



A Teoria dos Círculos Colaborativos de Michael Farrell: Uma Abordagem Analítica da Relação Intérprete e Compositor na Criação da Obra *Átimo*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Rafael de Mello Matos
rafamdematos@gmail.com

Fernando Rocha
fernandorochoa70@gmail.com

Resumo: O presente trabalho propõe a aplicação da Teoria dos Círculos Colaborativos de Michael Farrell (2001) na análise de processos colaborativos entre compositor e intérprete. Para exemplificar esta aplicação, foi analisada a relação entre o percussionista Rafael Matos e o compositor Rubens Fonseca, no percurso entre a encomenda, preparação e estreia da obra *Átimo*.

Palavras-chave: Teoria dos círculos colaborativos. Relação compositor-intérprete. Percussão.

Michael Farrell, Collaborative Circles: An Analytical Approach to the Study of the Composer-Performer Relationship in the Creation of the Work *Átimo*.

Abstract: This paper proposes the application of the theory of Michael Farrell Collaborative Circles (2001) in the analysis of collaborative processes between composer and performer. An analysis of the relationship between percussionist Rafael Matos and composer Rubens Fonseca through the process of commissioning, preparing and premiering the work *Átimo* is used to illustrate this application.

Keywords: Collaborative circles. Performer-Composer relationship. Percussion.

1. Introdução

A colaboração entre intérpretes e compositores é algo bastante presente na história da música ocidental de concerto e um tema que, nos últimos anos, tem aparecido com maior frequência em pesquisas e publicações (Campbell, 2012; Domenici, 2010, 2013; Radicchi, 2014; Rocha & Stewart, 2007). Entretanto, ainda não existe uma metodologia consolidada de análise destas relações. Dessa forma, o presente texto tem como proposta apresentar a ‘Teoria dos Círculos Colaborativos’ de Michael Farrell (2001), exemplificando a sua aplicação a partir de exemplos das relações que se estabeleceram entre o percussionista Rafael Matos e o compositor Rubens Fonseca, durante o processo de encomenda, preparação e estreia da obra *Átimo*, para percussão solo. Este trabalho é parte da pesquisa de mestrado conduzida por Rafael Matos, sob orientação de Fernando Rocha, dentro do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Com o uso da teoria de Farrell, pretende-se criar uma alternativa não só para documentar as interações entre compositor e intérprete durante o processo de criação de uma obra musical, mas também verificar como os processos colaborativos se tornam elementos essenciais na atividade criativa.

2. A criatividade como resultado de um processo colaborativo na visão de Michael Farrell

A ideia de um “gênio criador”, isolado em seu trabalho, encontra sua antítese na ‘Teoria dos Círculos Colaborativos’ do sociólogo Michael Farrell. Farrell aplica conceitos da sociologia e da psicologia para entender a dinâmica de pequenos grupos de trabalho e percebe que é notória a influência dos colaboradores durante o processo criativo. Tendo isto em vista, o autor tenta então responder duas questões centrais: de que forma acontecem as colaborações (enumerando suas principais etapas) e quais as suas implicações no processo criativo. Ao responder tais questões, ele desmistifica a ideia do “gênio criador solitário”, demonstrando como a criatividade pode ser resultado do sucesso da colaboração entre pares que desenvolvem uma intensa relação de trabalho e, invariavelmente, de amizade.

A pesquisa de Farrell se dá através de diversos estudos de casos. Ele propõe o conceito de “círculo colaborativo”, pelo qual entende-se a combinação de um grupo de trabalho e de amizade, baseado nas afinidades e na negociação de diferentes pontos de vista com um intuito comum. Com a evolução das interações dentro do círculo, delineia-se mais claramente o papel de cada um de seus membros. Contudo, a dinâmica das relações entre eles influenciam a forma de pensar e agir de cada um, alterando significativamente o resultado final das ações. Em seus estudos, vários são os relatos de artistas, escritores, compositores, cientistas e outras pessoas ligadas a criação que reconhecem a importância da colaboração em seus processos de desenvolvimento pessoal e profissional.

