

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES - CMU  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Fabio Augusto Silva Simão

**Trompete a quatro mãos: aspectos da interação com o compositor  
durante a criação da obra Rebound, de Sergio Kafejian**

São Paulo  
2022

FABIO AUGUSTO SILVA SIMÃO

**Trompete a quatro mãos: aspectos técnicos e teóricos da interação com o compositor durante a criação da obra Rebound, de Sergio Kafejian**

**Versão Original**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música

Área de concentração: Processos de Criação Musical - Questões Interpretativas

Orientador: Prof. Dr. Luís Antonio Eugenio Afonso

São Paulo  
2022

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, Prof. Luís Afonso, o Montanha, pelo olhar experiente e sagaz que contribuiu de maneira única para o meu amadurecimento como pesquisador e músico.

Ao compositor, Prof. Sergio Kafejian, pela generosa contribuição durante este processo criativo colaborativo, onde não faltaram desafios mas que recompensou cada gota de esforço.

Aos professores Dr. Paulo Ronqui, Dr. Maico Lopes e Dr. Pedro Bittencourt, que contribuíram com apontamentos valiosíssimos na banca de qualificação.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa Narrativas em Música pela companhia durante uma trajetória de compartilhamentos e descobertas, em especial ao Prof. Dr. Ricardo Ballesterro, que com doçura e perspicácia provocava nossa reflexão e aguçava nossa percepção quanto à potência de uma história bem contada.

Aos professores do PPGMUS que, sempre acessíveis e com enorme generosidade intelectual, contribuíram de maneira fundamental para o desenvolvimento do meu projeto de pesquisa e amadurecimento pessoal, em especial aos professores Luís Afonso, Alberto Ikeda, Ricardo Ballesterro e Susana Igayara.

Aos colegas trompetistas Pedro Azevedo e Adenilson Telles, e compositores Leonardo Martinelli, Rodrigo Lima e Tiago Gati por contribuírem com seus depoimentos para o documentário *ENTREPROCESSOS*, algo que só foi possível levar a cabo graças ao talento e paciência do meu irmão, Flávio Simão e de minha esposa, Marcela Zina que fizeram a filmagem e as artes do vídeo, respectivamente.

Aos meus pais, de quem herdei uma história e estando sempre ao meu lado me ensinaram sobre o amor.

E a elas duas, que estão sempre antes, durante e depois de cada esforço. Presentes nos beijos e abraços de cada alegria e também nos dias difíceis:

Meus amores Marcela e Bia, muito obrigado por estarem em tudo. Sempre e tanto!

## RESUMO

Este trabalho relata o processo criativo colaborativo com o compositor Sergio Kafejian a partir de minha perspectiva enquanto performer-pesquisador. Interação que resultou na criação da peça *Rebound* para trompete desacompanhado. O texto também busca lançar um olhar teórico à prática da criação colaborativa ao situar no interior do debate musicológico (COOK; EVERIST, 2001; BEARD; GLOAG, 2005; DOMENICI, 2012) questões que emergiram durante o processo criativo. A opção por procedimentos metodológicos autoetnográficos (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014) viabilizou a produção de material artístico, técnico e reflexivo que ao final, por sua vez, tornaram possíveis de serem observados os benefícios da Performance Colaborativa no desenvolvimento musical contínuo do performer. Além dos relatos, entrevistas e registros detalhados em áudio e vídeo de todo o processo criativo, a pesquisa teve como principais produtos o registro em vídeo da performance e das entrevistas, na forma de um documentário, referentes a três criações colaborativas recentes, bem como um aporte musical de peso: a criação e performance de uma nova obra para o repertório do trompete brasileiro.

Palavras-chave: Pesquisa Artística. Performance Colaborativa. Pesquisa em Narrativas. Trompete Contemporâneo. Sergio Kafejian.

## ABSTRACT

This work reports the creative collaborative process with the composer Sergio Kafejian from my perspective as a performer-researcher. Interaction which resulted in the creation of the piece *Rebound*, for unaccompanied trumpet. The text also seeks to launch a theoretical look at the practice of collaborative creation by placing within the musicological debate (COOK; EVERIST, 2001; BEARD; GLOAG. 2005) issues that emerged during the creative process. The option for autoethnographic methodological procedures (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014) enabled the production of artistic, technical and reflective material that in the end, in turn, made it possible to observe the benefits of Collaborative Performance in the continuous musical development of the performer. In addition to the reports, interviews and detailed audio and video recordings of the entire creative process, the research's main products were the video recording of the performance and interviews, in the form of a documentary, referring to three recent collaborative creations, as well as a weighty musical contribution: the creation and performance of a new work for the Brazilian trumpet repertoire.

Keywords: Artistic Research. Collaborative Performance. Narrative Research. Contemporary Trumpet. Sergio Kafejian.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Ciclo de interação e retroalimentação entre prática criativa e reflexão	24
Figura 2 - Extrato do quadro apresentado por Pedro Azevedo (2017)	32
Figura 3 - aproximação entre os trabalhos de Azevedo e Martinelli, e López-Cano e Opazo	33
Figura 4 - aproximação entre os trabalhos de Azevedo e Martinelli, e López-Cano e Opazo, com a nomeação das ferramentas metodológicas utilizadas	34
Figura 5 - aproximação entre os trabalhos de Telles, Lima e Siqueira, e López-Cano e Opazo	38
Figura 6 - aproximação entre os trabalhos de Telles, Lima e Siqueira, e López-Cano e Opazo, com a nomeação das ferramentas metodológicas utilizadas	39
Figura 7 - Padrões observados e replicados	41
Figura 8 - ENTREPROCESSOS	42
Figura 9 - Estrutura básica da interação com o compositor	57
Figura 10 - Primeira página do esboço	59
Figura 11 - Extrato do manuscrito: símbolo que indica tocar até o fim do fôlego	60
Figura 12 - Extrato do manuscrito : apojaturas cortadas	60
Figura 13 - Extrato do manuscrito: figura com cabeça quadrada no segundo espaço do pentagrama	61
Figura 14 - QR-code para gravação da primeira página: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=4hD-W-0GwCg">https://www.youtube.com/watch?v=4hD-W-0GwCg</a>	62
Figura 15 - Extrato do manuscrito: semicolcheias repetidas	63
Figura 16 - Extrato do manuscrito: ruído agudo notado no terceiro espaço do pentagrama	63
Figura 17 - Extrato do manuscrito: glissando a partir de fá natural	64
Figura 18 - Extrato do manuscrito: flutuação indefinida em som super agudo	65
Figura 19 - QR-code para a gravação das sugestões para os sons super agudos: <a href="https://youtu.be/J8POLWAnz0Q">https://youtu.be/J8POLWAnz0Q</a>	65
Figura 20 - Extrato 1 de Glossomanie (2017) de Julien Jamet (1979): notação da técnica electronic birds	67

