



Considerações sobre o Simpósio Temático *Composição e performance: um trabalho cooperativo na criação musical contemporânea*

Coord.: Silvio Ferraz Mello Filho, Ledice Fernandes de Oliveira Weiss, Eliane Tokeshi

O simpósio temático “Composição e performance: um trabalho cooperativo na criação musical contemporânea” se ateve em investigar as múltiplas formas de parceria que se dão, na produção musical contemporânea, entre seus diferentes “criadores”. Emprestando à língua francesa a noção de que “criar” uma obra musical é não apenas conceber sua arquitetura, mas também fazê-la viver e *nascer em performance*, entendemos a criação musical de forma ampla, como um processo que pode incorporar diversos agentes. Estes, por sua vez, costumam ser esquematicamente divididos entre os chamados “compositores” e “performers”.

Em nossas duas seções de trabalho ocorridas nos dias 29/08 e 30/08, pudemos vislumbrar algumas tendências adotadas por artistas atuais que se interrogam justamente sobre a relação entre esses agentes da criação musical. Estas tendências estão listadas nos parágrafos abaixo, e apontam para diversas vertentes de discussão. Nos exemplos mais “tradicionais”, a parceria entre compositor e performer(s) foi mediada por uma partitura previamente escrita ou esboçada no papel pelo primeiro, visando a boa expressão, e eventualmente até mesmo o desenvolvimento, de suas ideias musicais iniciais. Por outro lado e dentre as experiências mais singulares que se apresentaram, algumas dizem respeito a *performers* que criam, eventualmente a partir de improvisações, o próprio material sonoro que irão tocar, incarnando ao mesmo tempo o papel do compositor. Outras estabelecem diálogos duradouros entre compositor e performer, permitindo que o material sonoro final seja fruto dessa relação, que ao final incorpora - talvez de modo mais “orgânico” - os questionamentos (e suas respectivas soluções) que nascem da própria exploração do *jogo instrumental*¹.

Assim, o caso *aparentemente* mais “tradicional”, em que os performers receberam um primeiro esboço de partitura desencadeador da parceria, foi representado em nosso simpósio por dois exemplos, por coincidência escritos pelo mesmo compositor, Alexandre Lunsqui. Dizemos *aparentemente* pois neles, apesar do texto e das intenções expressivas do

¹ Emprestando mais uma expressão corrente da língua francesa, “jeu instrumental”, noção que integra as ideias de técnica instrumental, de tipo de “instrumentalidade” e de ato de performance.

compositor terem sido objeto de respeito e filiação da parte dos instrumentistas, estes tiveram definitivamente uma grande latitude para se posicionarem artisticamente e expressivamente, *dentro de uma relação especializada* para com seus instrumentos, e na elaboração de uma técnica instrumental própria. É assim que na comunicação de Luis Antonio Eugênio Afonso e Daniel Aparecido de Oliveira, sobre a obra *After Telluris*, do primeiro contato do intérprete com a partitura nasceu um intercâmbio de ideias que auxiliaram na construção da versão definitiva da obra que, em princípio pensada para clarinete, passou a ser para clarone. Neste exemplo, a colaboração entre performer e compositor foi no sentido de investigar entre a escrita e sua performance o que “funciona ou não” em termos de técnica, fluidez e efeitos sonoros.

Da mesma forma, a peça do mesmo autor *Lower Tree House* apresentada na comunicação dos professores Ricardo Lobo Kubala e Eliane Tokeshi partiu da ideia de se estabelecer um “processo de construção da performance da obra”, admitindo o “potencial da escrita musical como elemento intermediador entre performers e compositor”. No caso em questão, a participação dos performers se deu, segundo seus depoimentos, particularmente na exploração de sonoridades dos instrumentos, no estabelecimento de articulações e acentuações inspiradas pela música barroca à qual a obra faz referência, na tentativa de expandir as possibilidades instrumentais e nas decisões relacionadas à técnica instrumental não indicadas na partitura. O que chama a atenção também é o caráter laboratorial que houve durante os encontros entre o compositor e os instrumentistas, que trabalharam fazendo “experimentações sonoras” conjuntas. Este tipo de processo, laboratorial, foi encontrado em outras experiências, analisadas mais abaixo.

Uma concepção diametralmente oposta a esta apareceu em situações que queriam fugir à ideia de que o texto (geralmente escrito) do compositor fosse soberano, e de que a função do performer fosse a de “expressar o mais fielmente possível” as ideias musicais do compositor. Neste sentido, autores como Suzana Castro Gil, Claudio Bezz e Pedro S. Bittencourt acabaram claramente por rejeitar tal modelo, que chamaram de “romântico” por louvar o individualismo do compositor.

A comunicação de Suzana C. Gil é, nesse sentido, um verdadeiro “manifesto” que denuncia o caráter autoritário da música moderna, fazendo-lhe uma crítica que condena, ademais, a desconexão e violência infringida ao corpo do performer, e a maneira como a notação musical, deveras detalhada na modernidade musical, tolhe a criatividade do performer, transformando sua arte em um ato de reprodução. A autora quer, assim, combater a

hierarquização que subjuga o performer ao compositor, e promover a descolonização do primeiro, permitindo-lhe ser recíproca e igualmente importante no fazer musical.