As teorias tradicionais propõem que a criatividade requer isolamento e individualismo, e que o trabalho criativo é mais provável de ser feito por indivíduos altamente autônomos que trabalham sozinhos (e.g., Storr 1988; Williams 1960). Kohut (1985) sugere que essas teorias obscureceram nosso entendimento dos casos em que pessoas criativas, incluindo Freud, fizeram seus trabalhos mais criativos incorporados em um círculo colaborativo. (Farrell, 2001)

As pesquisas iniciais de Farrell geraram uma nova perspectiva de análise dos círculos colaborativos, o que levou a criação de uma metodologia de análise baseada em pelo menos sete estágios bem definidos: I) Formação; II) Rebelião; III) Procura e Negociação; IV) Criação; V) Coletivo; VI) Separação; VII) Nostalgia. No item 4, estaremos explicando o significado de cada uma destas etapas e relacionando-as ao processo de criação da obra *Átimo*.

3. A teoria de Farrell e o estudo da colaboração entre compositor e intérprete

Ao entrar em contato com a teoria de Michael Farrell percebemos uma grande afinidade das análises de grupos criativos traçadas pelo autor com nossas experiências progressas em colaborações com compositores. O autor, em seu livro, apresenta estudos de

casos de pintores, poetas, escritores, bem como do início das fundamentações teóricas de Sigmund Freud sobre a psicanálise. Percebemos que a metodologia utilizada por Farrell poderia ser aplicada a estudos sobre a colaboração entre compositor e intérprete, possibilitando documentar e analisar as interações (muitas baseadas na oralidade) inerentes a estes processos, desde o momento da encomenda da obra até a sua estreia, passando naturalmente pelo seu processo de composição e preparação para performance. A oralidade presente nas interações entre compositor e intérprete pode ter um papel importante na criação de uma tradição de performance para a música contemporânea de concerto. Segundo Steven Schick, percussionista que trabalhou diretamente com o compositor David Lang na preparação e estreia de *Anvil Chorus*, “Os resultados da nossa colaboração foi o desenvolvimento de uma compreensão da peça que difere em vários aspectos da partitura impressa” (Schick, 2006). O relato ilustra como o contato com o compositor pode favorecer a compreensão de elementos essenciais à obra e transcender os limites da notação musical.

Entre a composição e a estreia de uma obra existem muitas etapas subentendidas, que, em geral, não são documentadas. O resultado final do processo quase sempre é somente a partitura e a gravação da obra. Pouca atenção é dada, por exemplo, ao potencial do performer enquanto mediador entre a partitura e as intenções do compositor. A natureza muitas vezes informal e mais centrada na oralidade dessas relações dificulta que os processos de colaboração sejam efetivamente documentados. A utilização da teoria de Farrell pode facilitar o entendimento e a documentação do processo colaborativo entre compositor e intérprete.

4. *Átimo* de Rubens Fonseca: um estudo de caso

Átimo é uma peça solo para percussão múltipla, que foi encomendada no primeiro semestre de 2014, ao compositor Rubens Fonseca, estudante de composição na Escola de Música da UFMG. A obra explora ritmos e timbres em instrumentos de percussão divididos em três subgrupos: madeiras, peles e metais. A seguir, explicaremos cada estágio da teoria de Farrell relacionando-os ao processo colaborativo que resultou na criação da obra *Átimo*.

I. Formação

De acordo com Farrell, no processo de formação dos círculos colaborativos os membros podem ser meros conhecidos que, por ocasiões e razões diversas, frequentam os mesmos lugares. De certa forma eles compartilham dos mesmos interesses, valores e aspirações e por isso estão em contato, ainda que não necessariamente se conheçam. No campo da música, podemos imaginar esta formação ocorrendo em espaços como escolas, salas de concertos, festivais ou mesmo outros espaços artísticos. Ainda, segundo Farrell, é

somente através da liderança de um membro específico que um grupo homogêneo pode se tornar um grupo colaborativo. No caso da colaboração aqui estudada, a liderança foi assumida por mim¹, enquanto intérprete que tomou a iniciativa de encomendar a obra.