Figura 21 - Extrato 2 de Glossomanie (2017) de Julien Jamet (1979): notação da técnica electronic birds	67
Figura 22 - Extrato 3 de Glossomanie (2017) de Julien Jamet (1979): notação da técnica electronic birds	67
Figura 23 - QR-code para a gravação de sons de vento: <a href="https://youtu.be/6lj3XufsMxw">https://youtu.be/6lj3XufsMxw</a>	68
Figura 24 - Segunda página do esboço	70
Figura 25 - Extrato do manuscrito: Kafejian imaginou menos velocidade e mais clareza para este gesto inicial	72
Figura 26 - Sétima posição com terceira volta aberta: posição facilitada para o trecho microtonal	72
Figura 27 - Extrato do manuscrito: notação da variação de timbre no ruído de vento	73
Figura 28 - Extrato do manuscrito: gesto final com variação entre campana aberta e campana fechada	73
Figura 29 - QR-code para o vídeo de improvisação com o trompete natural: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=gdmC1haVeY8">https://www.youtube.com/watch?v=gdmC1haVeY8</a>	74
Figura 30 - QR-code para gravação da segunda página: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=JgU0rPQ0yPQ">https://www.youtube.com/watch?v=JgU0rPQ0yPQ</a>	74
Figura 31 - Extrato do manuscrito: sobre os quatro modos de variar o timbre	75
Figura 32 - QR-code para gravação dos Modos de variação timbrística de 1 a 4: <a href="https://youtu.be/ZvpOtwFMaEc">https://youtu.be/ZvpOtwFMaEc</a>	75
Figura 33 - Extrato do manuscrito: sobre os quatro modos de variar a articulação	76
Figura 34 - QR-code para os Modos de articulação de 1 a 4: <a href="https://youtu.be/NEb0rzgJ_-o">https://youtu.be/NEb0rzgJ_-o</a>	77
Figura 35 - Surdina plunger	78
Figura 36 - Extrato do manuscrito: trecho regravado com surdina plunger	78
Figura 37 - QR-code para regravação com surdina plunger - link: <a href="https://youtu.be/svbPIfyZMYw">https://youtu.be/svbPIfyZMYw</a>	79
Figura 38 - QR-code para gravação de improviso com plunger: <a href="https://youtu.be/t2sBE-K1jLE">https://youtu.be/t2sBE-K1jLE</a>	79
Figura 39 - Surdina wawa (com a haste)/ harmon (sem a haste)	80
Figura 40 - QR-code para gravação de demonstração da surdina wawa: <a href="https://youtu.be/gZMXFskkKIk">https://youtu.be/gZMXFskkKIk</a>	80
Figura 41 - QR-code para gravação de demonstração da surdina harmon: <a href="https://youtu.be/Dq5nsp70rXg">https://youtu.be/Dq5nsp70rXg</a>	81

Figura 42 - QR-code para gravação de demonstração de slap tongue + harmon: <a href="https://youtu.be/KynVxRr28XU">https://youtu.be/KynVxRr28XU</a>	81
Figura 43 - QR-code para gravação de demonstração de “som de gota”: <a href="https://youtu.be/7xrb1-QCZ9c">https://youtu.be/7xrb1-QCZ9c</a>	82
Figura 44 - QR-code para gravação de demonstração do papel alumínio com wawa: <a href="https://youtu.be/0Faut-FAs-8">https://youtu.be/0Faut-FAs-8</a>	82
Figura 45 - QR-code para gravação de demonstração do papel alumínio sem surdina: <a href="https://youtu.be/YzNee90ZnKo">https://youtu.be/YzNee90ZnKo</a>	82
Figura 46 - QR-code para gravação de demonstração de pratinho com grãos: <a href="https://youtu.be/5ZIZXsmbNw">https://youtu.be/5ZIZXsmbNw</a>	83
Figura 47 - QR-code para gravação da demonstração 1) Dó pedal, harmon, variação entre vogais, pratinho com arroz, papel alumínio: <a href="https://youtu.be/Ed1kY_gtRMO">https://youtu.be/Ed1kY_gtRMO</a>	83
Figura 48 - QR-code para gravação da demonstração 2) Dó pedal, harmon, variação entre vogais, pratinho com arroz, papel alumínio: <a href="https://youtu.be/8-mS-9jAOBo">https://youtu.be/8-mS-9jAOBo</a>	84
Figura 49 - QR-code para gravação da demonstração 3) Dó pedal, harmon, pratinho com arroz, papel alumínio, frullato: <a href="https://youtu.be/YclE6qxHSbl">https://youtu.be/YclE6qxHSbl</a>	84
Figura 50 - QR-code para gravação da demonstração 4) Dó pedal, harmon, pratinho com arroz, papel alumínio, frullato, escala cromática : <a href="https://youtu.be/xRODb0Jor9c">https://youtu.be/xRODb0Jor9c</a>	85
Figura 51 - QR-code para gravação da demonstração 5) Dó pedal, harmon, pratinho com arroz, papel alumínio, frullato, sons multifônicos: <a href="https://youtu.be/oRgLWWNVsbc">https://youtu.be/oRgLWWNVsbc</a>	85
Figura 52 - QR-code para gravação de improvisação sobre demonstrações de 1 a 5: <a href="https://youtu.be/l3Pn70Wcq84">https://youtu.be/l3Pn70Wcq84</a>	85
Figura 53 - QR-code para gravação da Sessão 3: <a href="https://drive.google.com/file/d/18hg_riT7WoNxiGCdbxuwrk34mvRxKQPf/view?usp=sharing">https://drive.google.com/file/d/18hg_riT7WoNxiGCdbxuwrk34mvRxKQPf/view?usp=sharing</a>	87
Figura 54 - Terceira página do esboço	89
Figura 55 - Extrato do manuscrito: símbolos referentes ao papel alumínio e pratinho de grãos (no canto superior esquerdo do pentagrama e no alto ao centro, respectivamente)	89
Figura 56 - QR-code para gravação de comparação entre CD e papel alumínio: <a href="https://youtu.be/Jv1SauSW7_c">https://youtu.be/Jv1SauSW7_c</a>	90
Figura 57 - QR-code para gravação de demonstração do trecho com CD: <a href="https://youtu.be/nl4zWkvcPpE">https://youtu.be/nl4zWkvcPpE</a>	91
Figura 58 - Extrato do manuscrito: flutuação microtonal	91



