade, idiomatismo, técnica instrumental e técnica composicional.

O segundo tipo de questão trata do processo de colaboração em si. Aqui, a preocupação esteve direcionada a verificar em que medida as obras compostas demonstram a influência da relação compositor-performer, além de ponderar acerca das particularidades existentes em cada nova colaboração.

Vale ressaltar que neste experimento específico de colaboração – proposto e detalhado pela chamada de novas obras para percussão solo – as dificuldades gerais de relações colaborativas foram exacerbadas pelas seguintes condições: distância física entre o par colaborativo, utilização solo de instrumentos marginalizados e abordagem de experimentação tímbrica.

2.1.1 *Elaboração de uma chamada para compositores*

O processo metodológico de elaboração da *Chamada para compositores* envolveu trabalho teórico-reflexivo (observação da bibliografia disponível sobre colaboração) e ponderação sobre o conhecimento empírico adquirido na colaboração preparatória.

A prática colaborativa preparatória (Apêndice B) consistiu na preparação da obra *Memória de um passado que nunca existiu* para sua estreia, gravação e novas performances. Ao longo dos meses de 2013 que antecederam a estreia desta obra para estante de metal solo e eletrônica, houve uma colaboração intensa entre esta pesquisadora-performer com o compositor Marcos Galvão, na qual a partitura e performance foram modificadas conjuntamente. A experiência adquirida através deste processo, que precedeu a elaboração da chamada, foi importante para formatar o que se pretendia com as colaborações da chamada.

Outro aspecto importante e necessário para o seu sucesso foi a clareza textual da *Chamada para compositores*. Considerações acerca do texto, público-alvo, modo de distribuição, objetivos, entre outros, foram fundamentais para tentar assegurar o sucesso e garantir que o experimento transcorresse no tempo disponível - oito meses - delimitado em última instância pelo prazo de término do mestrado.

A colaboração proposta e apresentada na chamada previu o contato constante e detalhado entre performer e compositores em todos os estágios do processo de criação das novas obras, desde a concepção da ideia, da busca do ideal sonoro (escolha do instrumento) e do som ideal (técnicas de performance), dos diversos momentos de preparação, da criação da partitura, até a estreia da peça.

Desta forma, dadas as demandas do projeto, a necessidade de um cronograma preciso mostrou-se flagrante, além de evidenciar a necessidade de comprometimento e concordância entre os participantes.

Ao fim, a elaboração da chamada elegeu como pontos principais e buscou observar os seguintes itens: exposição clara da proposta, acerto detalhado sobre expectativas, compreensão da importância do registro total do processo e da retenção das versões modificadas da partitura e, por fim, prazos bem definidos, que possibilitassem a aplicação do formato proposto.

2.1.2 Versão definitiva da chamada para compositores

Figura 1 – Chamada para compositores completa, conforme divulgada em 2013.

Compositores são convidados a participar de projeto de pesquisa que visa investigar a relação compositor-performer, através do registro de todos os passos do processo colaborativo desde a concepção até a estréia de peça para percussão solo. Esta chamada visa à encomenda e estréia de peças solo para instrumentos de percussão que contemplem algum dos itens a seguir: não são temperados, não possuem técnica instrumental cristalizada, não tem uso arraigado na música ocidental de concerto e não tem repertório solo consolidado. Como estudo de caso, pretende-se registrar todos os passos da colaboração, desde o primeiro contato até a gravação da música desenvolvida como fruto do trabalho, para posterior análise das influências mútuas no processo de criação. Ao longo dos oito meses, serão testadas as sete hipóteses apresentadas na pesquisa, que concernem à notação, ergonomia, exequibilidade, expressividade, idiomatismo, técnica composicional e instrumental.

Instrumental. Propõe-se tratar, no âmbito da experimentação, de instrumentos de percussão comumente marginalizados. Incluem-se nesta definição somente os instrumentos sem prática instrumental estabelecida, sem repertório solista consolidado e preferencialmente de altura indeterminada. O objetivo é a exploração sonora e física de somente um instrumento, contudo seria possível considerar obras para número reduzido de instrumentos de um mesmo tipo (por exemplo: 2 windchimes ou 2 gongos de Pequim, etc.). Instrumentos possíveis: Afoxé, Agogô, Baquetas, Barra de metal, Berra boi, Brakedrum, Bloco de madeira, Bumbo sinfônico, Castanholas, Clapperdrum, Claves, Fingercymbal, Folha de zinco, Flexatone, Gongos de Pequim, Ocean drum, Pau de chuva, Prato a dois, Pandeiro Sinfônico, Sirene, Raspadores, Tam tam, Temple Bell, Tamborim, Triângulo, Wind chimes, Lion's roar e Xequerê. Estes são somente alguns exemplos, porém serão aceitas quaisquer outras possibilidades, desde que se caracterizem como 'instrumentos marginalizados'.

Forma de trabalho. Serão três etapas de trabalho. **Etapa 1** - De 1 de agosto a 1 de setembro: Consiste em conversas iniciais individuais para definição do(s) instrumento(s), reunião para apresentação de técnicas possíveis e exploração sonora do(s) instrumento(s). Tais explorações poderão ser feitas tanto através da improvisação livre e apresentação dos sons possíveis segundo a perspectiva do performer, como também pela improvisação orientada pelo compositor, cabendo a este definir quão ativa deve ser sua participação nesta primeira etapa de investigação sonora, segundo suas próprias necessidades composicionais. **Etapa 2** - De 2 de setembro a 19 de outubro: Consiste na articulação dos resultados das experimentações sonoras da etapa anterior em idéias composicionais grafadas no papel. Este período é dedicado a construção da peça: sua transformação gradual de idéia potencial até chegar a um conjunto de sons codificado em partitura. Ao longo desta etapa, o compositor terá a possibilidade de conferir periodicamente se há divergência entre a música imaginada e o que foi grafado no papel. Ao final é esperado que haja uma composição bastante próxima do que será a 'Versão Final da partitura' na Etapa 3 e que neste ponto da colaboração já seja possível identificar a estrutura geral da peça, a proporção aproximada de suas seções, sua minutagem, seu grau de dificuldade e a maneira como o discurso musical se dá nesta obra. Questões referentes à notação, ergonomia, técnica, exequibilidade, limite instrumental ou físico serão tratadas nesta etapa. **Etapa 3** - De 20 de outubro a 7 de fevereiro: Preparação da peça para estréia (ensaios), tratando das questões referentes à performance, culminando no ensaio geral e estréia da obra. Observação sobre as três etapas: Entende-se que devido a distância física entre os participantes, grande parte do processo descrito poderá ocorrer via internet.

Duração da obra. Entre 6 e 10 minutos. **Cronograma.** Até 30 de julho – inscrição de interessados/ 1 de agosto – **Etapa 1**/ 2 de setembro – **Etapa 2**/ 12 de setembro – entrega da 'Primeira versão' da partitura/ 22 de setembro - entrega do 'Segunda versão' da partitura/ 2 de outubro – entrega da 'Terceira versão' da partitura/ 20 de outubro – **Etapa 3**/ 2 de novembro – entrega da 'Versão definitiva' da partitura/ 22 de novembro – gravação da 'Primeira versão (trechos)' da performance/ 2 de dezembro – gravação da 'Segunda versão' da performance/ 3-6 de fevereiro – encontro para últimos ajustes antes da estréia/ 7 de fevereiro de 2014 - Estréia. **Para o compositor interessado.** Seguem listados alguns pontos importantes, a saber: Espera-se do compositor comprometimento com a proposta e com os prazos. A participação é voluntária e não prevê nenhuma forma de remuneração. Para participação é requerida assinatura de um termo de consentimento livre e esclarecido. Haverá tempo hábil para colaboração em apenas sete peças, portanto a pesquisadora se reserva ao direito de, no caso de haver um número de compositores muito superior a este, selecionar quais farão parte da pesquisa após as conversas iniciais. **Resultados esperados.** Espera-se obter, ao final das colaborações: O registro em áudio e vídeo das obras compostas; A publicação da pesquisa de mestrado contendo o relato das colaborações feitas durante os meses descritos nesta chamada, com a reflexão acerca da dinâmica de relação compositor-performer; A versão final das partituras disponibilizada em website. Além disso, serão encorajadas criações conjuntas de artigo acadêmico sobre os oito meses de processo de composição das obras.

2.1.3 Escolha dos compositores

Ao longo do mês de julho de 2013, enquanto a chamada esteve postada e circulada no informativo semanal do Ciddic (Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural da Unicamp), houve diversos pedidos de informação e ao fim, foram registradas 35 inscrições para participar do projeto. Como o número de inscrições foi acima do previsto, foi necessário desenvolver um método de seleção entre os inscritos, para chegar a um número viável de colaborações, que permitisse a celebração do cronograma de realização do projeto.

Optou-se por fazer uma pesquisa sobre o portfólio de cada compositor, levando em conta seu estilo composicional e suas preocupações estéticas, ponderando de que modo eles se enquadravam na proposta de colaboração. A performer-pesquisadora fez uma seleção de nove compositores para realização do projeto, e depois dos contatos iniciais, por diversos motivos, restaram sete compositores para execução do projeto: Alexandre Ficagna (n. 1.983); Carlos Malta (n. 1.960); Felipe Rossi (n. 1.980); Fernando Riederer (n. 1.977); Mario Del Nunzio (n. 1.983); Rodolfo Valente (n. 1.979) e Rodrigo Meine (n. 1.976).

2.2 REPERTÓRIO CRIADO

A escolha do instrumento para cada obra foi feita individualmente por cada compositor, a partir de uma lista inicial de sugestões, e em consultas com a *performer*-pesquisadora, sendo que nenhum instrumento estava disponível para ser utilizado em mais de uma obra. Desta maneira, cada compositor explorou e se relacionou com um instrumento diferente. Seguem alguns detalhes sobre cada uma das sete obras criadas.

2.2.1 Lista com as peças criadas

Peça: *Danças* (2013)

Compositor: Alexandre Ficagna

Instrumento: Bumbo (FIGURA 2)

Figura 2 – Bumbo



Fonte: Autora, 2014.

Peça: *Fagulha* (2014)

Compositor: Fernando Riederer

Instrumento: Gongos de Pequim (FIGURA 3)

Figura 3 – Set de gongos de Pequim



Fonte: Autora, 2013.

