

Composição e performance: o fazer musical conjunto

DOCUMENTO DO SIMPÓSIO

Ledice Fernandes de Oliveira Weiss

Eliane Tokeshi

Silvio Ferraz Mello Filho

O simpósio *Composição e Performance: o fazer musical conjunto* consistiu em três seções com treze comunicações ao todo, em que estas estabeleceram entre si verdadeiros intercâmbios, e um profundo diálogo com os resultados obtidos pelo simpósio apresentado no XXVIII Congresso da Anppom em 2018, *Composição e performance: um trabalho cooperativo na criação musical contemporânea*. De fato, identificamos uma continuidade no tratamento da problemática de um ano ao outro, e uma evolução das discussões levantadas.

Assim, tivemos uma maior presença de compositores na edição de 2019, com um relativo menor enfoque do ponto de vista do performer. Conjuntamente, houve um menor número de relatos puros e depoimentos de vivências, mas a presença, nos novos relatos, de um viés mais analítico.

As contribuições mais valiosas nesse sentido, partindo de relatos de vivências, mas propondo com eles diferentes *funcionamentos* da colaboração entre compositor e performer (e, portanto, material analítico para a questão) foram aquelas que geraram os debates mais intensos do simpósio, a saber a questão da parceria horizontal entre os diferentes membros de um coletivo, a questão da natureza ao mesmo tempo respeitosa, amistosa e aberta entre artistas que se prontificam a trabalhar conjuntamente, e a decorrente questão da autoria da obra. No que tange a essa última discussão, que desenvolveremos mais abaixo, um performer presente no público exemplificou: « Ao mesmo tempo que eu posso sugerir temas, e ele, maneiras de tocar, nesse vai e vem, eu ainda sou performer e ele, ainda compositor. Trata-se de um *paradoxo da reciprocidade*, que faz com que o performer possa aprender mais ainda sobre seu próprio instrumento ».

Além destes, outros temas cruciais vieram à tona durante estes debates, como a importância do *processo* de criação colaborativa, tanto quanto de seu resultado final. Outro foco, que diz respeito ao mesmo tempo à notação da obra musical resultante de uma colaboração (e à eventual flexibilização dessa notação), à sua perpetuação, e às suas releituras por parte de outros artistas, em outros lugares e momentos, se refere à vida futura de uma tal obra. Tais discussões foram retomadas a diversos momentos do simpósio, especialmente desencadeadas pelas contribuições de Luciane Cardassi, Guilherme Bertissolo, Rafael Almeida, Iva Rothe-Neves e Igor Leão Maia, como explicamos mais em detalhe adiante.

Outro tema de debate, respaldado por comunicações de caráter por vezes estritamente analítico, por vezes analítico com base em relatos (da autoria de Ledice Fernandes, Rodolfo Valente, Igor Leão Maia e José Pereira de Mattos Neto), fomentado ainda por arguições espontâneas de participantes no público, foi a questão da *corporalidade* da relação compositor-instrumentista-instrumento. Assim, enquanto a primeira defende a ideia de que o compositor adentra o domínio do instrumentista ao *corporificar* sua escrita, o segundo e o terceiro adotam esse mesmo tema (da relação corpórea com o instrumento) ao relatarem experiências enquanto compositores, e o último, com sua comunicação intitulada « *Luthieria*: ou como deixar surgir a voz do instrumentista- instrumento », trabalha com noções como as de *fluxo* e *presença*, e com imagens visuais e sonoras, procurando potencializar a relação entre o instrumentista e o instrumento, que se tornam « uma coisa só ».

Uma outra importante faceta adotada por esse viés analítico consistiu em comunicações interessadas em compreender a criação de *técnicas instrumentais estendidas* dentro da perspectiva da colaboração entre um compositor e seus intérpretes. Dentro desta vertente, a comunicação de Guilherme Ribeiro, « Os quatro modelos da técnica instrumental estendida », assim como a comunicação « Corporificando a criação de sonoridades expandidas », de Ledice Fernandes consistiram em proposições puramente teóricas, que propuseram maneiras de se entender a invenção de tais técnicas: enquanto a primeira criava uma taxonomia original acerca delas, identificando sua origem como fruto de hibridizações, ampliações, invenções ou expansões, a segunda as via sob o prisma de um processo corporificado, onde o compositor se aproxima tanto do instrumentista quanto do instrumento.