Figura 59 - QR-code para gravação de sugestão de troca de alturas no trecho de flutuação microtonal: <a href="https://youtu.be/LWBgs-h9LQc">https://youtu.be/LWBgs-h9LQc</a>	91
Figura 60 - QR-code para gravação da Sessão 4: <a href="https://drive.google.com/file/d/1YP7yu-U4489tCuty-Lths1OBRZCuWiOX/view?usp=sharing">https://drive.google.com/file/d/1YP7yu-U4489tCuty-Lths1OBRZCuWiOX/view?usp=sharing</a>	92
Figura 61 - QR-code para regravação em áudio do trecho corrigido: <a href="https://soundcloud.com/fabio-sim-o/sessao-3-leiturab/s-1QlkdcUZY3R">https://soundcloud.com/fabio-sim-o/sessao-3-leiturab/s-1QlkdcUZY3R</a>	93
Figura 62 - Extrato do manuscrito: trecho regravado	93
Figura 63 - Apito plástico	94
Figura 64 - QR-code para gravação de comparação do volume com e sem o apito: <a href="https://youtu.be/u4qZ8QvJ7R0">https://youtu.be/u4qZ8QvJ7R0</a>	95
Figura 65 - QR-code para gravação de sonoridades variadas com apito e harmon: <a href="https://youtu.be/uol8oUq4e4g">https://youtu.be/uol8oUq4e4g</a>	95
Figura 66 - QR-code para gravação da demonstração de apito no timbre mais grave, com surdina: <a href="https://youtu.be/2b3cLHAYrEs">https://youtu.be/2b3cLHAYrEs</a>	96
Figura 67 - QR-code para gravação da demonstração de apito no timbre médio, com surdina: <a href="https://youtu.be/yXP4rozrHrY">https://youtu.be/yXP4rozrHrY</a>	96
Figura 68 - QR-code para gravação da demonstração de apito no timbre agudo, com surdina: <a href="https://youtu.be/8cKOutKXFNA">https://youtu.be/8cKOutKXFNA</a>	97
Figura 69 - QR-code para gravação da demonstração 4) apito no timbre médio, altura definida, com surdina: <a href="https://youtu.be/jSY-v6c_oas">https://youtu.be/jSY-v6c_oas</a>	97
Figura 70 - QR-code para gravação da Sessão 5: <a href="https://drive.google.com/file/d/1i-YnfUKFR3dXurBXxhrYZaEUllcv_dzG/view?usp=sharing">https://drive.google.com/file/d/1i-YnfUKFR3dXurBXxhrYZaEUllcv_dzG/view?usp=sharing</a>	98
Figura 71 - Extrato do manuscrito: Apogiatura	99
Figura 72 - Extrato do manuscrito: Tremolo	100

## SUMÁRIO

### PARTE A - TRAJETÓRIA FORMATIVA, INSPIRAÇÕES TEÓRICAS E TEMA EMERGENTE NA ESTRUTURAÇÃO DO PROCESSO CRIATIVO DE REBOUND

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1 - Um Memorial Autobiográfico: origens e maturação do tema de pesquisa</b>	<b>16</b>
1.1. Primeira fase: trajetória formativa e período pré-mestrado	16
1.2. Segunda fase: inspirações teóricas e ressonância pessoal na construção do tema de pesquisa	18
1.3. Terceira fase: fundamentação, método e procedimentos na estruturação do processo criativo de <i>Rebound</i>	22
<b>CAPÍTULO 2 - Dois casos observados: norteadores da estruturação do processo colaborativo nos trabalhos de Azevedo (2017) e Telles (2020)</b>	<b>27</b>
2.1. O caso de “O Chamado do Anjo” (2017): Pedro Azevedo e Leonardo Martinelli	27
2.1.1. ferramentas metodológicas utilizadas por Azevedo na criação de O Chamado do Anjo	30
2.2. O caso de “Matiz VIII” e “Signo Sopra IX (Mímesis)” (2020): Adenilson Telles, Rodrigo Lima e Marcus Siqueira	35
2.2.1. ferramentas metodológicas utilizadas por Telles na criação de Signo Sopra IX (Mímesis) e Matiz VIII	37
2.3. Procedimentos norteadores dos processos colaborativos utilizados na criação de O Chamado do Anjo (2017), Matiz VIII (2020) e Rebound (2022)	40
<b>CAPÍTULO 3 - Ensaio sobre o mediador invisível: discursos e(m) performance</b>	<b>43</b>
<b>PARTE B - REBOUND PARA TROMPETE DESACOMPANHADO</b>	
<b>CAPÍTULO 4 - Relatos do processo colaborativo</b>	<b>54</b>
4.1. Aspectos técnico-composicionais	54
4.2. Aspectos técnico-interpretativos	56
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>101</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>103</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>107</b>

## INTRODUÇÃO

Tendo em vista o âmbito histórico da relação compositor-performer, onde se fazem notar as célebres disputas que se estabeleceram quanto à produção e controle dos significados enunciados no ato da performance, este trabalho busca apresentar a criação colaborativa como alternativa conciliadora, que propõem a articulação dialógica dos saberes específicos de cada parte e que, neste caso, possibilitou o estabelecimento de um terreno fértil para a transformação das ideias, ao ponto em que, no fim do processo, as opiniões quanto à interpretação da obra criada, ainda que divergentes, não poderiam ter assumido tal forma sem o contato com o outro.

O objetivo principal deste trabalho foi relatar minha participação como performer-pesquisador em um processo colaborativo com o compositor Sergio Kafejian, com vistas à estreia de uma obra para trompete desacompanhado, bem como a busca de uma perspectiva teórica a questões que pudessem emergir durante este processo. Para tanto, foram utilizadas ferramentas específicas para um registro detalhado de cada etapa da criação e performance da peça *Rebound*. Registros que também serviram de base, tanto para uma pesquisa técnico-artística mais voltada para a transposição dos desafios musicais surgidos durante a concepção dos gestos e sonoridades que compõem a obra, quanto para a discussão sobre processos de invisibilização do performer presentes na fala e escritos de destacados músicos do século XX.

As ferramentas metodológicas utilizadas durante a pesquisa dialogam com a Autoetnografia conforme apresentada em López-Cano e Opazo (2014). Durante o processo foram utilizadas ferramentas de registro, observação e reflexão como: a *Auto-observação Interativa*, *Registro por Ação*, *Autorreflexão*, *Contraste com outras Autonarrações* e a *Entrevista Autoetnográfica Interativa*, todas detalhadamente descritas na obra de 2014, intitulada *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Caberia um destaque para a importância que teve a utilização da metodologia de pesquisa em Narrativas, no caso deste trabalho, especificamente no uso da narrativa autobiográfica ou *Autonarração* (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014): através desta, foi possível situar a importância do tema da colaboração criativa em minha trajetória formativa e profissional.

A escolha do compositor Sergio Kafejian se deve ao fato de ter sido meu professor na *Faculdade Santa Marcelina* durante a graduação e neste mesmo período tive os primeiros contatos com música contemporânea tocando as composições dos alunos de Kafejian e pude, pela primeira vez, discutir aspectos do material escrito diretamente com os compositores. Quanto a isso, nos aponta Domenici (2013)<sup>1</sup> que o trabalho colaborativo geralmente é motivado por afinidades entre compositor e performer, sendo este exatamente o caso apresentado no presente trabalho. A este respeito também nos relata Luís Afonso em seu trabalho intitulado *“Dialogue de L’ombre Double”, de Pierre Boulez: abordagens interpretativas* (2006), quanto à importância que a colaboração, possível a partir das vivências prévias entre o compositor e o performer, teve neste caso específico<sup>2</sup>, moldando a peça que hoje assume lugar de destaque no repertório do clarinete:

Essa aproximação (ligação) entre o intérprete e o compositor – tendo em vista que Boulez, além de amigo de Damiens, também é regente e fundador do Ensemble Intercontemporain - contribuiu para que esta obra fosse construída praticamente em conjunto por estes dois elementos: intérprete e compositor. Em vários momentos da obra, para um clarinetista, é possível identificar passagens ou idéias musicais nas quais, somente com a ajuda do intérprete, o compositor conseguiria a fluidez pensada e transportá-la para a grafia musical (AFONSO, 2006 p. 13)

A peça composta por Kafejian como resultado de nossa colaboração foi intitulada por ele como *Rebound*. Como sugere a tradução para o português (*rebote*), a peça é composta por gestos que são apresentados num primeiro momento e, posteriormente, reapresentados com variações diversas. O nome também faz alusão à uma sonoridade típica dos instrumentos de percussão e de cordas em que um ataque é ouvido, seguido de uma continuação deste primeiro ataque, algo muito difícil de se reproduzir nos instrumentos de sopro por questões relacionadas à natureza destes. Esta não naturalidade<sup>3</sup> do *rebote* dentro da linguagem do trompete serve, ela mesma, como matéria prima de invenção para Kafejian, que, com esta colaboração, segundo o próprio compositor, experimenta

<sup>1</sup>“Na contra-corrente das relações impessoais implicadas no modelo vertical de relações compositor-performer, colaborações são frequentemente marcadas por relações de amizade, afinidades de ordem ideológica, estética ou estilística.” (DOMENICI, 2013, p.9).