Peça: *Das f(r)icções* (2013)

Compositor: Felipe Rossi

Instrumento: Rugido de leão (FIGURA 4)

Figura 4 – *Set* de rugido de leão



Fonte: Autora, 2014.

Peça: *Epiciclo* (2013)

Compositor: Rodrigo Meine

Instrumento: Geofone⁷ (FIGURA 5)

Figura 5 – Geofone



Fonte: *Ocean Drum Remo*, s/d.

⁷ A respeito deste instrumento, há no dicionário de percussão de Frungillo (2003) os verbetes “geophone”, “*ocean drum*” em inglês e “*geófono*” em espanhol. O equivalente em português – geofone – é registrado somente como ferramenta para localizar vazamentos de água na rede de tubulações enterradas. Este artigo propõe a inclusão da nomenclatura geofone como instrumento musical, em concordância com sua primeira aparição no contexto musical, no *Des canyons aux étoiles* (1974), de Olivier Messiaen, em vez da nomenclatura “tambor oceânico” em concordância com a nomenclatura criada para comercialização do instrumento pela Remo na década de 1990.

Nome: *Revirada* (2014)

Compositor: Rodolfo Valente

Instrumento: Tamborim (FIGURA 6)

Figura 6 – Tamborim preparado com fitas



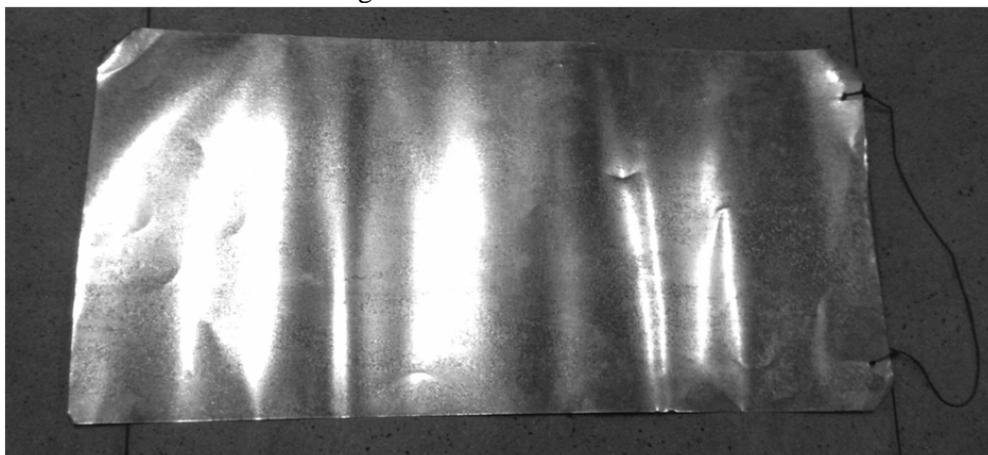
Fonte: Autora, 2014.

Peça provisoriamente sem nome, s/d.

Compositor: Mario Del Nunzio

Instrumento: Folha de flandres (FIGURA 7)

Figura 7 – Folha de flandres



Fonte: Autora, 2014.

Peça provisoriamente sem nome, s/d.

Compositor: Carlos Malta

Instrumento: Zabumba (FIGURA 8)

Figura 8 – Zabumba



Fonte: Autora, 2014.

3 INFLUÊNCIAS DURANTE O PROCESSO

Da relação com os sete compositores foram selecionadas para esta seção somente três, no intuito de ilustrar a discussão e evidenciar influências. Entende-se que a observação das colaborações não listadas aqui será parte dos desdobramentos futuros deste artigo e não incita menor importância ou preterição.

3.1 NO MATERIAL MUSICAL

Ao observar as obras compostas é possível verificar que a escrita instrumental é meticulosa e reflete o tempo investido nas etapas 1 e 2. Tais influências podem advir de diferentes fontes durante o período de interação entre o par, sendo uma delas mostrada a seguir.

3.1.1 Aspectos de influência direta entre vídeo/áudio e composição

Como fica claro no texto da chamada (FIGURA 1), diversas etapas do processo de colaboração foram marcadas pela confecção e troca de material audiovisual. Para esta discussão, dentre os vídeos da Etapa 1, foram selecionados como amostra três das sete obras, com a finalidade de ilustrar a possibilidade de influencia nas composições geradas nesta pesquisa.

Em *Fagulha*, de Fernando Riederer, seis gongos de Pequim são utilizados, separados em três pares, sendo que cada par está sobre diferente superfície (madeira, borracha ou espuma) tendo os gongos em posições opostas (cúpula para cima ou para baixo), conforme mostrado na Figura 3.

A peça é composta predominantemente por sons suaves advindos da fricção de diferentes materiais – vassourinha, baqueta de metal ou baqueta de nylon, conforme mostrado na Figura 9.

Figura 9 – Três tipos de baquetas utilizadas



Fonte: Autora, 2014.

A primeira exploração sonora (livre) trouxe a possibilidade de dois posicionamentos: cúpula para cima ou para baixo. A segunda exploração sonora (guiada pelo compositor) trouxe os sons friccionados sutis, por vontade declarada do compositor (“FR_correspondencias_1Dia 10.08.13_AUDIO”⁸ de 21:45 a 22:30), e as diferentes superfícies de apoio dos gongos, por decisão da pesquisadora no momento de gravação dos vídeos.

Os dois posicionamentos foram mostrados em superfície de madeira, borracha e espuma, como é possível conferir em “FR_exploração dirigida_VIDEO”.

Vale lembrar que o objetivo de apresentar diferentes posicionamentos e superfícies de apoio foi ampliar o leque de conhecimento de timbres do compositor, só posteriormente a pesquisadora percebeu que o compositor combinou posicionamentos e superfícies para tê-los todos presentes na composição.

Nas quase 80 faixas enviadas ao compositor é possível observar a presença de diversos elementos da obra composta, como no Excerto de partitura 1, em que há o uso de grãos e papel alumínio – mostrados pela pesquisadora respectivamente nas faixas “FR_arroz_VIDEO”, “FR_feijao_VIDEO” e “FR papel aluminio grande_VIDEO”.

⁸ A nomenclatura utilizada para os arquivos digitais do Anexo II segue a padronização “Iniciais do compositor – tipo de registro – numeração/detalhes, quando necessário – formato de visualização”.

Excerto de partitura 1 – c.44 e 45 de *Fagulha* (com setas indicativas para a utilização de grãos e papel alumínio nos gongos)

The image shows a musical score for three staves, numbered 1, 2, and 3. Above the staves, there are performance instructions: a box with the number '44', a cloud-like graphic, and a small square graphic. The score includes dynamic markings: 'mf' (mezzo-forte) with a double-headed arrow, and 'pppp' (pianissimo) in several places. There are also performance instructions: '↑' (up-bow) and '3' (triplets) with arrows pointing to specific notes. The staves contain musical notation with stems, beams, and notes.

Fonte: Riederer, 2013, p. 2.

Na obra *Danças*, de Alexandre Ficagna, são utilizados diversos locais de toque no bumbo sinfônico (além dos locais da pele do instrumento), conforme o Excerto de partitura 2.

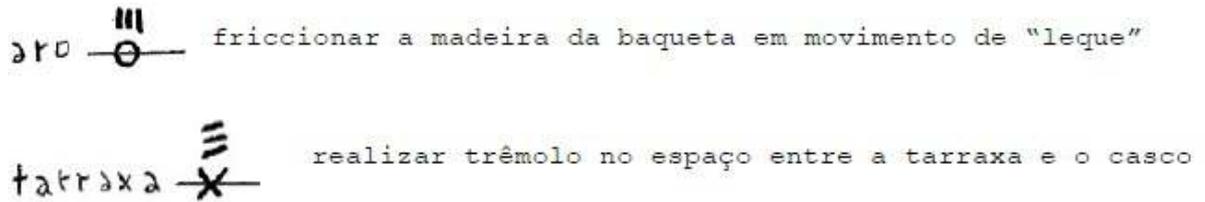
Excerto de partitura 2 – c. 1 e 2 do II mov. de *Danças* (indicação de locais de toque)

The image is a handwritten diagram of a bongo drum. At the top, it says '♩ = 200'. The drum is divided into three horizontal sections: 'casco' (top), 'tarraxa' (middle), and 'pele' (bottom). The 'casco' section has the instruction '(alinhar bumbo)'. The 'tarraxa' section has the instruction 'lentamente'. The 'pele' section has two touch points marked with '8' and '4' on the left, and '5' and '4' on the right. There are also some small circles and lines indicating touch points and dynamics, with a 'p' (piano) marking at the bottom left.

Fonte: Ficagna, 2013, p. 8.

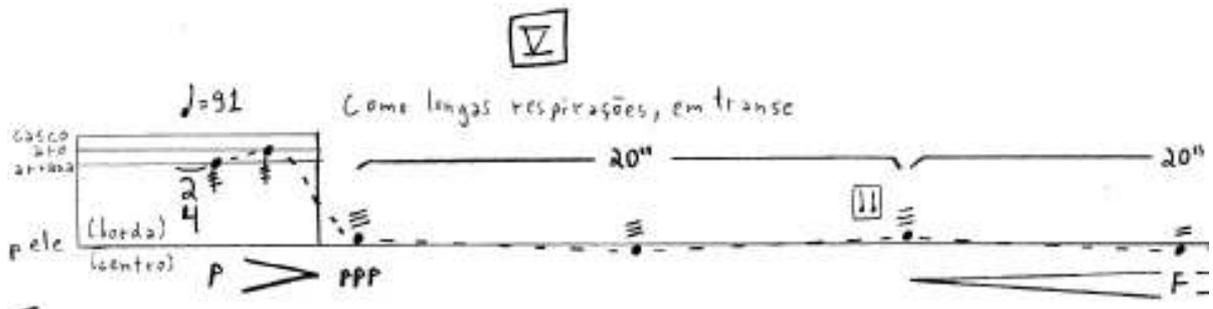
Em cinco movimentos há diferentes abordagens concernentes a local de toque e preparação do instrumento. O rulo interno de tarraxa (Excerto de partitura 3) foi apresentado na faixa “AF_1exploração_Rulo no interior da tarraxa_VIDEO”, o rulo do quinto mov. (Excerto de partitura 4) foi apresentado na faixa “AF_explorações sonoras(7)_VIDEO” e o som da estrutura do bumbo – descrito na bula como “sons eventuais que a estrutura faça” – foi apresentado na “AF_1exploração_Inclinando o bumbo_VIDEO”.