Ainda no que diz respeito à relação entre criação colaborativa e técnicas estendidas, dois outros trabalhos (« O uso das sonoridades estendidas em processos colaborativos artístico- pedagógicos » e « Inteligibilidade e plasticidade musicais na performance do recente repertório misto ») partiram de relatos de experiências, respectivamente acerca de oficinas ministradas recentemente pelo autor junto aos estudantes

de uma universidade (UFU, Uberlândia)¹ e da colaboração criativa - a partir de improvisações - do saxofonista e autor, Pedro Sousa Bittencourt², com o compositor grego Panayiotis Kokoras na busca conjunta de materiais sonoros para a criação de uma música mista, combinando elementos eletroacústicos e acústicos. O aspecto *corporificado* deste processo também se tornou evidente, assim como no relato de Valente, no fato dos próprios compositores adquirirem e investigarem *fisicamente* os instrumentos musicais para os quais estavam escrevendo, mas leva Kokoras um passo além, observável no fato de ousar transformar a morfologia mesma do instrumento (i.e., uma outra forma de *extensão*), fabricando palhetas finas e moles, capazes de alterar o som do saxofone.

Houve trabalhos de colaboração que foram descritos e compreendidos dentro de uma dinâmica dita « interativa », ou seja, ainda segundo um modelo mais conservador em que o intérprete procura ampliar as possibilidades sonoras do instrumento, mas a partir de uma partitura (previamente) escrita pelo compositor. Tal foi o caso do relato de Pedro Yugo Sano Mani, « A composição de *Gotas sobre o espelho d'água e a terra acidentada*, para percussão múltipla, como fruto de diálogos », a partir da experiência de uma obra para percussionista de Yugo que investiga a questão dos diferentes tipos de solfejo.

Em sua busca por um « idiomatismo instrumental », em seu parâmetro constante da corporalidade do instrumentista, da ergonomia de seu *set* instrumental e da relação ao espaço, o trabalho de Yugo suscitou, por entre os presentes, ainda um debate fundamental: seria a dita « exequibilidade » o que determina as escolhas composicionais? O quanto o compositor deve ou pode « ceder » (com relação à exequibilidade)? Qual a relação entre corporalidade e exequibilidade? Do debate, intuiu-se que a ideia de exequibilidade deve ser vista com cuidado afim de não reforçar o paradigma padrão (compositor escreve - performer executa).

Como Yugo, outros autores exemplificam este modelo paradigmático de uma colaboração *interativa*, em que os papéis de “compositor” e “intérprete” continuam presentes, embora suas influências mutuas sejam determinantes no processo criativo. Tais foram os casos de « Da Ideia ao Som e de Volta a Ideia: Colaborações entre Compositor e Performer em *Guainumbi* » de Igor Leão Maia, « O modelo físico no contexto da escrita instrumental: revirada para tamborim solo » de Rodolfo Valente e « *S'arricughieru*: construção e negociação colaborativa de uma performance », exposto pelo violinista Leonardo Feichas, que relatou o processo de criação da obra de Marcello Messina para violino e violão.

Sendo estes últimos dois trabalhos relatos de experiências de colaboração singulares caracterizadas pela distancia física e geográfica entre o compositor e pelo menos

um dos instrumentistas, a comunicação de Feichas relatou um tipo de colaboração feita primeiramente através de correspondências escritas, visando a incorporação de recursos instrumentais idiomáticos, e enfim durante os poucos ensaios gerais em presença do compositor, permitindo processos de « negociação colaborativa da performance », de adaptação da partitura inicial e de busca - novamente - de uma « exequibilidade ». Valente, por outro lado, conta sua colaboração em 2014 com a percussionista Catarina Percinio para seu projeto de « instrumentos marginalizados », para a qual investigou tatilmente o instrumento-tamborim, lhe atribuindo uma « coleção caótica de sons » e uma dimensão polifônica.

O trabalho de Maia, enfim, proporcionou a introdução de conceitos considerados pelos presentes como relevantes para o estudo da relação colaborativa entre compositor e performer ao relatar, sob seu ponto de vista de compositor, o processo de criação de uma peça sua para flauta solo, em que ideias nascidas de sua mente de compositor foram sucessivamente testadas e reavaliadas pelo intérprete, gerando em ciclos de idas e vindas novas ideias que foram ora incorporadas à obra, ora descartadas. Questionam-se ideias como: « a colaboração nasce da necessidade de resolver problemas? »; « O compositor tenta moldar a peça no sentido do performer? »; « Ao influenciar na escolha de materiais, o performer se torna parceiro na autoria, mas ainda assim a atribuição autoral permanece ao compositor? »; « pode-se ultrapassar a tendência, predominante em nossos relatos, a que a participação do performer se dê quase que exclusivamente na criação e escolha de materiais sonoros, mas não na forma da composição? »; « A colaboração deve se dar dentro de um âmbito de *prazer*, trazendo ao jogo instrumental gestos que o interprete gosta de fazer, técnicas que ele já faz bem ou que ele quer melhorar ». Dentre as diferentes maneiras de se colaborar, preconiza-se incluir os interesses do performer na obra, permitindo-lhe se sentir representado.