<sup>2</sup> *Dialogue de L’ombre Double* é uma peça de Pierre Boulez (1925-2016) dedicada a Luciano Berio e escrita para seu sexagésimo aniversário em 1985. Foi estreada em 28 de outubro de 1985 em Florença por Alain Damiens (1950) (<https://brahms.ircam.fr/works/work/6963/>). Acesso em 02/04/2022).

<sup>3</sup> Quanto à não naturalidade do rebote para o trompete, queira ver a nota 37 (p. 54) na seção do texto onde são discutidos alguns aspectos técnico-composicionais da peça *Rebound*.

uma nova forma de escrita, menos apoiada no uso intensivo de técnicas estendidas e do silêncio como matéria prima musical.

Tanto a pesquisa artística quanto a bibliográfica que resultaram nesta dissertação, apoiaram-se em variadas plataformas de transmissão de conteúdo: artigos, livros, dissertações e teses, aulas particulares, blogs e sites, vídeos e áudios disponíveis na internet e em conteúdo pago, entrevistas, e-mails, mensagens via aplicativo e conversas particulares. Dentre estes, é possível destacar a importância fundamental do livro já citado de López-Cano e Opazo (2014), dos textos de Domenici (2012b e 2013a) e das dissertações de mestrado de Azevedo (2017) e Telles (2020). Especificamente quanto à discussão teórica do capítulo 3, destacam-se os trabalhos de Cook (2006), Cook e Everist (2001), Beard e Gloag (2005).

A dissertação está dividida em duas partes. Na primeira, mais teórica, busco apresentar uma contextualização da origem do meu interesse no tema desta pesquisa (Capítulo 1), um exercício de aproximação entre os trabalhos de López-Cano e Opazo (2014), Azevedo (2017) e Telles (2020), que resultou na estruturação do processo criativo de *Rebound* (Capítulo 2) e finalizo com uma discussão teórica quanto ao lugar do performer na enunciação do discurso musical (Capítulo 3). Já na segunda parte, mais voltada às práticas da criação e performance colaborativas, inicio apresentando questões estéticas e interpretativas da obra, seguida de um relato detalhado e comentado de todas as sessões realizadas com o compositor.

Quanto à escrita dos textos, cabe dizer que optei pela utilização da primeira pessoa do singular (*Eu*), substituída pela primeira pessoa do plural (*Nós*) apenas quando me refiro a ato ou intenção compartilhada com o Sergio Kafejian (compositor) ou com o prof. Dr. Luís Afonso Montanha (orientador), minhas principais colaborações durante o mestrado. No Capítulo 1, tratando-se de um Memorial Autobiográfico, busquei um tom pessoal que desse conta do objetivo de reverberar no leitor as motivações, conflitos e inspirações que me iniciaram no assunto desta pesquisa. Nele, são encontradas notas de rodapé em grande quantidade e de grande extensão, o que reflete a sobreposição de fatos, eventos e suas interpretações, bem como o enorme desafio da ordenação de uma narrativa autobiográfica cujo eixo estruturante fosse a colaboração criativa.

No Capítulo 2 é utilizada uma maior quantidade de termos técnicos, dada a natureza analítica do texto, onde busco descrever os dois casos estudados (Azevedo, 2017 e Telles, 2020) através de parâmetros estruturados (López-Cano e Opazo, 2014). O Capítulo 3, que encerra a primeira parte, possui uma escrita mais formal. Com caráter ensaístico, nesta seção busco abordar uma questão que me ocorre durante o mestrado a partir da perspectiva teórico-musicológica. Já o Capítulo 4 apresenta uma escrita mais fragmentada, apesar da continuidade cronológica, aproximando-se, portanto, de um diário de bordo, como utilizado na Antropologia. Observa-se neste último capítulo uma grande quantidade de figuras, links e exemplos em áudio e vídeo, algo necessário para comentar detalhadamente cada exploração técnica e musical que se fazia necessária.

Além dos relatos, entrevistas e registros detalhados em áudio e vídeo de todo o processo criativo, a pesquisa teve como produto um documentário onde entrevisto três trompetistas (Pedro Azevedo, Adenilson Telles e eu mesmo) e três compositores (Leonardo Martinelli, Rodrigo Lima e Tiago Gati), juntos, responsáveis por três criações colaborativas recentes; além disso (e principalmente), a pesquisa traz um valioso aporte para o repertório do trompete brasileiro: a obra *Rebound*, de Sergio Kafejian, para trompete desacompanhado.

Almejamos que este trabalho encontre lugar nos debates sobre a criação colaborativa no Brasil, alimentando o interesse de novos e vários trompetistas e demais músicos e pesquisadores sobre o tema. Particularmente, espero que nosso trabalho incentive o entendimento da prática musical criativa (todas elas) como algo intrínseco à natureza humana e não limitada à tradicional orientação profissionalista e muitas vezes mercantilizada, presente nos processos de formação, criação, difusão e recepção musicais a que estamos cultural e historicamente submetidos.

**PARTE A - TRAJETÓRIA FORMATIVA, INSPIRAÇÕES TEÓRICAS E  
TEMA EMERGENTE NA ESTRUTURAÇÃO DO PROCESSO CRIATIVO DE  
*REBOUND***

*origens;  
maturação;  
estruturação;  
discussão.*

*A PARTE A está dividida em três capítulos, onde apresentarei primeiramente a trajetória que percorri na construção do meu interesse pelo tema desta pesquisa, em seguida, os principais autores e seus trabalhos que atuaram como inspiração nas origens desta dissertação, fundamentando sua escrita e norteando o processo colaborativo que deu origem a Rebound e, por fim, uma breve discussão teórica sobre um tema que surge como resultado da interação com o compositor no decurso deste trabalho*



## Capítulo 1 - Um Memorial Autobiográfico: origens e maturação do tema de pesquisa

Este primeiro capítulo está subdividido em três partes (ou fases), organizadas cronologicamente, sendo cada uma delas referente a um momento do meu percurso pelo tema desta pesquisa.