Excerto de partitura 3 – Símbolo utilizado para rulo na tarraxa



Fonte: Ficagna, 2013, p. 3.

Excerto de partitura 4 – Excerto do V mov. de *Danças* (há rulo da borda para o centro da pele)

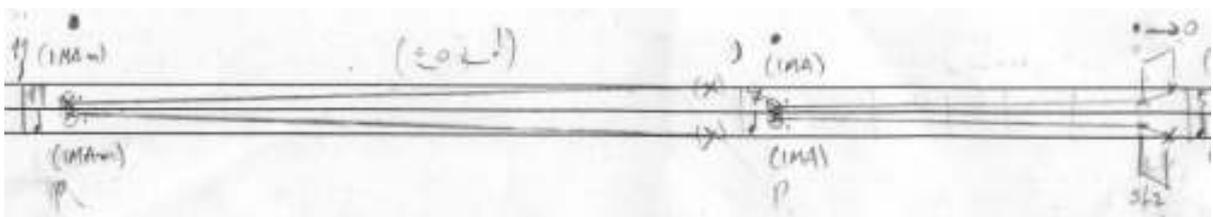


Fonte: Ficagna, 2013, p. 14.

A obra *Revirada*, de Rodolfo Valente, trata de graduais transformações de timbre. Na primeira delas fita crepe é utilizada como preparação da pele e ao ser paulatinamente retirada, revela uma sonoridade que vai da máxima continuidade (fita em toda extensão da pele) e máxima descontinuidade (fitas esparsas e posteriormente nulas).

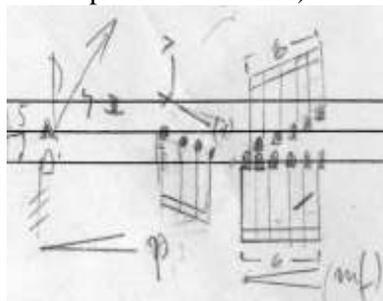
Na introdução há um gesto *pianíssimo* de fricção (Excerto de partitura 5) que é resquício do som eólio (faixa “RV_exploração inicial_sopro”) apresentado na primeira exploração (livre). Assim como a utilização do som de retirada de fita crepe (Excerto de partitura 6), enviado em agosto de 2013 ao compositor, conforme faixa “RV_exploração inicial_fita crepe”.

Excerto de partitura 5 – c.1 e 2 de *Revirada* (a fricção das unhas do centro à borda do tamborim)



Fonte: Valente, 2014, p. 2.

Excerto de partitura 6 – c. 25 de *Revirada* (a seta sobre a colcheia indica a retirada da fita crepe da pele do tamborim)



Fonte: Valente, 2014, p. 2.

3.2 NO ESPAÇO E NO GESTO

A colaboração entre o par remete diretamente aos indivíduos, principalmente se tiver havido o compartilhamento dos ideais artísticos de ambos durante o período de relação (conforme feito na Etapa 2). Para além da compreensão que grande parte da palheta de sons utilizada nas obras foi oferecida pela performer – portanto neste primeiro olhar já se pode afirmar que as composições conectam-se diretamente a ela – é possível observar ainda que a questão gestual também foi individual.

A estreita relação entre compositor e performer pode auxiliar numa utilização mais abrangente do corpo, ou simplesmente uma utilização moldada àquele corpo em particular, fortalecendo um gestual próprio, já revelado nos vídeos ou correspondências trocadas durante o processo.

Em *Danças*, de Alexandre Ficagna, o título remete não só às diferentes inclinações que o bumbo toma durante o decorrer da peça, como aos diversos posicionamentos do corpo durante o desenvolver da música: o espaço de performance é amplo.

São utilizados diferentes posicionamentos, como no 1º mov. em que o bumbo fica em posição paralela ao chão e a performer deita sob ele, como apresentado na faixa “AF_explorações sonoras(21)_AUDIO”. Já no 3º mov. há indicações longas de fricção de *superball* no casco, fazendo com que seja necessário caminhar em volta do bumbo (conforme mostrado pela pesquisadora na faixa “AF_explorações sonoras(9)_VIDEO” e explicitado pelo compositor em “AF_correspondencias_7 Dia 12.02.14_AUDIO” do minuto 49 ao 51). No geral, observa-se constante modificação de posicionamento do corpo e do instrumento no decorrer dos cinco movimentos. O espaço de performance é ampliado pelo material musical.

Em *Fagulha*, de Fernando Riederer, não há necessidade de deslocamento em torno do instrumento como na peça anterior. Entretanto, devido a diversos timbres diferentes escritos consecutivamente pelo compositor, o gesto da performance passa a ser diferenciado em relação ao comumente utilizado no cânone do repertório tradicional.

Uma técnica comumente utilizada em percussão é a de quatro baquetas (duas em cada mão, com três possibilidades de *grip* mundialmente utilizadas). A primeira versão de performance foi feita utilizando quatro baquetas e, quando necessário, fazia-se a troca de alguma delas na busca de outros timbres. Eram inúmeras trocas e o tempo disponível para cada uma delas era exíguo. Rapidamente ficou evidente que não seria esta a técnica apropriada para a execução desta composição.

Notou-se que era necessário ter simultaneamente os três acionadores diferentes (vassourinha, baqueta de metal e de xilofone) em cada mão. A solução para isso foi manter três baquetas em cada mão durante toda a peça, conforme a “FR – versão de performance 1” no Anexo II.

Dada a diferença de peso de cada acionador e a diminuta gama de dinâmicas pedidas pelo compositor, a performance estava tecnicamente intrincada. O desconforto de tantas baquetas em mão foi sanado criando uma baqueta que tivesse dois acionadores em um só cabo: baqueta de xilofone e metal, como na Figura 10.

Figura 10 – Baqueta construída



Fonte: Autora, 2014.

A disposição utilizada manteve, em menor nível, mas ainda presente, a disparidade de peso entre as baquetas. Posteriormente será investigada uma forma de tocar a peça sem cabos de baquetas, ou seja, com dedos de distintos materiais, em conformidade com os indicados pelo compositor, com os quais a liberdade de movimentação dos dedos irá corroborar a

maneira como a peça é estruturada: gestos rápidos esparsos sobre texturas constantes de fricção.

Em *Revirada*, de Rodolfo Valente, o tamborim deve ser tocado junto ao corpo, seguindo uma série de indicações de gradações da distância do corpo (como comumente utiliza-se a cabaça do berimbau). Esta informação associada à utilização simultânea das duas mãos leva ao que deve ser o posicionamento do instrumento – no colo.

O posicionamento centralizado e próximo ao corpo é mostra da utilização diferenciada do instrumento, pois culturalmente é tocado no plano superior (entre tronco e alto da cabeça). O compositor utiliza o plano superior somente na página 2, quando o gesto funciona como estímulo visual para transmitir a sensação de maior duração do som, ou seja, a ressonância que o instrumento não oferece sendo buscada de outra maneira⁹.

O posicionamento do instrumento no colo pode ter sido fruto da menção na faixa “RV_exploração inicial_zarb_VIDEO” que sugeria posicionamento e das correspondências em 9 de agosto “RV_correspondencias_TEXTO”.

⁹ Mais informações sobre o gesto na música podem ser encontradas em Catalao e Chaib (2012).

CONCLUSÃO

A relação entre compositor e performer durante todos os estágios de criação de uma obra pode influenciar tanto a composição quanto a performance, num processo em que cada um empresta sua visão e permite ser modificado (em diferentes intensidades) pelo outro.

No experimento realizado nesta pesquisa foi possível identificar pontos específicos vivenciados no processo (gravação, áudio ou correspondências) e relacioná-los a trechos das composições. Entende-se que esta é somente uma das maneiras de apresentação das influências entre um par colaborativo, tendo em vista que seria possível – mas demandaria um tempo muito superior aos 24 meses de um mestrado – analisar minuciosamente cada etapa da relação e traçar inúmeras conexões com o registro final da partitura e performance.

Entende-se que o formato de colaboração proposto e vivenciado, através da criação das sete novas obras para percussão solo, demanda entrega e exposição das partes envolvidas, e em muitos momentos, até um salto de fé. Este tipo de interação é tão atraente, em parte, porque determinadas modificações e certos detalhes na obra, frutos de influências mútuas, jamais seriam possíveis se ambas as partes não se permitissem ver em momentos em que a própria produção não está finalizada.

Na colaboração proposta nesta pesquisa o processo é um objeto com função de autoconhecimento, pois possibilita ao outro o entendimento das reações dos próprios estímulos. Apesar das linhas de autoria nem sempre serem nítidas, à medida que as ideias tornam-se rascunhos, para então tornarem-se “versões” de grafia ou performance, cada um é capaz de reconhecer a origem de certos elementos do resultado final e suas transformações em virtude da exposição deste material ao outro.

Sua transformação decorre não somente da exposição do material, como do desdobramento desta exposição no processo criativo subsequente. Há, neste contexto, a valorização do processo como possível fonte de aprendizado técnico, artístico, criativo, humano e musical.

Sob a ótica da técnica instrumental e composicional, os resultados são tanto mais profícuos quando há simultânea confiança na criação – podendo haver o enfrentamento de desafios técnicos – e consciência de que é uma composição não finalizada (mutável), havendo assim espaço para criatividade e inventividade.

Todas as peças compostas remetem completamente aos indivíduos presentes em sua criação musical, por terem sido construídas sobre sua visão, vocabulário musical e

criatividade. Desta forma, compreende-se que devido ao aspecto idiossincrático da colaboração, mesmo que todos os passos tivessem sido seguidos por outro performer e os mesmos compositores, os resultados seriam outros. Esta pesquisa mostrou um formato de colaboração e registro total da interação que pode ser seguido por outros pares colaborativos e, desta forma, auxiliar a pesquisa sobre este tipo de relação no Brasil.