O trabalho do saxofonista Pedro Bittencourt discorre nesse mesmo sentido, propondo que o instrumentista colabore com o compositor antes mesmo da partitura ser escrita estando suficientemente “aberto” e prestes a reagir aos estímulos sonoros dados por este. Ao relatar o exemplo da obra *Shifting Mirrors*, composta para ele por Horacio Vaggione, ele nos apresenta um exemplo em que o primeiro impulso, os primeiros sons que desencadearam a obra, foram apresentados pelo performer ao compositor que, em seguida, criou um tape composto de várias camadas sonoras superpostas a partir desses sons, e com o qual o instrumentista teve que interagir em performance. A partir dessa experiência, o autor descreve a necessidade de o performer desenvolver uma escuta “operatória”, que lhe permitiria diferentes possibilidades de escuta, em diferentes escalas temporais sobrepostas. Tal escuta traria para o intérprete, segundo o autor, dentro de uma proposta de “liberdade enquadrada” e junto a um ideal de perfeita memorização do evento sonoro, a necessidade de uma *performance operatória*. O autor conclui afirmando que a participação de um instrumentista no processo criativo e performativo de uma composição mista pode ser geradora de forma.

Assim como essa colaboração, a criação de um “design sonoro” do piano expandido em uma montagem de *A Flauta Mágica* de Mozart, realizada em um contexto universitário pelos pianistas Denise Hortênci Lopes Garcia e Arthur Kauffmann Novas partiu da prática, e não da escrita. A grande diferença deste com relação aos outros trabalhos apresentados no simpósio é que aqui os performers são os próprios compositores: não há “intercâmbio” entre duas funções artísticas, mas sim a presença de dois artistas polivalentes que compõem e tocam o que compõem. Vale no entanto atentar ao fato de que há sim um fenômeno de colaboração, que é mais amplo: aqui o trabalho de equipe se dá no momento em que a pesquisa colaborativa das sonoridades a serem extraídas do piano e de sua função na cena é feita junto com a equipe toda, que inclui diretor musical, diretor cênico, cenógrafo e figurinista.

O caso da obra *Ponteado* de Tiê Campos, apresentada em uma comunicação deste e de Ledice Fernandes também ocorreu em meio universitário, como parte do processo de colaboração entre estudantes e professores, compositores e instrumentistas, em uma disciplina oferecida em conjunto para alunos da Graduação e Pós-Graduação. Graças a um longo intercâmbio, com idas e vindas entre a escrita e a experimentação prática ao violão, o

processo propiciou a contribuição criativa de três instrumentistas (dentre os quais, um é o próprio compositor). Os encontros em trio de violões, refletindo a própria gênese da obra, adotaram um funcionamento “laboratorial”, semelhante àquele citado na parceria Lunsqui - Tokeshi - Kubala. O que foi crucial neste caso é que a pesquisa sonora partiu desde o início de uma exploração tátil do instrumento, a partir da qual delinearam-se os caminhos técnico-gestuais adotados na busca de novos sons e que, ademais, variaram substancialmente de um instrumentista e de um instrumento a outro.

Outra experiência nascida em ambiente universitário é a do autor e compositor Claudio Bezz, descrita em seu trabalho sobre *Fragmentos Aniquilados*, para octeto de clarones e eletrônica. Em seu relato, pudemos sentir que o compositor conheceu, além desta, diversas experiências de “criação coletiva” em “fluxo contínuo”, onde os diversos performers se tornam co-criadores da obra musical em propostas coletivas de “experimentação criativa”². Cabe ressaltar que a obra composta e apresentada por Bezz utiliza a música eletroacústica, fazendo com que os instrumentistas que tocam ao vivo dialoguem com as sonoridades gravadas e difundidas, com base em três parâmetros sonoros que guiaram tanto a criação eletroacústica quanto a instrumental³.

Enquanto as duas obras utilizando sons eletroacústicos que já expusemos (*Fragmentos Aniquilados* de Claudio Bezz e *Shifting Mirrors* de Horacio Vaggione) fazem com que os performers, em cena, criem sons que devam corresponder a, dialogar com ou imitar os sons pré-gravados, lhes permitindo uma certa liberdade de atuação, o funcionamento é outro na terceira e última obra fazendo uso de recursos eletroacústicos: *Chão de outono*, de Davi Raubach Tuchtenhagen, sobre o poema homônimo de Mario Quintana. Ao contrário das outras duas, nesta obra o elemento eletroacústico caracteriza curiosamente os momentos mais “indeterminados” da performance. São eles que atribuem uma certa *flexibilidade* ao resultado sonoro obtido na interação com a intérprete (Valentina Daldegan, co-autora da comunicação, ao lado do compositor), enquanto que os momentos mais estritos, que o compositor controla mais, se relacionam à produção sonora por parte da flautista, que deve obedecer à articulação e dinâmica da fala, seguindo as inflexões do poema que a performer ora recita, ora segue mentalmente seguindo um plano de emissão sonora/vocal bastante elaborado. A maneira

² Todas as expressões destacadas são citadas do texto de Claudio Bezz.