### 1.1. Primeira fase: trajetória formativa e período pré-mestrado

Meu interesse pela música contemporânea remonta ao período em que cursei o bacharelado em trompete (2005 a 2008), na Faculdade Santa Marcelina, em São Paulo, Capital. Na ocasião, era bolsista do Quinteto de Metais da FASM, que tinha como incumbência participar de algumas disciplinas dos cursos de Regência e Composição, como laboratório para os alunos desses cursos. Após os primeiros contatos com as criações dos alunos, que me causaram enorme surpresa quanto àquelas sonoridades - para mim, totalmente estranhas - senti que começava a me familiarizar com uma estética em que uma melodia cantável, digamos assim, perde o status de parâmetro principal a ser manipulado na criação musical tal qual eu conhecia: dos hinos que cantava e tocava na igreja, da música popular e da música clássica (principalmente dos séculos XVIII e XIX). Sendo assim, começava a ver sentido naquela total ausência de elementos que anteriormente me eram familiares, surgindo com isso, um interesse crescente pela descoberta de novos repertórios, naquele momento centrado principalmente nas obras do séc XX para trompete solista.<sup>4</sup>

No entanto, minha aproximação mais intensa com a criação musical colaborativa viria a ocorrer apenas a partir de meados de 2017, quando ingressei no *Ateliê Contemporâneo*<sup>5</sup>, coletivo de criação e prática de música contemporânea

---

<sup>4</sup> Infelizmente não é possível uma referência direta às obras, solistas ou álbuns que eu passei a escutar naquele momento, pois foram conseguidos através de sites de onde eu fazia *download* de trechos de obras e de CD's, bem como de arquivos .mp3 compartilhados entre colegas trompetistas. Como não possuo mais esses arquivos, confio apenas na memória ao me lembrar de fragmentos fora de ordem dos concertos para trompete de André Jolivet (1905-1974) e Henri Tomasi (1901-1971) e de peças *solo* como a *Sonatina* de Hans Werner Henze (1926-2012) e a *Sequenza X* de Luciano Berio (192 -2013), dentre várias outras obras.

<sup>5</sup> "O Ateliê Contemporâneo é uma prática em conjunto de Música de Câmara que tem como objetivo desenvolver atividades pedagógicas e preparar artisticamente participantes selecionados nas áreas de instrumento, canto e composição para atuarem na performance do repertório musical dos séculos XX e XXI, estimulando uma postura criativa e um treinamento técnico especializado". Texto retirado do site oficial:

vinculado à Escola Municipal de Música de São Paulo, e quando comecei a frequentar informalmente, em 2018 as aulas do *Laboratório de Interpretação e Criação Musical Contemporânea*<sup>6</sup> do Departamento de Música (CMU) da ECA-USP.

Após a graduação, em 2008, persegui quase que unicamente a profissionalização como músico de orquestra, algo, que de fato só ocorreu em 2010, quando fui aprovado na audição para a *Orquestra do Theatro São Pedro*<sup>7</sup>. A partir de então, mudei o foco dos estudos de um treinamento quase diário em excertos do repertório orquestral dentro de uma estratégia voltada para a audição, para um estudo do repertório dos concertos da *ORTHESP*, ainda, neste momento, sem qualquer intenção de aprofundar sistematicamente o interesse no repertório contemporâneo.

Já em 2017, após um longo período de grande oscilação política que afetava diretamente a *ORTHESP*, ameaçando inclusive a continuidade da orquestra, tive motivação para repensar o relacionamento com o trompete e com a prática musical como um todo, algo que sem dúvida contribuiu na construção de uma perspectiva menos segmentada do fazer musical. Neste sentido, da busca por novas formas de relacionamento com a música, empreendi esforços em duas frentes: de um lado, busquei por oportunidades de estudo (formais e informais) do trompete natural, algo que culminou em minha participação no *I Encontro Trompete Barroco Brasil*<sup>8</sup>. De outro lado, me envolvi progressivamente com o tema da criação e performance de música contemporânea<sup>9</sup> brasileira através da Colaboração Criativa com compositores, foco desta dissertação. Algo que, para além do interesse de pesquisa

---

[https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fundacao\\_theatro\\_municipal/escola\\_de\\_musica/index.php?p=28598](https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fundacao_theatro_municipal/escola_de_musica/index.php?p=28598). Acesso em 23/01/22.

<sup>6</sup> “O objetivo do laboratório é o de apresentar aos jovens instrumentistas o novo repertório [...] É também objetivo do Laboratório a integração entre jovens instrumentistas e jovens compositores, abrindo assim um espaço de diálogo entre criação e performance em uma rede de interligação obrigatória; fazendo do Laboratório lugar de leitura de novas obras e de experimentações de criação”. Texto retirado do site oficial: <https://www.eca.usp.br/cmu/laboratorios-didaticos#>. Acesso em 23/01/22.

<sup>7</sup> “A Orquestra do Theatro São Pedro foi criada em 2010, por iniciativa da Secretaria de Estado da Cultura, e mesmo com pouco tempo de atuação já é reconhecida como uma das principais orquestras de ópera do país”. Texto retirado do site oficial: <https://theatrosaopedro.org.br/musicos/>. Acesso em 23/01/22.

<sup>8</sup> Neste mesmo período pude utilizar pela primeira vez o trompete natural em um contexto profissional. Um vídeo com trechos de *Juditha Triumphans*, oratório do compositor italiano Antonio Vivaldi (1678-1741), extraído do concerto regido pelo maestro e flautista, especializado no repertório barroco, Ricardo Kanji (1948), encontra-se no canal oficial do *Theatro São Pedro* no *YouTube*, no link <https://www.youtube.com/watch?v=nXhplfdgQWY>. Acesso em 23/01/22.

<sup>9</sup> Para simplificar a utilização do termo, opto por adjetivar como *contemporânea* aquela música composta em nosso tempo, derivada das tradições da música clássica.

durante o mestrado, se tornou a principal forma de me relacionar com a música e com músicos - ainda que por opção profissional (nem por isso com menos capricho e amor), minhas atividades estejam voltadas majoritariamente para a prática orquestral.

Este período, como dito, de um relacionamento mais intenso com a música contemporânea, teve início em 2017 com meu ingresso no *Ateliê Contemporâneo*. A partir de então, busquei situações e oportunidades de treinamento formal e informal neste repertório, passando por concertos oficiais do *Ateliê* e do *Laboratório* da USP, processos criativos com variados compositores e coletivos<sup>10</sup>, participação em festivais no exterior<sup>11</sup>, leitura de textos descobertos e indicados por colegas; e culmina na elaboração deste trabalho de mestrado que busca sintetizar algumas das questões que vieram ao meu encontro pelo caminho.

## 1.2. Segunda fase: inspirações teóricas e ressonância pessoal na construção do tema de pesquisa

Várias dessas questões, citadas na seção anterior, foram encontrando surpreendente<sup>12</sup> amparo em alguns textos que li, da Profa. Dra. Catarina Domenici, antes mesmo de ingressar no mestrado. Dentre eles, *His master's voice: a voz do poder e o poder da voz* (2012b) e *It takes two to tango: a prática colaborativa na música contemporânea* (2013a).