A relação colaborativa é um campo de trabalho, tanto enquanto formato possível da profissão de músico/compositor para aqueles com espírito empreendedor, como uma maneira de criar uma rede de contatos que os ajudem a se projetar no meio artístico e alcançar seus objetivos profissionais. É também uma maneira de se colocar em desafios – técnicos ou artísticos – podendo resultar em crescimento pessoal. Finalmente, para além dos bônus profissionais, pessoais e artísticos, há sempre a possibilidade de serventia para o coletivo, ou seja, gerar boas obras que influenciem o desenvolvimento daquele instrumento, portanto o desenrolar de sua técnica, concepção e utilização pelas próximas gerações.

BIBLIOGRAFIA

BORÉM, Fausto. Lucípherez de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo. *Revista Opus*, ano 5, v. 5, p. 48-75. 1998.

BORÉM, Fausto. Perfect partners. *Double Bassist*, n. 8, p. 18-21, 1999.

CAGE, John. *Silence: lectures and writings. The future of music: credo*. Middletown: Wesleyan University Press, 1937.

CARDASSI, Luciane. O piano do desassossego: técnicas estendidas na música de Felipe Almeida Ribeiro. *Revista Musica Hodie*, v. 11, n. 2, p. 59-78. 2011.

CERVINI, Luciana *et al.* Trajetória de pesquisa: práticas interpretativas no repertório brasileiro para piano preparado. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 20., 2010, Florianópolis. *A pesquisa em música no século XXI: trajetórias e perspectiva...* Florianópolis: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 2010. p. 1260-1.264.

CHAIB, Fernando; CATALAO, João; CHAIB, Homero. A influência do gesto em percussão: abordagem performativa a partir de resultados preliminares de um experimento sensorial. In: SIMCAM, 8., 2012, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 2012. p. 238-252.

DOMENICI, Catarina. His masters 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 L. O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 20., 2010, Florianópolis. *A pesquisa em música no século XXI: trajetórias e perspectiva...* Florianópolis: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 2010. p.1.142-1.147.

FRANÇOIS, Jean-Charles. Collaboration I: Kennet Gaburo and Steven Schick discuss Gaburo's *Antiphony VIII*. *Percussion Notes Research Edition*, Indianapolis, v. 5, n. 3, p. 84-98, 1987.

FRUNGILLO, Mário. Dicionário de percussão. São Paulo: Unesp. 2003. 424p.

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

HOOPER, Michael. The start of performance, or, does collaboration matter?. *Tempo*, Cambridge, v. 66, p. 26-36, 2012.

NYMAN, Michael. *Experimental music: Cage and beyond*. New York: Cambridge University Press, 1974. 196p.

OCEAN Drum Remo. s/d. Disponível em: < <http://www.pulse-percussion.de/produkte/ocean-drum-remo>>. Acesso em: 23 jun. 2014.

OLIVEIRA, Fabio. A view of the western percussion art through the perspective of its notated musical repertoire. 2009. 112 f. Tese (Doutorado em Musical arts in contemporary music performance) – University of California, San Diego, 2009.

RAY, Sonia. Colaborações compositor-performer no século XXI: uma ideia de trajetória e algumas perspectivas. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 20., 2010, Florianópolis. *A pesquisa em música no século XXI: trajetórias e perspectiva...* Florianópolis: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 2010. p. 1.310-1.314.

ROSA, Alexandre; TOFFOLO, Rael. O resto no copo: considerações sobre colaboração compositor-intérprete. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 21., 2011, Uberlândia. *Música, complexidade, diversidade e multiplicidade: reflexões e aplicações práticas...* Uberlândia: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 2011. p.1.139-1.144.

SCHICK, Steven. *The percussionist's art: same bed, different dreams*. New York: University of Rochester Press, 2006. 248p.

SERALE, Daniel. Reciclar e colar: os papéis do compositor e do intérprete na criação colaborativa. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte, n. 25, p. 107-111 2012.

STASI, Carlos. *O instrumento do diabo: música, imaginação e marginalidade*. São Paulo: Unesp, 2012. 116p.

TABORDA, Márcia. Sonora palavra: poesia e textura na obra vocal contemporânea. In: ENCONTRO DE MÚSICA E MÍDIA, 3., 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Musimid, 2007.

TOFFOLO, Rael B. G. Considerações sobre a técnica estendida na performance e composição musical. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 20., 2010, Florianópolis. *A pesquisa em música no século XXI: trajetórias e perspectiva...* Florianópolis: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 2010. p. 1.281-1.285.

TULLIO, Eduardo F. O idiomatismo nas composições para percussão de Luiz d'Anunciação, Ney Rosauro e Fernando Iazzetta: análise, edição e performance de obras selecionadas. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 15., 2005, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 2005. p. 296-303.

WEBB, Berie. Partners in creation. *Contemporary Music Review*, v. 26, n. 2, p. 255-281, 2007.

Partituras

FICAGNA, Alexandre. *Danças*. Londrina: s/d, 2013. Partitura (14 p.) Bumbo.

GALVÃO, Marcos. *Lembranças de um passado que nunca existiu*. Goiânia: s/d, 2013. Partitura (9 p.) Estante de metal.

MEINE, Rodrigo. *Epícciclo*. Pelotas: s/d, 2013. Partitura (8 p.) Geofone.

RIEDERER, Fernando. *Fagulha*. Viena: s/d, 2014. Partitura (3 p.) Gongos de Pequim.

ROSSI, Felipe. *Das f(r)icções*. Califórnia: s/d, 2013. Partitura (6 p.) Tambor rugido de leão.

VALENTE, Rodolfo. *Revirada*. São Paulo: s/d, 2014. Partitura (9 p.) Tamborim.

GLOSSÁRIO¹⁰

Bumbo: Membranofone percutido, substantivo masculino, plural = “bumbos”. Tambor com duas peles, casco cilíndrico de madeira, derivado do atabal árabe. Até o século XIX possuía basicamente 2 formas: 1. tambor com casco longo (entre 20" e 25" de altura) e diâmetro de peles entre 17" e 22". Deriva desse modelo o bumbo de bateria, tocado com pedal e 2. tambor de casco raso (10" a 15" de largura), diâmetro de pele entre 20" e 25". Derivado do tamburo turco (ver esse termo), podem ser encontrados instrumentos semelhantes na(s) banda(s) e grupos de música tradicional (como a zabumba no Brasil), tendo dado origem ao bumbo sinfônico, introduzido na música de concerto em razão da forte impressão causada na Europa por esse instrumento usado na banda de janízaros durante o domínio árabe. O primeiro registro de seu uso em música de concerto foi na ópera *Berenice* de Freschi em 1686, seguindo-se *Le cadi dupé* de Gluck (1761), *Die Entführung* (1782) e *Il Seraglio* (1792) ambas de Mozart e *Sinfonia militar* de Haydn (1794). Atualmente está relativamente padronizado um bumbo sinfônico entre 28" e 32" de diâmetro e casco de madeira entre 18" e 22" de largura. Na(s) banda(s) o bumbo é instrumento indispensável no naipe de percussão, sendo chamado de tambor-mor o que executa os toques de alinhamento e marcha e fuzileiro(s) os demais. Na América Latina é dado o nome de bombo ao tambor de duas peles e casco cilíndrico de madeira que possua a sonoridade mais grave dentre os instrumentos usados em conjuntos de música popular e folclórica, mesmo que suas dimensões sejam pequenas. Pela potência sonora pode ser usado para simular tiros de canhão ou batidas muitíssimo fortes, indicado em partitura como canhão. O instrumentista é chamado de bumbeiro ou bumbista. Pode ser encontrado como caixa grande, bombo e é chamado de *bass drum* [ingl.], *grosse trommel* [alem.], *tamburo grande*, *gran tamburo*, *tamburone*, *catuba*, *rollo* e *gran cassa* [ital.], *grosse caisse* [fr.], *bombo* ou *tamburón* [espan.], *bolshói barabán* [russo], *nagy dob* [húng.]. A indústria Distin construiu um instrumento com 2,40 m de diâmetro em 1857. Na Disneylândia, o *Disneyland Big Bass Drum* (1961) tem cerca de 3,20 m de diâmetro. Outros instrumentos famosos pelas dimensões são o *big Bertha* (3,70 m de diâmetro) e o *big red* [EUA]. Ver também bumbo de bateria, bumbo sinfônico, *flat jack*, *pow-wow*, *monster*, *gong drum*, rolo e *nin-an-da-gal-ki* (Suméria).

¹⁰ Todos os termos do glossário, com exceção de “performer”, foram retirados do *Dicionário de Percussão* de Mario Frungillo.

Bumbo sinfônico: Membranofone percutido. Expressão utilizada para designar o instrumento de dimensões relativamente padronizadas (cerca de 26" de diâmetro e 22" de largura), usado em orquestras sinfônicas. Em alguns casos podem ser encontrados instrumentos com diâmetro de até 36". Geralmente é suspenso numa estrutura e percutido com baquetas de ponta coberta por uma grossa camada de tecido ou lã. Em muitas óperas (especialmente as de G. Rossini e G. Verdi), a indicação *cassa* ou *gran cassa* deve ser interpretada como bumbo executado junto com o prato a 2. Quando o compositor não deseja que o prato seja executado, indica *cassa sola*. É chamado de *concert bass drum* [ingl.], *grosse caisse de concert* [fr.]. Ver bumbo e gran cassa.

Caxixi: Idiofone sacudido. Nome dado ao chocalho de recipiente feito de palha trançada com formato cônico tendo a base fechada geralmente por um pedaço de cabaça. Possui uma alça na extremidade superior e contém sementes ou pedrinhas. Sua altura varia entre 3" e 7" e o diâmetro entre 1,5" e 3".

Folha de flandres: Idiofone sacudido. Chapa fina de zinco, latão ou similar suspensa e sacudida com as mãos. Os movimentos alternados em velocidade (rápidos e lentos) provocam vibrações na chapa que é levemente ondulada produzindo sons que lembram a fricção do ar quando está ventando. Quando se quer simular o som de fortes ventos de tempestades acompanhadas de raios, é necessário agitar com energia e em tempos irregulares. Nesse caso assume o nome de *thunder sheet* ou *foil rattle* [ingl.], trovão [port.], *donnerblech* ou *matal folie* [alem.]. Villa-Lobos utilizou na quarta suíte *Descobrimento do Brasil* e Dinorah de Carvalho em *Momentos festivos* (1974) para quatro percussionistas.