A encomenda ocorreu logo após o compositor ter participado da disciplina ‘Seminário de Composição para Percussão’ oferecida pelos autores deste trabalho, no curso de composição musical da Universidade Federal de Minas Gerais. A oferta desta disciplina pode ser vista como um gatilho para a formação de um grupo de afinidades, exercendo uma espécie de filtro na formação do grupo. A disciplina me colocou em contato direto com Rubens Fonseca. Ainda que nossa relação inicial fosse interferida pela formalidade do curso, os desdobramentos, após o término do seminário, deixaram para trás as implicações da relação de “mentor e pupilo” que inicialmente havia-se estabelecido. A disciplina foi um ponto de partida para a colaboração, conforme o testemunho do compositor.

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

A partir do início da colaboração para a criação de *Átimo*, logo após o término da disciplina, os encontros semanais foram substituídos por encontros mais esporádicos, porém mais direcionados, onde discutíamos aspectos como a notação empregada, os instrumentos e os timbres mais apropriados. A comunicação por meios digitais também foi fundamental para a troca de informações.

II. Rebelião

No início de qualquer colaboração faz-se necessário um sentimento de confiança mútua que dará subsídio para a exploração das expectativas de cada um. Segundo Farrell é justamente nessa etapa que os diálogos acabam revelando mais o que desagrada cada um do que propriamente os seus interesses.

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

tensão, onde os consensos nem sempre são possíveis, podem gerar situações de conflito, podendo levar até a interrupção do processo de colaboração. Por isto, o diálogo e a maleabilidade das opiniões são imprescindíveis para o bom desenvolvimento das relações.

III. Procura e Negociação

A procura e negociação segundo Farrell é a fase decorrente da síntese do estágio de rebelião. Nesta fase, uma série de crenças (compartilhadas pelos participantes) é construída em torno dos problemas específicos a serem trabalhados, visando sempre a melhor forma de abordá-los. Esse estágio se caracteriza pelo diálogo e por argumentações exaustivas de ambas as partes, por processos de tentativa e erro e eventuais consentimentos das partes envolvidas.

Não podemos negar o impacto que a condução da disciplina Seminário de Composição para Percussão teve nesta etapa do processo que culminaria na criação da obra. A cada aula ouvíamos e analisávamos peças importantes do repertório para percussão. A escolha destas peças era minha e, mesmo que inconscientemente, acabava sendo influenciada pelos meus próprios interesses musicais. Algumas das obras acabaram influenciando o compositor.

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

Os interesses musicais comuns e os consentimentos tanto da parte do compositor (e.g., manter a montagem relativamente pequena) quanto do intérprete (e.g., não questionar o uso de procedimento seriais) foram importantes para a construção da obra.

IV. Criação

Uma vez tendo alcançado consensos, previamente negociados no estágio de procura, cada membro começa a guiar os seus trabalhos em função dos pontos de vista em comum. O processo de criação, que quase sempre demanda trabalho individual, esbarra nas dificuldades inerentes das tomadas de decisões. E é neste momento que a colaboração desempenha um papel fundamental. A etapa de criação, do ponto de vista do compositor envolve inicialmente o trabalho individual da criação da obra e de sua partitura. Para o intérprete, envolve o processo de estudo e preparação para performance. O diálogo entre intérprete e compositor se estabelece através da relação do primeiro com a partitura, mas é aprofundado pela comunicação oral entre eles durante ensaios da obra. Nestes ensaios, vários detalhes musicais da obra são ajustados. Em alguns casos isto leva a uma alteração na

partitura (que ao longo do processo foi sendo revista pelo compositor); mas em muitos outros a mudança se dá em decisões de performance que acabam não sendo documentadas.

Nos encontros com Rubens Fonseca, externei, como intérprete, algumas preocupações com a primeira versão da peça que me foi entregue. Naquela ocasião ele me mostrou um esquema para a montagem dos instrumentos (Fig. 1). Porém, à medida que fui aprendendo a obra, descobri outras opções que facilitavam a performance e potencializavam a exploração dos timbres. Decidi então propor uma nova configuração de montagem (Fig. 1).