Em *His master's voice: a voz do poder e o poder da voz* (2012b), Domenici explora as articulações possíveis do conceito de voz<sup>13</sup>, fundamentado na filosofia do

<sup>10</sup> Algumas das colaborações (coletivas ou não) em que participei no período: *Caminho através da inquietude*, Yugo Sano-Mani (2017), *Palavra Trovão*, Rodolfo Valente (2018), *Blocks*, Alexandre Lunsqui (2018), *Revólver Volúpia*, Gabriel Xavier (2018), *Vento Escasso*, Tiago Gati (2019), *Sobre Mixtur*, Sergio Kafajian (2019), *Ceci n'est pas une trompette*, Guilherme Ribeiro (2020), *Tungstênio*, Leon Steidle (2021). Todas essas, de um modo ou de outro, moldaram em mim uma perspectiva prática da potência criativa de um processo colaborativo e, igualmente importante, dos limites de cada um deles.

<sup>11</sup> *Brass at Sibelius Academy*, 2016 (<https://sites.uniarts.fi/web/brass-siba>) e *Klangspuren International Ensemble Modern Academy*, 2018 (<https://www.klangspuren.at/education/academy>).

<sup>12</sup> Surpreendente à medida em que naquele momento, por ter uma visão um tanto restrita do que se tratava a pesquisa acadêmica, e mais ainda, devido ao meu total desconhecimento do que seria uma Pesquisa Artística no âmbito da universidade. Neste sentido, o conhecimento produzido através de artigos, monografias, dissertações, teses e outros formatos utilizados na academia parecia não ter qualquer apelo à minha atenção. Algo que veio se modificando a partir da leitura dos textos da Profa. Domenici, mas que atinge seu ponto mais alto no momento em que sou convidado a participar do grupo de pesquisa, liderado pelo Prof. Dr. Ricardo Ballesteros, *Narrativas na Música*.

<sup>13</sup> "A voz como metáfora para o ser, ancora-se na integridade de um corpo carregado com sua afetividade, os sotaques por onde passou, seus juízos de valor, enfim, a sua história. A voz é a evidência de uma existência inalienável no mundo. Contudo, o poder da voz só existe na alteridade. É na relação com o outro que a sua autoridade lhe é outorgada. O poder da voz só se consoma na

dialogismo do filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), com a dinâmica de trocas e construção compartilhada, típica da Colaboração Criativa. Já em *It takes two to tango: a prática colaborativa na música contemporânea* (2013a), a autora parte de casos colaborativos em que participou, na direção de um aprofundamento das conexões entre a teoria bakhtiniana e o campo das práticas interpretativas, desta vez, tendo como base o conceito de *arquitetônica*, também proveniente das teorias de Bakhtin<sup>14</sup>.

Além disso, algo que se relaciona diretamente com minha trajetória de formação musical e experiência profissional dentro do meio orquestral (com vários questionamentos, incômodos e dúvidas): neste artigo, Domenici explora questões de poder, possíveis de serem observadas no relacionamento tradicionalmente verticalizado entre o compositor (ou sua obra), neste contexto tido como uma força influente e superior, e o performer, um agente invisibilizado e emudecido no ato da performance. Neste sentido, alguns dos conceitos abordados por Domenici nos dois textos tiveram especial importância na materialização desses incômodos e questionamentos em forma de interesse de pesquisa. Comento brevemente nas próximas linhas quanto aos conceitos de *enunciado*, *entonação*, *polifonia*, *ação situada* do intérprete e *arquitetônica*:

- *enunciado*: na perspectiva da teoria da enunciação (de Mikhail Bakhtin), o enunciado não está deslocado do contexto sócio-político-ideológico em que está inserido, mas carrega em seus "elementos linguísticos não verbais" um complexo conjunto de significados que, presentes no discurso, deixam transparecer parte da história do sujeito que o porta, o enunciadador (DOMENICI, 2012b).
- *entonação*: se no contexto original da teoria bakhtiniana, este conceito também está ligado a um fenômeno acústico em que se notam

---

resposta que ela incita de um outro. Se ela fala e encontra apenas o silêncio, é uma voz calada. E se ela existe apenas a partir do silêncio da outra, é uma voz autoritária." (DOMENICI, 2012b, p. 65).

<sup>14</sup> Numa breve justificativa da escolha da teoria bakhtiniana para o estabelecimento de relações com a dinâmica da criação colaborativa em seu trabalho, Catarina Domenici esclarece que a teoria da enunciação situa-se no campo da antropologia filosófica e que "se fundamenta na simultaneidade do individual e do coletivo através da interação dialógica, base para um agir ético-estético na vida e na criação artística. Ao não considerar a arte em uma esfera removida da vida e do mundo, Bakhtin parte do ato da comunicação verbal para elaborar a sua teoria, unificando a voz e a letra" (DOMENICI, 2012b, p. 82).

especificidades da voz, do corpo e do contexto social de quem diz, em música ele pode ser relacionado a ideia de “nuance”<sup>15</sup>, ou seja, “tudo o que não está determinado em valores absolutos pela notação musical tal como dinâmicas, rubato, fraseado, tempo, pedalização, etc.” (BOWEN, 1993, apud DOMENICI, 2012b, p. 83).

- *polifonia*: para Domenici, a polifonia das vozes é o que dá origem à entonação. Em outras palavras, o conjunto de significados enunciados num dado discurso é uma criação compartilhada entre as múltiplas vozes que se cruzam e se complementam na composição deste discurso (DOMENICI, 2012b). Como forma de dizer que na interação compositor-performer, a criação musical resultante do processo colaborativo e, principalmente, a sua performance, carregam elementos provenientes de ambos (intérprete e compositor), sendo impossível identificar precisamente a origem de cada contribuição.
- *ação situada* do intérprete: na lógica de Bakhtin da criação de sentido através de uma relação dialógica, é requerido dos atores deste processo uma postura ativa, responsável e conseqüente quanto à sua contribuição na construção do discurso (DOMENICI, 2012b). Neste contexto, cabe ao intérprete um compromisso social (ou seja, para com os outros envolvidos no processo: compositor e público) e uma consciência do seu lugar discursivo. Portanto, para o intérprete, situar-se significa apropriar-se deste lugar.
- *arquitetônica*: na concepção de Bakhtin, arquitetônica é um processo que se dá através da interação dialógica entre “categorias” (agentes deste processo), sendo que esses agentes possuem relação de interdependência entre si pelo fato de não ser possível que, individualmente, cada um tenha uma visão acabada de si, ambos necessitando, portanto, da visão do outro (DOMENICI, 2012b). Dentro da relação compositor-performer isso se dá pela construção dialógica

---

<sup>15</sup> “Roman Ingarden calls them (the nuances) the open spaces which allow for different realizations or concretizations in performance.” (BOWEN, 1993, p. 148).

do discurso (obra musical) fazendo uso do repertório de habilidades específicas do performer e do compositor.

Já no mestrado, tive contato com o texto *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance* (2006), do musicólogo britânico Nicholas Cook (1950) em tradução para o português do Prof. Dr. Fausto Borém (1960).