Geófono: Idiofono sacudido [espan.]. Ver géophone.

Géophone: Idiofono sacudido. Instrumento idealizado para imitar o som de areia derramada ou lembrar ondas do mar. É feito por um tambor de duas peles com cerca de 24" de diâmetro e 4" de altura contendo grânulos de areia ou pequenas esferas de vidro ou metal. É segurado com duas mãos e levemente balançado de um lado e outro, de modo que o conjunto de materiais deslize pela pele e produza um som relativamente constante, com início suave e final mais forte, como ondas quebrando na praia. Quando se utiliza areia é chama de *sand machine*. Fabricado pela indústria Remo com o nome de *ocean drum* é encontrado como *geófono* [espan.]. Ver também *surf effect*, luminophone e pau de chuva.

Hihat: Idiofono de choque [ingl.]. Prato de diâmetro médio (entre 13” e 15”) colocado suspenso num sistema de estante acionado com o pé. Introduzido originalmente na bateria, de conjuntos de jazz, para tornar independente do pedal do bumbo. Há um tipo de mecanismo em que um dos pratos fica preso a uma estante na posição horizontal com a cúpula voltada para baixo, enquanto o outro é preso também horizontalmente (com a cúpula voltada para cima) por uma haste de metal que passa dentro da estante em que está preso o primeiro. Esta haste é movida verticalmente por meio de um pedal, fazendo com que esse prato possa ser chocado com o inferior. Na origem dos instrumentos, os pratos tinham entre 10” e 12” de diâmetro e ficavam bem próximos do pedal, tendo esse mecanismo cerca de 10” de altura, denominado *low-boy*. Atualmente estante tem cerca de um metro de altura. Por serem entrechocados com o acionamento do pedal, são tocados com as mesmas baquetas ou escovinhas usadas na bateria e os efeitos sonoros mais comuns são prato suspenso aberto, *open* [ingl.], *ouvert* [fr.], *offenen* [alem.]. É chamado de *pedal cymbals*, *charleston*, *choke cymbals*, *sock cymbals* [ingl.]. Em português o nome popularizado é uma adaptação fonética do termo inglês *cymbal*, pronunciado chimbál.

Lion’s roar: Membranofone de fricção [ingl.]. Ver rugido de leão. Pode ser encontrado como *jack-daw*.

Performer: Neste artigo há preferência pelo uso do termo performer, em vez de instrumentista. O termo performer parece mais abrangente, pois se aplica igualmente a artistas do tipo (a) atores-músicos, (b) aquele que toca música eletrônica com computador em tempo real, (c) ou a um fazedor de ruído com objetos, ou seja, indivíduos para os quais o termo “instrumentista” não se aplica com facilidade.

Reco-reco: Idiofone raspado. Tipo de material em cuja superfície ou parte dela seja feita uma série de cortes transversais e paralelos bastante próximos, formando uma porção dentada. Entre esses dentes é esfregada uma baqueta ou vareta, com movimento relativamente rápido e contínuo. Instrumento típico do Brasil, é encontrado em muitas manifestações musicais na America Latina. Nos materiais mais utilizados estão o bambu e a cabaça.

Rugido de leão: Nome dado ao tambor de fricção de uma pele entre 10” e 18” de diâmetro atravessada por um cordão (eventualmente uma corda de contrabaixo, de tripa animal), na

qual se passa breu para que seja esfregado por uma das mãos com um pedaço de pano. O nome deriva do resultado sonoro obtido que lembra um rugido de leão. É chamado tambor de corda e pode ser encontrado como *lion's roar* ou *string drum* [ingl.], *tambour à corde* [fr.], *fabenreibtrommel* [alem.], *ruggio di leone* ou *ruggito* [ital.], *rugir de león* [espan.]. Ver também tambor de fricção e berra-boi. Não confundir com *tambor de cuerda*, nome de uma dança no Panamá.

Surf effect: Expressão inglesa – efeito de ondas. É usado geralmente uma lata com 18” de diâmetro (ou maior), cerca de 3” de altura contendo areia que ao ser balançado horizontalmente produz o efeito desejado. É denominado também *sand pan*. Pode ser usado prato escovado para obter efeito semelhante. Ver também geóphone.

Tamborim: Membranofone percussivo. Variante de tamborinho, diminutivo de tambor. Tamborete de uma pele com cerca de 6” de diâmetro, casco de metal (originalmente de madeira) com cerca de 1,5” de altura, segurado com a mão esquerda e tocado com vareta de madeira na mão direita, difundido em todo o Brasil como instrumento característico do samba. A partir da década de 1970 tem sido um tipo de vareta múltipla (com 2, 3 ou 4 varetas unidas numa das extremidades) como forma de aumentar a intensidade das batidas. Usado em conjuntos populares de samba, é requisito indispensável na escola de samba. A pele é muito esticada, produzindo um som bastante agudo. Sua técnica de execução inclui, além do uso da vareta, movimentos parcialmente rotatórios de pulso (fazendo o instrumento chocar-se contra a vareta) e rápidos abafamentos realizados no fundo da pele pelos dedos da mão que segura o instrumento (Brasil).

Zabumba: Membranofono percutido. Cada um bumbo de 2 peles com cerca de 22” de diâmetro, casco de madeira ou metal com cerca de 8,5” de altura, suspenso no ombro e/ou pescoço do instrumentista ficando inclinado. Tocado com uma baqueta de madeira de cabo curto (cerca de 8”) na mão direita, geralmente com a ponta coberta por tecido ou couro. Percutindo a pele superior, e frequentemente com uma vareta na mão esquerda, tocando contratempos na pele inferior. Esta vareta é chamada também de bacalhau, macete, açoite, maracá, massaneta, zambê, repique.

ANEXO I

ARQUIVO DIGITAL DO RECITAL DE QUALIFICAÇÃO

RECITAL DE QUALIFICAÇÃO

Teatro Belkiss Spenzieri

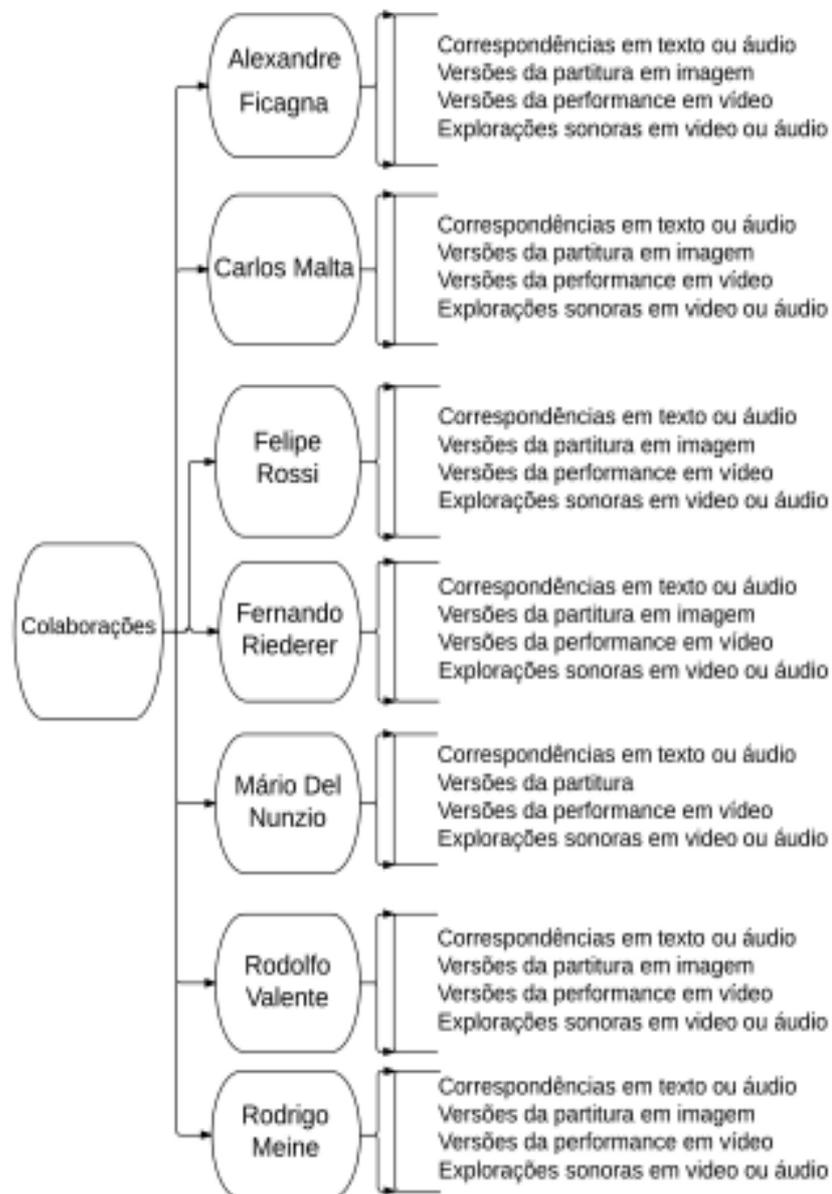
Goiânia, 6 de setembro de 2013 – 9h

ANEXO II

Colaborações (arquivo digital)

Neste anexo consta o arquivo digital de todo o contato com os compositores, organizado por pastas nominais, incluindo rascunhos de partituras, vídeos e áudios de explorações sonoras, vídeos de versões de performance e textos nos quais todas as informações estão dispostas em ordem cronológica crescente. Vide figura 11:

Figura 11 – Organograma do arquivo digital



APÊNDICE A

Repertório para instrumentos marginalizados

O quadro 1 apresenta uma compilação de peças que utilizam instrumentos marginalizados em variadas formações camerísticas, abordagens técnicas e poéticas. Está em ordem alfabética pelo título da música e está disponível como forma de ilustrar a posição destes instrumentos no repertório para percussão.