Houve uma comunicação (« Novos modelos antigos: princípios da música antiga como alternativa para a criação musical contemporânea » de Fábio Cury) que tratou, dentro de uma perspectiva histórica, da liberdade deixada ao intérprete pela partitura, ou seja, de como a escrita pode dar margem a uma maior participação criativa do intérprete a partir do modelo da improvisação na música barroca. Alguns autores apontaram a possibilidade de trazer a ideia de colaboração a processos pedagógicos, tanto em meio universitário (Sérgio Kafajian, Luciane Cardassi e Guilherme Bertissolo) como extra-universitário (Iva Rothe-Neves). Assim, « Colaboração compositor-performer: uma proposta de metodologia » de Cardassi e Bertissolo da um depoimento sobre uma disciplina oferecida por ambos para os alunos de graduação da UFBA, « atelier composição e performance » onde se experimenta o paradigma

da colaboração no âmbito do ensino, incentivando os estudantes a trabalharem em grupo na totalidade do processo criativo, e na tomada de toda e qualquer decisão dizendo respeito a ele.

Outro fato digno de atenção é a presença de dois trabalhos botando em prática a colaboração dentro de um repertório de música mais popular, eventualmente procurando uma maior aproximação com o público. Assim, o trabalho de Rothe-Neves (« Criação e prática musical no Projeto Pará Caribe: um fazer conjunto no Norte do Brasil ») relata uma experiência feita entre 2015 e 2017 em Belém do Pará, chamada *Projeto Pará Caribe*, onde jovens músicos foram reunidos em cursos livres e projetos de criação conjunta. O trabalho aponta, a partir do relato, questões sobre o plágio (i.e., relativo à autoria) no meio profissional do gênero popular paraense do brega, e sobre o desprendimento de compositores frente a suas canções, constantemente modificadas pelos intérpretes.

Ainda dentro do âmbito da música popular, o flautista baiano Rafael Dias Santos Almeida (« Troca Interativa: um modelo de coletivo de compositores em busca de novos paradigmas para a música do século XXI ») deu o exemplo de seu grupo *Troca Interativa*, composto de músicos egressos ou pós-graduandos da UFBA, cujos processos de criação constituem um formato em que todos os integrantes (compositores e instrumentistas) ao mesmo tempo compõem e tocam, se questionando mutuamente sobre a contribuição de cada um. Pautando seu trabalho em « relações horizontais e democráticas » e no ideal de uma « nova ecologia do ambiente artístico musical », o grupo embasa suas ações em processos performáticos.

Neste depoimento, assim como no de Cardassi e Bertissolo, transparece a convicção de que a relação saudável e amistosa, a capacidade de se « colocar no lugar do outro », a flexibilidade para se ousarem « trocas de papéis » entre compositores e intérpretes são elementos de um verdadeiro processo de colaboração. Valoriza-se, como dito, o processo mas também a reflexão e documentação constantes, na tomada de decisões antes, durante e depois de iniciado o processo criativo; considera-se fundamental a abertura de cada membro a se expor diante dos outros, assim como a aceitação do outro. Observou-se, enfim, um amadurecimento da relação entre compositor e intérprete, através de trabalhos que se iniciam com acordos claros e procuram ser respaldados por um embasamento teórico. No todo, observou-se que a flexibilização da relação entre as partes colaboradoras se dá dentro da ideia de liberdade e prazer.

Gostaríamos de agradecer à Anppom por manter esse formato de simpósio, que se revela um meio rico e frutífero de fomentar discussões profundas, ao reunir durante alguns dias pesquisadores ao redor de um mesmo tema. Queremos, enfim, agradecer os participantes

e ouvintes do nosso simpósio, pois muitos vieram a todos os encontros e enriqueceram enormemente as discussões.

¹ Seu autor, o compositor Sérgio Kafejian, infelizmente não pôde comparecer aos encontros do simpósio.

² Este autor também não conseguiu se deslocar até Pelotas, e teve, como Sérgio Kafejian, sua comunicação sucintamente lida por um colega de sua confiança. Os dois autores não puderam estar conosco em razão da falta de financiamento de suas viagens. No entanto, decidimos incorporar ao simpósio suas contribuições de maneira indireta, lamentando fortemente o fato, decorrente dos recentes cortes de verba na área de pesquisa e educação.