Naquele momento, o aspecto que me causou maior impacto, foi a (re?)descoberta da performance musical como momento de troca intersubjetiva<sup>16</sup>. Para muito além da forma com que eu, músico profissional, estava mais acostumado a me relacionar com aquele instante do palco<sup>17</sup> no momento da performance, a descoberta deste texto trouxe voz (referenciando Domenici) a algo que ainda jazia latente. Trouxe luz a uma identificação imediata com a ideia de que a performance pode criar um espaço de troca, de diálogo, podendo portanto, ser compreendida como “geradora de significado social” (COOK, 2006, p.5), sendo este mesmo o argumento principal do texto.

Outros dois momentos do texto que me chamaram muita atenção naquele momento foram a crítica que Cook coloca à musicologia tradicional quanto ao entendimento do texto (ou partitura) como objeto total, suficiente na enunciação de seus significados<sup>18</sup>, bem como algo que deriva desta primeira questão: a localização da performance como imprescindível na comunicação com o ouvinte, não apenas pelo fato material de que é preciso alguém tocar ou cantar para uma música ser ouvida, mas no sentido de que o performer, com sua própria história é capaz de agregar significado, sendo essa, a única forma possível de fazer circular todo o potencial de uma obra<sup>19</sup>. Ao compreendê-los melhor, esses dois aspectos

---

<sup>16</sup>Sugiro o termo “re-descoberta” no sentido de enfatizar que um primeiro contato meu com a música se deu no ambiente religioso: ao tocar numa banda de sopros durante os cultos em uma igreja evangélica eu não experimentava as mesmas sensações que experimento hoje, como músico profissional.

<sup>17</sup> Frequentemente algo entre um nervosismo amedrontador e uma euforia incontida, podendo em alguns episódios oscilar entre essa gama de emoções durante a mesma performance.

<sup>18</sup> “Em grande medida, a inquietação que a musicologia compartilhou com outras disciplinas na década de 1990 girou ao redor da idéia (stravinskiana) de que a música era certo tipo de produto autônomo.” (COOK, 2006, p.6).

<sup>19</sup> Em seu texto, Cook diagnostica que “[...] somos levados a pensar a música como pensamos a poesia, como uma prática cultural centrada na contemplação silenciosa do texto escrito, com a performance (tal como a leitura de poesias em público) servindo como um tipo de suplemento. [...] o performer, na melhor das hipóteses, se torna um intermediário, [...] e, na pior, [é visto] como um ‘atravessador’ (GODLOVITCH, 1998, p.81): como alguém que coloca uma margem de lucro em um produto sem contribuir em nada para ele e que, por conseguinte, deveria ser eliminado sempre que possível [...]” (COOK, 2006, p.7).

provocaram valiosas reflexões quanto às relações de poder vinculadas à produção, circulação e recepção musical<sup>20</sup>, culminando na consolidação do meu interesse no tema específico da relação compositor-performer.

Quando então, durante o curso, eu tive relativa clareza de que deveria seguir em frente com o projeto inicial de participar de um processo criativo colaborativo investigando, a partir de uma perspectiva teórica, questões emergentes do próprio processo, imaginei que talvez fosse útil planejar antecipadamente as etapas dele. Com este fim, busquei aproximar as propostas de organização de procedimentos da prática artística apresentadas por López-Cano e Opazo em *Investigación artística em música: Problemas, métodos, experiencias y modelos* (2014), dos trabalhos dos colegas Pedro Azevedo, *A Relação Compositor/Intérprete: Apontamentos Históricos, Relatos Composicionais e Estudo de Caso na Obra ‘O Chamado Do Anjo’ de Leonardo Martinelli* (2017); e Adenilson Telles *Uma Proposta de Interação entre o Trompetista e o Compositor nas Obras “Signo Sopra IX (Mímesis)” de Marcus Siqueira e “Matiz VIII de Rodrigo Lima”* (2020).

### **1.3. Terceira fase: fundamentação, método e procedimentos na estruturação do processo criativo de *Rebound***

No livro de López-Cano e Opazo, os autores se propõem a ajudar o performer-pesquisador na elaboração de um projeto de investigação que se diferencia daqueles das áreas estritamente teóricas. Um trabalho em que a prática musical seja parte fundamental do processo investigativo.

Um dos motivos da escolha deste livro se deu pela clara orientação didática que motivou os autores, o que se adequa ao objetivo de contribuir com a produção acadêmica sobre o assunto oferecendo um modelo de interação que possa ser reproduzido:

Este trabalho aborda principalmente sobre os trabalhos finais exigidos para a obtenção de um grau superior em música, seja primeiro, segundo ou terceiro ciclo. Na medida do possível, incluiremos exemplos de trabalhos de professores ou pesquisadores. Por motivos de extensão, os trabalhos realizados por músicos e criadores experimentais fora dos espaços institucionais ficam de fora do nosso estudo (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 20, tradução do autor)<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Esses assuntos serão melhor desenvolvidos na discussão teórica do Capítulo 3.

<sup>21</sup> Este escrito se focaliza principalmente en los trabajos finales exigidos para la obtención de un grado superior en música ya sea de primer, segundo o tercer ciclo. En la medida de lo posible

O livro está dividido em três partes, sendo que a primeira, *principios, confusiones y definiciones*, discute questões relacionadas ao tema da Pesquisa Artística, delineando os contornos e abrangência do conceito, bem como os problemas relacionados a ele. A segunda parte, *problemas e instrumentos*, se ocupa da apresentação de instrumentos práticos e estratégias úteis para a pesquisa artística em música. A terceira e última parte, *Tendencias y modelos para la investigación artística en música*, cita modelos de trabalhos desenvolvidos ao redor do mundo, principalmente por alunos do nível de mestrado.

Para este trabalho de mestrado, nos interessam as ferramentas metodológicas descritas pelos autores na segunda parte do livro, em especial aquelas que identificamos terem sido utilizadas por Azevedo (2017) e Telles (2020) em suas dissertações. Descrevo brevemente nos tópicos abaixo, as ferramentas *Auto-observação Interativa*, *Registro por Ação*, *Autorreflexão*, *Contraste com outras Autonarrações* e *Entrevista Autoetnográfica Interativa*:

- *Auto-observação Interativa*: se trata da observação do próprio pesquisador em um contexto de interação com o outro (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 153).
- *Registro por Ação*: forma de registro de algo que fazemos (ação) com objetivo de compreender *como* fazemos (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 156).
- *Autorreflexão*: etapa posterior à observação e ao registro onde se busca a reflexão sobre as etapas anteriores (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 159).
- *Contraste com outras Autonarrações*: forma de reflexão que busca a diferença ou identificação com relatos de outros (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, pp. 164-165).

---

incluiremos ejemplos de trabajos de profesores o investigadores. Por razones de extensión, quedan fuera de nuestro estudio los trabajos que realizan músicos y creadores experimentales fuera de espacios institucionales (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 20)



- *Entrevista Autobiográfica Interativa*: forma de descobrir o próprio posicionamento sobre algo através da comparação com o posicionamento do outro, conseguido por meio de uma entrevista (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 166).