Quadro 1 – Repertório para instrumentos marginalizados

Título	Compositor	Ano	Formação	Instrumentação
<i>1+1</i>	Philip Glass	1967	solo	mesa amplificada
<i>5 estudos</i>	Carlos Stasi	1991	solo	reco-reco
<i>A máquina de escrever</i>	Leroy Anderson	1950	solo com orquestra	máquina de escrever
<i>Aikn.wall</i>	Pieluigi Billone	2012	solo com sexteto de câmara	<i>temple bell, thai gong</i> deitado, gongo pequim perdurado no peito, <i>bellplate</i> grave
<i>Amplifier and reflector one</i>	Alvin Lucier	1991	solo	guarda-chuva, assadeira e relógio amplificado
<i>Anvil chorus</i>	David Lang	1991	solo	metais de diferentes ressonâncias
<i>Bells pairings</i>	Bob Becker	[?]	duo	gankoguis
<i>Brokendrum</i>	Matthew Burtner	2003	solo com eletrônica	<i>brakedrum</i>
<i>Ca entre nós</i>	Francisco Abreu	2003	quarteto	pandeiros
<i>Caxixando</i>	Ricardo Souza	2002	solo	caxixis
<i>Child of tree</i>	John Cage	1975	solo	natureza
<i>Clackers and Swoopers</i>	Alvin Lucier	1989	grupo	3 sirenes e dançarinos com blocos de madeira
<i>Clash Music</i>	Nikolaus Huber	1988	trio	3 pares de pequenos pratos
<i>Clave pairing</i>	Bob Becker	[?]	duo	claves

<i>Concerto de bumbo</i>	Gabriel Prokofiev	2012	solo com orquestra	bumbo
<i>Concerto para Florista e orquestra</i>	Mark Applebaum	2011	solo com orquestra	florista
<i>Concerto for triangle</i>	Mike Hannikel	2007	solo com banda sinfônica	triângulo
<i>Concerto for crash cymbals</i>	Mike Hannikel	2008	solo com banda sinfônica	pratos
<i>Conde espatula</i>	Gabriel Amadeo Videla	2000	duo	espátulas
<i>Deux ex machina</i>	James Tenney	1982	solo	tam-tam e <i>tape-delay</i>
<i>Dialogo sobre a terra</i>	Vinko globokar	1994	solo	placa de zinco, bloco de madeira, chocalhos dentro d'água
<i>Dimensions</i>	Julie Davila	2012	septeto	pandeiros
<i>Ein trommelspiel</i>	Mathias Reumert	2012	grupo	uma parte da performance usa objetos
<i>Etude 3</i>	Michael Udow	2000	solo	2 pratos
<i>Gegolino</i>	Carlos stasi	[?]	duo	tamborim e depois zabumba, pandeiro/reco
<i>Hi hat and me</i>	Mathews Schlomowitz	2010	solo	chimbai
<i>Hierba no hay</i>	Gabriel Amadeo Videla	[?]	duo	guampas e bombas de chimarrão
<i>I ching – III – The gentle The penetrating</i>	Per Norgard	1982	<i>solo</i>	<i>kalimba, 2 temple bells</i> sobre tímpano e <i>shaker</i> no pé
<i>Iris</i>	Alexandre Lunsqui	2011/ 2012	solo	berimbau
<i>It's time</i>	Steve Mackey	2009	grupo	excerto com despertadores e brinquedos
<i>Ko tha</i>	Giacinto Scelsi	1967	solo	violão

<i>L'art bruit</i>	Mauricio Kagel	1994	solo para dois executantes	castanholas, folha de papel, tambor, apito, lixa, 2 pratos, bumbo, triângulo, guizos, bloco de madeira, vara de pescar, caxixi, agogô, <i>temple bell</i> , arroz, <i>derbak</i> , pandeiro, guiro e tamtam.
<i>Le grand jeu</i>	Bruno Mantovani	1999	solo com eletrônica	congas
<i>Lírio</i>	Harold Budd	1970	solo	tam-tam sob luz azul
<i>Mani.Aikn</i>	Pierluigi Billone	2012	solo	2 <i>temple bells</i> , gongo de ópera de chinês, gongo tailandês grave, 2 <i>bellplates</i>
<i>Mani.de leonardis</i>	Pierluigi Billone	2004	solo	4 molas e 1 vidro
<i>Mani.gonxha</i>	Pierluigi Billone	2012	solo	2 tibetanos <i>bows</i>
<i>Mani.Mono</i>	Pierluigi Billone	2007	solo	<i>springdrum</i>
<i>Mathematics of resonante bodys</i>	John Luther adams	2002	solo com eletrônica	<i>burst</i> (caixas), <i>rumble</i> (bumbo), <i>shimmer</i> (triângulo), <i>roar</i> (gongo), <i>thunder</i> (tambores), <i>wail</i> (sirene), <i>crash</i> (pratos), <i>stutter</i> (caixas)
<i>Mikrophonie</i>	Karlheinz Stockhausen	1964	grupo	tam-tam, filtro de banda e microfones
<i>Music for gamelan instruments, microphones, amplifiers and loudspeakers</i>	Alvin Lucier	1994	quarteto	<i>bonangs</i> , microfones e amplificadores
<i>Música da mesa</i>	Thierry De mey	1987	trio	mesa
<i>Música dos roncós</i>	Pedro Takano	2007	duo	tambor rugido de leão
<i>Música para bumbo e 3 músicos</i>	Barney Childs	1964	trio	bumbo

<i>Música para chimbal e computador</i>	Cort Lippe	1998	solo com eletrônica	chimbal
<i>Música para ondas senoidais, bumbos e pêndulos</i>	Alvin Lucier	1980	solo	bumbos
<i>N45 immense</i>	Marianthi Papalexandri-alexandri	2002	solo	maçã, jornal, tubo de caneta, mesa de madeira, plástico transparente, copo, água, vitamina c, pires, corda de violão, moedas.
<i>Nothing is real</i>	Alvin Lucier	1990	solo	piano, bule de chá, gravador
<i>Pendulum music</i>	Steve Reich	1968		3 ou mais microfones
<i>Piano concerto em ré bemol</i>	Aram Katchaturian	1936	orquestra	solo de flexatone
<i>Pintando o seis</i>	Renato Martins	2011	solo	udu
<i>Pratilheiros catapimbásticos</i>	Eduardo Guimarães Alvares	1994	quarteto	pratos, megafone, apito e outros
<i>Qilyaun</i>	John Luther adams	1998	solo ou grupo	4 bumbos ou 1 bumbo com eletrônica
<i>Querströmung</i>	Daniel Ott	1997	solo	pratos pendurados em movimento ou tocados sobre caixa ligada, pedras penduradas e no chão tocadas com arroz.
<i>Rattleshake</i>	Thomas Witzmann	1994	quarteto	flamboyant
<i>Rrrrrrr</i>	Kagel	1982	duo	vários instrumentos
<i>Rumores</i>	Paulo chagas	1992	duo	bumbo
<i>Sandpaper Ballet</i>	Leroy Anderson	1954	solo com orquestra	lixa
<i>Scraping song</i>	David Lang	1997	solo	raspadores e pedaços de metal
<i>Scratch</i>	Rolf Wallin	1991	solo	balão amplificado

<i>Seeds</i>	Rafael Alberto e Leonardo Gorosito	2010	duo	caxixi e outros chocalhos
<i>Silver streetcar for the orchestra</i>	Alvin Lucier	1989	solo	triângulo
<i>So called laws of nature</i>	David Lang	2002	quarteto	madeiras, vasos e recos.
<i>Suíte para toy piano</i>	John Cage	1948	solo	toy piano
<i>Stele</i>	Gerard Grisey	1995	duo	bumbos
<i>Temazcal</i>	Javier alvares	1984	solo com eletrônica	maracas
<i>The sacred fox</i>	Alvin Lucier	1994	solo	voz e cabaça, tigela, caixa e recipientes
<i>To the earth</i>	Frederick Rezewski	1985	solo	vasos e voz
<i>Two stones</i>	Alvin Lucier	1994	solo	2 pedras de basalto
<i>Vou-me embora</i>	Greg Bayer	2006	solo com orquestra e coro feminino	berimbau
<i>Water music</i>	Tan dun	2004	solo	água e instrumentos
<i>Water walk</i>	John Cage	1959	solo	banheira, chaleira, telefone, liquidificador

Fonte: Autora, 2014.

APÊNDICE B

Prática colaborativa preparatória

Antes de dar início ao experimento com os compositores e redigir sua *Chamada para compositores*, a autora participou de uma colaboração compositor-performer em caráter intuitivo no primeiro semestre de 2013 com o compositor Marcos Galvão, na peça *Lembranças de um passado que nunca existiu* para estante solo.

A partir de sua vivência na preparação para a estreia da obra – ao longo de quatro semanas e quatro encontros com o compositor – foi estruturado o formato de colaboração que a pesquisadora entendia como ideal para as colaborações no projeto *Novas Obras 2014*.

Compreendendo que a colaboração pode ocorrer em diferentes estágios do processo de criação, ressalta-se que neste caso a influência mútua ocorreu no período posterior à concepção e grafia da peça. Portanto dos sete parâmetros a serem observados em colaborações, a relação teve impacto somente em cinco: notação, ergonomia, exequibilidade, expressividade e técnica instrumental.

O processo começou com o envio da partitura e áudio da peça (tocada pelo compositor). Com o intuito de não ser influenciada e captar somente as informações sobre a peça que a partitura propiciava, a instrumentista passou os primeiros momentos sem utilizar o áudio. Entendeu-se que esta era uma maneira de atestar se todos os símbolos utilizados eram eficientes.

Nas primeiras duas reuniões com o compositor, foram verificadas lacunas na bula, na tentativa de eliminar ambiguidades da escrita e assim facilitar o aprendizado da peça daqueles que por ventura não tiverem acesso ao áudio.

Somente após todas as dúvidas referentes à escrita estarem esclarecidas, é que o trabalho de preparação da peça teve como auxílio a audição da gravação disponibilizada pelo compositor. A compreensão da peça já havia aumentado neste estágio, de forma que o áudio pôde ser utilizado como ferramenta para expandir, e não substituir, o entendimento da partitura.

Os aspectos não abordados neste primeiro processo foram a técnica composicional e o idiomatismo. Não foram estimulados/testados na relação, tendo em vista que o contato entre o par se iniciou quando a partitura já estava concluída e o compositor conhecia, antes que a instrumentista, as características idiomáticas da estante.

A colaboração seguiu após a estreia, em seguida também – na preparação da primeira apresentação sem eletrônica – e ainda está em curso, com o intuito de alcançar a mais clara edição possível.