³ Segundo o autor, os três parâmetros (a frequência de 250 Hz, o efeito do glissando e a textura granulada) foram extraídos do som de uma motosserra, que serve como ponto de referência para uma reflexão sonora ecológica e social do compositor.

como o compositor chegou a isso foi criando um dispositivo eletroacústico que reagisse diferentemente (produzindo sons diferentes) conforme a distância e o volume da flauta em relação à captação de seu som pelo microfone, que se torna o controlador do sistema interativo entre a flauta e os sons eletroacústicos.

Vale ainda dizer que, apesar de incorporar uma grande parte de indeterminação nessa relação com o componente eletroacústico, o processo de colaboração de *Chão de outono* (que até partiu de alguns experimentos sonoros durante um primeiro encontro entre o compositor e a instrumentista) logo se materializou em uma partitura. Mas, como os autores relatam, esta serviu, na verdade, de ponto de partida, tendo sido repensada e reformulada após cada encontro entre ambos, e em resposta às reações da performer.

Enquanto *Chão de outono* foi mais uma obra nascida em meio acadêmico, *Espelhos das (In)Tolerâncias* para 7 violoncelos é um exemplo de uma colaboração inter-institucional, seu compositor Marcílio Onofre e seu autor-violoncelista Rodolpho Cavalcanti Borges representando respectivamente a UFPB e a UFRN, dentro de um projeto de colaboração inter-universidades. A colaboração entre os dois autores assumiu, também ela, a forma de uma “experimentação laboratorial” puramente acústico-instrumental, e permitiu a ambos discutir sobre a escolha de materiais sonoros como multifônicos, mas também técnicos-instrumentais inovadores, como algumas formas particulares de escordaturas para o violoncelo. Assim, as novas afinações, ricas em microtons, requisitadas em seis dos instrumentos, partiram da série harmônica e buscaram novas ressonâncias dos instrumentos.

Partindo da premissa que o violoncelo solista é o único na obra afinado tradicionalmente e que os outros seis estão cada um em uma escordatura diferente, chega-se imediatamente a uma defasagem entre o elemento visual, decorrente da digitação instrumental, e o som resultante, totalmente diverso graças às diferentes escordaturas. Esta defasagem fundamental para a obra constitui, no ideal do compositor, uma crítica alegórica à ideia de intolerância com relação ao diferente. A colaboração do compositor com o instrumentista desembocou, tanto em *Espelhos das (In)Tolerâncias* como em *Ponteado*, na montagem de *A Flauta Mágica* e em *Shifting Mirrors*, na necessidade de um trabalho conjunto (eventualmente posterior) entre ambos para definir um novo tipo de escrita, que incorporasse recursos tais como gráficos, tablaturas e legendas didáticas, afim de auxiliar outros intérpretes que viessem a interpretar tais obras.

Para finalizar, apontamos para alguns dados estatísticos: dos nove trabalhos apresentados no simpósio, apenas um (o de Suzana Castro Gil) não era um relato ou



testemunho de um processo criativo envolvendo performance e composição musical, mas sim uma reflexão sobre a relação entre estes dois elementos. Dentre os autores dos oito testemunhos de processos criativos, constam quatro compositores, todos presentes nas comunicações, e onze performers, dos quais estiveram presentes nas comunicações o violoncelista Rodolpho Cavalcanti Borges, os violonistas Tiê Campos (também compositor) e Ledice Fernandes, os pianistas Denise Hortencia Lopes Garcia e Arthur Kauffmann Novas, o saxofonista Pedro S. Bittencourt, a violinista Eliane Tokeshi e os clarinetistas Daniel Aparecido Oliveira e Luis Antonio Eugenio Afonso. Os depoimentos mistos, ora de compositores ora de instrumentistas, enriqueceram enormemente as discussões suscitadas, graças a seus pontos de vista próprios.

Observamos ainda que, dos 9 artigos que relatam situações de colaboração, 6 ocorreram em meio acadêmico. Durante os debates gerados ao longo do simpósio, observou-se que ainda existe uma dificuldade, até mesmo em meio acadêmico, em se promover esse tipo de encontro criativo entre artistas (compositores, intérpretes, e eventualmente dançarinos, artistas plásticos, cineastas, etc). Fomos levados a nos perguntar: por que tais colaborações ainda são tão pouco estimuladas, se hoje em dia as produções musicais e operísticas profissionais tendem, no mundo todo, a ser cada vez mais ecléticas? Apesar de ainda tímido, o meio acadêmico parece ser o melhor gerador dessas possibilidades e o ambiente mais propício a esse tipo de experiência colaborativa entre compositores e performers.