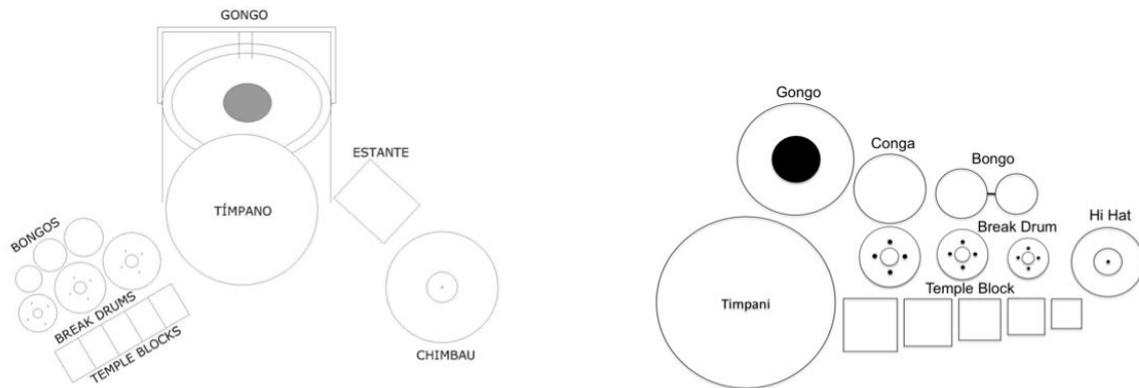


Fig. 1 Montagem sugerida por Rubens Fonseca e montagem sugerida por mim

Do ponto de vista da performance, a obra apresenta desafios tanto técnicos quanto musicais. A escrita (construída a partir de processos seriais) faz uso constante de contrastes de dinâmica e apresenta quebra contínua de frases, interrompidas por fermatas. A dificuldade de se tocar certos trechos obedecendo rigorosamente todas as indicações da partitura fez com que, inicialmente meu fraseado ficasse muito ‘duro’ e pouco natural, realmente restrito a busca de uma execução correta da notação. Após conversas com o compositor me propus a repensar minha própria postura corporal, incorporando, através dos gestos, minha interpretação (o que era importante até para tornar mais convincentes as interrupções/fermatas). Assim, consegui chegar a uma maneira mais natural e consistente de se tocar a peça, o que certamente ajudou a transmitir ao público da estreia um sentimento de propriedade em relação a obra, algo comum nos processos de colaboração.

V. Coletivo

O estágio chamado de coletivo se inicia quando os membros, convictos de seus progressos nos estágios anteriores, decidem juntos empreender um grande projeto. O coletivo que se criou em torno da encomenda de *Átimo* previa um concerto de estreia da obra, ocorrido no dia 9 de Abril de 2015 na série Viva Música em Belo Horizonte; a gravação da obra; e o estudo do processo colaborativo (como parte da pesquisa de mestrado de Rafael Matos). Como intérprete engajado também na pesquisa tomei a iniciativa de organização e execução

do planejamento. O papel de Rubens Fonseca foi o de se engajar plenamente no processo, providenciando uma boa edição final da partitura, além de participar nos ensaios de preparação da obra. O privilégio de conviver com o compositor na preparação gerou grande segurança nas escolhas interpretativas e elucidou questões de sonoridade e musicalidade.

VI. Separação

Todo processo de colaboração tende a contribuir para o progresso pessoal, intelectual e emocional de cada membro. Farrell acredita que a medida que os membros desenvolvem suas habilidades, eles se tornam menos dependentes uns dos outros e essa ‘maturidade’ pode conduzi-los a explorar novos horizontes em projetos independentes ou em outras colaborações. De uma maneira geral na colaboração entre intérprete e compositor esse estágio é visto com muita naturalidade uma vez que os êxitos alcançados não competem entre si. O compositor que for reconhecido por esse trabalho certamente despertará a atenção de novos intérpretes interessados em sua(s) obra(s). Já o intérprete terá uma autoridade e respaldo na sua interpretação. Para ele, o sucesso dessa colaboração e de sua performance podem ainda despertar o interesse de outros compositores para trabalhos futuros. A estreia de *Átimo* teve uma resposta de público muito positiva, e aqueles que acompanharam o processo de construção da obra reconheceram a evolução decorrente da colaboração.