Demonstrativo das transformações nas diferentes versões da partitura

Todas as mudanças decorrentes da relação colaborativa serão demonstradas abaixo, com imagens dos trechos e descrição da postura do compositor e da instrumentista.

Notação

A primeira versão da partitura tinha diversas indicações de transição entre locais de contato na baqueta, causando excesso de informação visual. A repetição deste símbolo, quando o intuito era somente demonstrar variação, tirava a força do aparecimento do símbolo quando era utilizada para indicar uma troca de baquetas.

A solução desse problema foi incluir na bula uma instrução textual, dizendo que durante a peça é desejado que haja bastante variação de local da baqueta (base, meio ou ponta). Com isso, foi possível enxugar os elementos da partitura e facilitar a notação de grande parte dos oito movimentos.

No trecho do Excerto de partitura 7, a indicação de variação de local da baqueta não é necessária, pois a mesma se dá de maneira inevitável devido à associação de todos os elementos escritos pelo compositor. O trecho já implica variação na lateralidade em decorrência das características naturais do instrumento.

Excerto de partitura 7 – Compassos iniciais da primeira versão de M. Galvão

Lembranças de um passado que nunca existiu

The image shows a musical score excerpt for the piece 'Lembranças de um passado que nunca existiu' by M. Galvão. The score is marked 'I' and shows a series of notes with dynamic markings (pp, f, pp, ff) and an 'accel.' marking. A graphic element 'MD' is shown on the left. The tempo is marked '♩ = 60'. The score is signed 'M. Galvão'.

Fonte: Galvão, 2013, p. 1.

No Excerto de partitura 8 é possível conferir a melhora na compreensão da parte.

Excerto de partitura 8 – Segunda versão

Lembranças de um passado que nunca existiu

I

M.D.

♩ = 60
(raspando)

accel.

M. Galvão

pp

f pp

ff

Fonte: Galvão, 2013, p. 1.

O último mov. dessa obra também serve como exemplo para a discussão de excesso de informação visual devido à utilização de símbolos diversos, no qual o símbolo de abafamento foi substituído. Embora estivesse correta a lógica semântica (o abafamento será feito com a mão, portanto faz sentido colocar o desenho dela), houve conflito de entendimento por já existir repertório para percussão que cristalizou a utilização de + e O para abafado e ressoante, respectivamente. Como mostrado nos Excertos de partitura 9 e 10.

Excerto de partitura 9 – VIII movimento – primeiro símbolo de abafamento

M.D.

♩ = 60

pp

ff

Fonte: Galvão, 2013, p. 9.

Excerto de partitura 10 – VIII mov. – segunda versão de abafamento

181 M.D.

♩ = 60

pp

ff

Fonte: Galvão, 2013, p. 9.

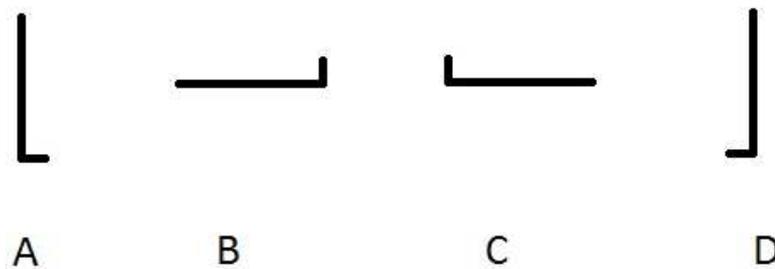
Ergonomia

A bula da peça não fornece sugestão quanto ao posicionamento do instrumento. No contato com o compositor, na ocasião da preparação da performance para estreia, foi discutido

como o posicionamento não é evidente ou historicamente construído, mas somente uma decisão pessoal conforme maior organicidade para interpretação do que foi composto.

A instrumentista utilizou diferentes combinações de ângulo e direção, conforme Figura 12: I e II – posição B; IV e V – posição A, porém com inclinação de 110°; III, VII e VIII – posição B, porém com a cantoneira voltada para o performer.

Figura 12 – Amostra das posições iniciais possíveis



Fonte: Autora, 2014.

Exequibilidade

A utilização de arco em instrumentos de percussão é consideravelmente diferente de seu uso nas cordas, por fazer vibrar corpos de maior massa e dureza.

No Excerto de partitura 11 há um trecho em que era pedida pelo compositor a execução de uma quintina de semicolcheias, a 50bpm, com uma mão. Devido à natureza do som de arco e o tempo que leva entre o movimento e seu som, era impossível tocar todas as notas da quintina com som (não somente o gesto).

Existiu aqui uma disparidade entre gesto notado e resultado da ação, pois a realização do mesmo implicava que algumas notas executadas não fizessem a estante soar por completo. Foi essencial, neste ponto, discutir se a partitura deveria interpretada como ação ou som.

Excerto de partitura 11 – II mov. – quintina com arco com uma mão

O trecho da partitura mostra duas staves, MD (Mão Direita) e ME (Mão Esquerda), com o instrumento marcado como 'arco'. O tempo é de 50 bpm. A música apresenta uma sequência de semicolcheias. Há uma indicação de 'rit.' (ritardando) no final do trecho. A notação inclui notas com hastes e pontos, indicando o movimento e o som.

Fonte: Galvão, 2013, p. 3.

Expressividade

Em seus oito movimentos, há diversos tipos de fermata: sobre som, silêncio ou barra final. Desta forma, o contato com o compositor foi importante para entender a função de cada um dos tipos.

No Excerto de partitura 12 há uma fermata sobre som, com posterior troca de baqueta, e no fim do mov. outra fermata, desta vez sobre silêncio, mas com a consciência que ainda estará soando a ressonância da nota anterior (conforme ligadura).

Excerto de partitura 12 – VII movimento – diferenciação de fermata em som e em silêncio

The image shows a musical score excerpt with two staves. The top staff is labeled 'M.D. 163 M.E.' and the bottom staff is labeled 'M.D. 169 M.E.'. Both staves feature a series of notes with stems, some of which are connected by a slur. There are several fermatas (horizontal lines with a semi-circle) placed over notes. The bottom staff includes a dynamic marking '(batendo)' and a fermata over a note at the end of the excerpt. The notation is detailed, showing note heads, stems, and various musical symbols.

Fonte: Galvão, 2013, p. 8.

Técnica instrumental

A concepção inicial do timbre de dedo era o som decorrente do atrito da mão com a borda da estante (Excerto de partitura 13). Na preparação da peça foi experimentado o timbre decorrente da pressão aliada ao deslizamento dos dedos sobre a parte central da estante. O compositor preferiu este som, entretanto esta novidade trouxe à tona questões de dificuldade técnica e imprevisibilidade.

Por ser em andamento lento e pela estante ter somente 50 cm, é de difícil execução um som contínuo que não tome toda a extensão do instrumento (conforme se percebe entre os compassos 25 e 26). São duas possibilidades: pela vagareza do movimento, pode haver pequenas paradas (resultado do atrito), portanto não soar linear; ou pode haver pressão demais e, novamente, não soar por ter o elemento acionador (mão) também como abafador.

Neste momento da relação, a discussão foi a respeito da imprevisibilidade deste timbre, contando que havia ainda mais um fator de variação: a umidade da pele da instrumentista, interferindo no atrito.

Excerto de partitura 13 – Excerto do II mov.

II ♩ = 40

25 ME

rit.

mf

arco

M.D.

♩ = 60

Fonte: Galvão, 2013, p. 3.

Nos compassos 26 e 27 há uma dificuldade ainda maior. O *ritardando* faz diminuir os 40bpm que já era tempo demasiado lento para a extensão disponível e em seguida o *crescendo*, que infere aumento de velocidade e/ou pressão (conforme explicado acima, aumento de pressão neste instrumento nem sempre funciona como acionamento de som).

O impasse do *crescendo* está em atingir aceleração numa menor superfície disponível. A solução para isso foi aceitar que o movimento extremamente lento no *ritardando* poderia ser inaudível (mas utilizaria poucos cm de extensão da estante) para que o *crescendo* tivesse espaço para acontecer propriamente.

Apesar de todo o planejamento de movimentação, para este e outros trechos similares, foi expresso pelo compositor a consciência de que muitos dos timbres pedidos na peça são imprevisíveis e, algumas vezes, quase impossíveis de repetir de maneira idêntica.

Coerente com seu título, é uma peça que valoriza o efêmero. Alguns harmônicos tirados da estante eram encarados como momentâneos, eram a associação de tantos elementos minuciosos que presumiu-se que são quase impossíveis repetir: ângulo de incidência da baqueta de ferro, determinado trecho de sua circunferência em contato com a estante, localização da fricção na borda da estante, velocidade, aceleração e pressão do movimento.

Assim, assumiu-se que o gestual da performance seria o mesmo, com ou sem toda a sonoridade esperada como resultado dele.

Sugestões técnicas

Algumas sugestões foram feitas para respeitar o que foi proposto na partitura (Excerto de partitura 14), sempre conforme as características físicas do objeto.

Excerto de partitura 14 – V mov. – escolha do local de toque apropriado

The image shows a musical score for a percussion instrument, likely a xylophone. At the top left, there is a large 'V' and the text '(batendo)'. Below this, there is a diagram of the instrument's frame with 'M.D.' and 'M.E.' labels and the number '109'. The score itself consists of a series of notes with dynamic markings: *pp*, *fp*, *fp*, *fp*, *fp*. There are also slurs and accents over the notes.

Fonte: Galvão, 2013, p. 6.

Percebeu-se que nas extremidades da estante era possível extrair um som mais ressonante. Entretanto, se o acento da quintina fosse tocado neste mesmo local faltava definição. Para resolver isso foram definidos dois locais de toque: nota longa na extremidade e o ritmo no centro (onde a base é presa com parafusos).

Apesar disso ainda restava um problema comum nos instrumentos de percussão: a relação dinâmica de forte e piano. Numa região muito ressoante não é possível tocar uma nota forte e imediatamente tocar piano, porque a matéria ainda estará em vibração. A sugestão foi atacar o forte, abafar ligeiramente com um dedo, emendar na ressonância o som piano sustentado.

O compositor não se opôs à solução proposta por acreditar que são detalhes específicos do *métier* do percussionista, disse que embora ele mesmo não tenha composto a diferenciação de local de toque e abafamentos, soava conforme a escrita, o que é satisfatório.

APÊNDICE C

Partitura da prática colaborativa preparatória

Galvão, Marcos. *Lembranças de um passado que nunca existiu*. 2013. Estante de metal.

Lembranças de um passado que nunca existiu

♩ = 60
(raspando)

M. Galvão

I

MD. →

pp

f pp

accel.

ff

MD. →

p

rit.

♩ = 60

accel.

fff

MD. →

♩ = 60

ponta

pp

f

p

f

ff

ME. →

pp

f

MD. →

mf

ff

p

ff

ME. →

mf

ff

p

ff

II

$\text{♩} = 40$
mão

rit.

MD.

mf

(raspando arco)
arco

ME.

$\text{♩} = 60$

pp *ff*

rit. *accel.*

MD.

arco

pp *ff* *fff*

rit. *rit.*

MD.

arco

ff

ME.

$\text{♩} = 60$

arco

ppp *p*

rit.

ME.

arco

f *p* *ff*

The musical score is divided into two systems. The first system consists of two staves, MD (Mão Direita) and ME (Mão Esquerda). The MD staff begins with a dynamic of *mf* and includes the instruction '(raspando arco) arco'. The ME staff starts with a dynamic of *pp* and ends with *ff*. The second system also has two staves. The MD staff starts with *pp* and reaches *fff*, with *rit.* markings. The ME staff starts with *ppp* and reaches *p*, with *rit.* markings. The final ME staff starts with *f* and reaches *ff*. The tempo is marked as $\text{♩} = 40$ for the first system and $\text{♩} = 60$ for the second system.

III (raspando)
muito variado

MD. → $\text{♩} = 60$

ME. →

The musical score consists of two staves, MD (top) and ME (bottom), both with 12 strings indicated by a bracket and a box of dots. The MD staff features a jagged line representing a tremolo effect, starting at a dynamic of *pp*, increasing to *f*, and then decreasing back to *pp*. A *rit.* (ritardando) marking is placed above the staff during the final *pp* section. The ME staff shows a dynamic curve that starts at *pp*, rises to *f*, and then falls back to *pp*. A *rit.* marking is also present above the ME staff during its final *pp* section. A fermata is placed over the final note of the ME staff. The piece concludes with a double bar line.

pp *f* *pp* *rit.*

pp *f* *pp* *rit.*

XX
 M.D.
 M.E.

IV = 60
 (batendo)

rit. accel. rit.

p f p f

M.D.
 M.E.

p f p

M.D.
 M.E.

rit. accel. $\text{♩} = 150$ rit. (raspando)

M.D.
 M.E.

(batendo) $\text{♩} = 120$ accel. rit. accel.

M.E.
 $\text{♩} = 170$

M.D.
 M.E.

f (raspando) f

M.E.
 M.D. $\text{♩} = 60$

p ff p ff

V
M.D. ME

(batendo)
♩ = 50

The score is divided into three systems. The first system features a Violin (V) part with a tempo of ♩ = 50 and a '(batendo)' instruction. The M.D. part has dynamics *pp*, *fp*, *fp*, *fp*, *p*, and *mf*. The M.E. part has dynamics *ff* and *ppp*. The second system has a tempo of ♩ = 40. The M.D. part includes 'rit.' and 'accel.' markings, with dynamics *pppp*, *fp*, *fpp*, and *fpp*. The M.E. part has dynamics *ff* and *ppp*. The third system also has a tempo of ♩ = 40. The M.D. part includes 'rit.' and 'accel.' markings, with dynamics *f*, *p*, and *f*. The M.E. part includes '(raspando) muito variado' and dynamics *fpp*, *pp*, *fff*, and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

VI
(raspando)

$\text{♩} = 40$

MD. *mf* *rit.* *pp* *accel.*

ME. *accel.* *rit.* *accel.*

$\text{♩} = 50$

MD. *mf* *f* *ff* *pp*

ME. *f* *ff*

$\text{♩} = 30$

MD. *f* *accel.*

ME. *f* *pp* *p accel.* *ff*

ME. *f* *pp* *p* *ff*

VII

(raspando)

MD. ♩ = 40 *accel.* *rit.*

MD. ♩ = 40

MD. ME. ||

MD. ME. X X

(batendo)

Detailed description: The page contains four systems of musical notation. Each system starts with a guitar-like staff on the left, showing a fretboard with strings and frets. The notation on the right consists of a horizontal line with various shapes: a dashed line with a diagonal slash, a trapezoidal shape, and a jagged line. The first system is labeled '(raspando)' and includes 'MD. ♩ = 40', 'accel.', and 'rit.'. The second system is labeled 'MD. ♩ = 40'. The third system is labeled 'MD. ME. ||'. The fourth system is labeled 'MD. ME. X X' and '(batendo)'. A double bar line is at the end of each system.

VIII

MD. $\text{♩} = 60$

batendo

MD. ME

ppp p ff f *accel.*

MD. $\text{♩} = 60$

MD. ME

p p ff

MD. ME $\text{♩} = 40$ *accel. --- rit. --- accel.*

p ff

MD. ME $\text{♩} = 40$ *accel. --- rit. --- accel.*

MD. ME *accel. --- rit. --- accel.*

pp f pp f pp ff

APÊNDICE D

Participação em eventos

1. Encontro Internacional de Música e Artes Sonoras (EIMAS), Juiz de Fora (MG), 2012.

Apresentação oral: *Visões brasileiras da colaboração compositor-performer e conexões com instrumentos de percussão.*

A apresentação oral realizada no Encontro Internacional de Música e Artes Sonoras mostrou o estado da arte da colaboração no Brasil, entrelaçando nomes de Ray, Domenici, Borém e Tullio. Para comentar não somente a pesquisa em relação colaborativa, mas também colaborações registradas, foram mostrados pares colaborativos como Luciano Berio, Cathy Berberian, Brian Ferneyhough, Quarteto Arditti e Kenneth Gaburo, Steven Schick.

A apresentação terminou com a explicação das sete hipóteses de pontos positivos decorrentes de relações colaborativas e de quatro peças que utilizam instrumentos marginalizados: *To the earth*, de Frederic Rzewski; *Mani.Mono*, de Pierluigi Billone; *Silver Streetcar for the orchestra*, de Alvim Lucier e *Hi hat and me*, de Matthew Schlomowitz.

2. Seminário Nacional de Pesquisa em Música (SEMPM), Goiânia (GO), 2012.

Pôster: *Relação compositor-performer em obras inéditas provenientes da exploração de instrumentos de percussão.*

A apresentação do pôster no Seminário Nacional de Pesquisa em Música contou quais estágios da pesquisa já haviam sido concretizados e listou quais seriam os próximos passos do cronograma.

3. Mesa-redonda na Escola de Música do Estado de São Paulo (Emesp), São Paulo (SP), 2012.

Comunicação: *Minha pesquisa de mestrado e a estrutura do PPG em Música na UFG.*

A apresentação foi parte da mesa redonda *A pós-graduação em percussão no Brasil* realizada na Escola de Música do Estado de São Paulo. Na ocasião mestrandos de diferentes universidades – UFG, Unesp, UFMG – tiveram a oportunidade de apresentar a própria pesquisa e dar um panorama sobre a universidade na qual estudam, a prova de ingresso e estrutura das disciplinas.

4. I Festival Latino Americano de Música Contemporânea, Pelotas (RS), 2012

Resumo: *Relato e reflexão: três colaborações em composições para percussão – instrumentos marginalizados em foco.*

O resumo aceito para apresentação em pôster discorria a respeito da colaboração feita no ano de 2011, na ocasião do recital de formatura da autora. O texto mostrava as reflexões acerca da influência causada pelas delimitações da proposta na qual os compositores se basearam para criar as peças solo para campana, tambor de freio (*brakedrum*) e bumbo sinfônico.

5. Edital 12/12 Fapeg, Goiânia (GO), 2012.

Proposta de fortalecimento do PPG: *Prospecção e construção de instrumentos musicais de madeira: protótipos para estreia brasileira de obras para percussão.*

A proposta aceita pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás tem como objetivo prospectar e desenvolver tecnologia para construção de instrumentos musicais percussivos, fundamentada na pesquisa de sonoridade de madeira em três formatos específicos (bloco, simantra e tábua). O conhecimento processual adquirido com esta verba será base para a criação de uma peça de um dos compositores da pesquisa de mestrado, bem como fortalecerá o PPG ao deixar no arsenal percussivo os instrumentos em três formatos, seus manuais de construção e sonoridade e as partituras de três importantes peças do repertório percussivo a ser estreadas.

6. Salão Nacional de Pós-graduação da UFG, Goiânia (GO), 2013.

Oficina: *Instrumentos marginalizados e composições inclusivas.*

A oficina realizada mostrou rapidamente o estado da arte da colaboração no Brasil, apresentando de maneira sucinta todos os autores brasileiros de artigos sobre colaboração pesquisados na etapa de levantamento bibliográfico. O objetivo da oficina foi o de aprofundar o conhecimento de repertório para instrumentos marginalizados do público presente. Foram mostrados e comentados 30 excertos que utilizam instrumentos marginais (com ampla variedade) e ao final foi realizada a performance de uma composição musical para vasos: *To the earth* (1985), de Frederic Rzewski.

7. Congresso de Pesquisa, Ensino e Extensão (Conppex), Goiânia (GO), 2013

Apresentação oral: *Relação compositor/performer em composições brasileiras inéditas para percussão.*

A apresentação no Congresso de Pesquisa, Ensino e Extensão mostrou o estado da arte da colaboração no Brasil, os desafios da criação de uma chamada para compositores e resultados parciais das relações colaborativas componentes do experimento da pesquisa.

8. II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical (Abrapem), Vitória (ES), 2014.

Recital-conferência: *Relação colaborativa na criação de obras brasileiras para percussão.*

A pesquisadora tocou a peça *Revirada*, para tamborim, de Rodolfo Valente, e explanou sobre a criatividade nas relações colaborativas, apresentando excertos das obras apresentadas no recital de defesa de mestrado.

APÊNDICE E

TCLE (arquivo digital)

Neste apêndice consta o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido assinado pelos compositores.