VII. Nostalgia

Segundo Farrell a separação do círculo colaborativo pode despertar, no futuro, um sentimento de nostalgia capaz de reatar projetos do passado ou suscitar novas empreitadas. Tendo em vista o grau de intimidade e da experiência pregressa, nesta nova colaboração algumas etapas podem não ser necessárias. Porém, em alguns casos, a sinergia dos primeiros encontros pode não mais existir. Como esta etapa depende de um afastamento temporal de anos, ela ainda não pôde ser vivenciada no caso da colaboração em torno de *Átimo*.

5. Notas Conclusivas

O desejo de sistematizar a fundamentação teórica na pesquisa de processos de colaboração entre interprete e compositor nos levou à aplicação da teoria dos círculos colaborativos de Michael Farrell. A teoria de Farrell é mais comumente aplicada a estudos de casos baseados em fatos “históricos”, isto é, ocorridos no passado. Nestes estudos, são utilizados entrevistas, jornais, cartas e relatos de um tempo mais distante. Ainda que essa abordagem nos permita estudar grupos e processos colaborativos bem sucedidos durante toda a sua trajetória, ela possui suas limitações pois não torna possível a interação em tempo real

com os membros. Farrell acredita que a teoria pode e deve ser aplicada em círculos contemporâneos.

Acredito que avanços na teoria vão ocorrer através da observação direta dos círculos contemporâneos. Os mesmos não apenas vão permitir generalizar as sequências dos estágios, como também vão permitir aprofundar no comportamento e nas impressões subjetivas decorrentes da experiência de cada membro. (Farrell, 2001)

O presente trabalho propôs a aplicabilidade da teoria de Farrell em círculos contemporâneos onde a interação com os membros envolvidos é ativa, o que permite o intenso contato e interação com o objeto de estudo, visando sempre a documentação de tais processos. Como foi dito anteriormente, acreditamos que este processo metodológico pode ser transposto para o estudo da relação entre compositor e intérprete na criação de uma obra musical. Neste caso, a documentação de todos os estágios da colaboração (encomenda, composição, ensaios e estreia) pode ajudar a revelar aspectos que, apesar de não contidos necessariamente na partitura, possam ser interessantes para a realização de uma performance informada da obra.

6. Referências

- CAMPBELL, Louise. The performer-composer relationship: Collaboration through dialogue. In: XXII CONGRESSO DA ANPPOM, João Pessoa. *Anais*, 2012. 2169-2176.
- DOMENICI, Catarina L. (2010). O Intérprete em Colaboração com o Compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: XX CONGRESSO DA ANPPOM, Florianópolis. *Anais*, 2010, 1142-1148.
- _____. It takes two to tango: A prática colaborativa na música contemporâneo. *Revista do conservatório de música UFPel*, Pelotas, n.6, 1-14, 2013.
- FARRELL, Michael P. *Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- FONSECA, Rubens. *Átimo*. Belo Horizonte, partitura não editada. 2014.
- _____. Entrevista por e-mail de PRIMEIRO AUTOR, em 12 de maio de 2015. Belo Horizonte. 2015.
- RADICCHI, Joana M. Inflexões para flauta solo: um estudo sobre a colaboração compositor-intérprete. In: II CONGRESSO DA ABRAPEM, Vitória. *Anais*, 2014. 202-210.
- ROCHA, Fernando; STEWART, Andrew. Collaborative Projects for Percussion and Electronics. In: ROOTS AND RHIZOMES: SEVENTY-FIVE YEARS OF PERCUSSION MUSIC, San Diego, UCSD. *Proceedings*, 2007.
- SCHICK, Steven. *The Percussionist's Art: Same Bed, Different Dreams*. University of Rochester Press, 2006.

¹ O uso da primeira pessoa do singular nesta parte do texto, refere-se ao primeiro autor deste trabalho, que é o intérprete que encomendou a obra e participou diretamente da colaboração com o compositor Rubens Fonseca.