No contexto de uma prática artística (em nosso caso a criação de uma obra musical), essas ferramentas são operadas dentro de uma estratégia de ação que se desenrola através de procedimentos. Quanto a esses, seguimos o esquema proposto por López-Cano e Opazo (2014) (Figura 1, abaixo) como estratégia de organização desses procedimentos adotados e sua integração na estrutura da investigação artística:

Figura 1 - Ciclo de interação e retroalimentação entre prática criativa e reflexão



Fonte: López-Cano e Opazo (2014, p. 168).

- *prática artística*: partimos da composição de uma peça musical para trompete desacompanhado nos moldes da criação colaborativa conforme apresentada anteriormente. Neste primeiro momento, a prática artística é entendida como o próprio processo de criação colaborativa.

- *observar a prática*: através da *auto-observação interativa*, analisamos o desenvolvimento dos encontros com o compositor focando na interação em seus aspectos sociais e musicais, mantendo sempre o olhar do performer-pesquisador como central.
- *registrar a prática*: recorreremos a um conjunto de estratégias de registro para coletar e organizar dados pertinentes ao recorte desta pesquisa, obtidos durante a interação criativa. Dentre eles, o *registro por ação* (decisões concretas tomadas durante os ensaios/encontros, esclarecendo sua motivação e relacionando a um resultado prático esperado) e o *registro por ocorrência* (ocorridos involuntários e repetidos e sua possível relação com aspectos sociais ou musicais da interação).
- *refletir sobre a prática*: aprofundando a *auto-observação* realizada, utilizamos a *autorreflexão*, possível através da produção de um texto autoetnográfico. Neste relato, foi possível descrever em primeira pessoa as impressões obtidas durante o processo que melhor se adequaram ao objetivo central da pesquisa.
- *conceituar a prática*: o relato autoetnográfico nos permitiu relacionar aspectos pontuais da experiência criativa com conceitos mais amplos e genéricos, permitindo a discussão teórica de assuntos que emergiram do próprio processo.
- *desenhar novas ações*: tendo em vista se tratar de um “Ciclo de interação e retroalimentação entre prática criativa e reflexão” (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, grifo do autor), neste ponto seria possível continuar o processo criativo a partir da peça já finalizada, algo que ainda pode ser alvo de outro trabalho futuro.

No capítulo a seguir, buscarei demonstrar algumas convergências entre dois trabalhos de mestrado anteriores ao meu, no que tange aos processos criativos das peças resultantes de cada uma dessas pesquisas. Com isso, foi possível encontrar nesses trabalhos alguns procedimentos que vieram a ser utilizados como

norteadores da interação criativa com o compositor Sergio Kafejian que resultou na criação da peça *Rebound*.

## Capítulo 2 - Dois casos observados: norteadores da estruturação do processo colaborativo nas dissertações de Azevedo (2017) e Telles (2020)

Neste capítulo, buscarei apresentar duas grandes influências que nossa pesquisa recebeu no que tange à estruturação do processo criativo de *Rebound*, peça para trompete desacompanhado criada colaborativamente com o compositor Sergio Kafejian. Para tanto, apresentarei os trabalhos de dissertação dos colegas Pedro Azevedo (2017) e Adenilson Teles (2020), bem como a descrição das etapas dos processos criativos por eles adotados - fazendo uso das ferramentas e procedimentos nomeados e apresentados no capítulo anterior.

Parte deste processo ficou documentado em *ENTREPROCESSOS*, que apresento ao final do capítulo: um vídeo documentário (ou recital comentado) de 43 minutos criado a partir de entrevistas feitas com trompetistas e compositores envolvidos na criação de três peças colaborativas para trompete desacompanhado.

### 2.1. O caso de “O Chamado do Anjo” (2017): Pedro Azevedo e Leonardo Martinelli

Pedro Azevedo, em sua dissertação de mestrado, intitulada “A Relação Compositor/Intérprete: Apontamentos Históricos, Relatos Composicionais e Estudo de Caso na Obra ‘O Chamado Do Anjo’ de Leonardo Martinelli” (2017), traz, logo no início da Introdução, a defesa do ineditismo de seu trabalho no âmbito da pesquisa em trompete no Brasil, apontando que, diferentemente de outros casos, que “[...]possuem temáticas relacionadas sobretudo às práticas interpretativas, procedimentos analíticos, didática, história do trompete, fundamentos técnicos e estudos de caso, dentre outros temas pesquisados” (AZEVEDO, 2017, p.15), sua pesquisa inaugura um campo de estudos sobre o trompete onde o foco recai sobre a “relação compositor/intérprete entre brasileiros” (*idem, ibidem*).

Objetivando ressaltar os benefícios da criação musical colaborativa e incentivar esta prática entre trompetistas, Azevedo também visa a ampliação do debate a este respeito. Seu trabalho aborda a colaboração com o compositor Leonardo Martinelli na criação da peça *O Chamado do Anjo* (2017). Para tanto, descreve o processo colaborativo, fundamentado em pesquisa de campo voltada para peças para trompete solo e solista<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Os termos “solo” e “solista”, no trabalho de Azevedo se referem, respectivamente, ao repertório para trompete desacompanhado e ao repertório para trompete solista acompanhado. Optamos,

Com base em pesquisa sobre obras nacionais (notadamente paulistas) e internacionais que possuem certa relevância no repertório do trompete, todas criadas através da colaboração entre compositor e performer, buscou aprofundar o conhecimento quanto aos tipos de interações ocorridas em cada caso. Através desta pesquisa Azevedo pôde estabelecer os termos de sua própria interação com o compositor para a criação de *O Chamado do Anjo*.

O autor justifica a escolha de Leonardo Martinelli para o seu estudo não apenas pela proximidade geográfica, já que Azevedo conta possuir uma relação anterior com o compositor através de sua passagem pela *Faculdade Santa Marcelina* e *Escola Municipal de Música* onde Martinelli leciona. Aponta também a relevância da carreira do compositor no cenário da música de concerto naquele momento especificamente, sendo Martinelli crítico e jornalista na *Revista Concerto*, e tendo desenvolvido trabalhos de formação de platéia e difusão da música contemporânea brasileira junto a *Fundação Theatro Municipal de São Paulo*. Por último, aponta que Martinelli, assim como a maior parte dos compositores e trompetistas citados em seu trabalho, são nascidos no Estado de São Paulo.

O autor segue apresentando a importância que o trompete possui na produção de Martinelli, tendo já sido utilizado como solista em outras obras que se unem pelo eixo temático que o compositor escolhe chamar de "*Trilogia do Anjo Azraeel*". Compostas por *O Anjo Azraeel: after Salman Rushdie* (2005), para quatro trompetes solistas e banda sinfônica, *O diálogo entre Vênus, Azraeel e Ogum* (2013), para trompete, clarinete, atabaques solistas e orquestra e *O Chamado do Anjo* (2017), para trompete solo, as obras da trilogia possuem, dentre outros elementos em comum, a especialização dos instrumentos solistas e o fato de serem baseadas em *Os Versos Satânicos*, livro de Salman Rushdie de 1989.

Dentre o referencial teórico utilizado por Azevedo em sua dissertação de mestrado, destacam-se COOK (2006), DOMENICI (2010; 2012; 2013), FOSS (1963), LOPES (2010; 2012), MENEZES (2009), RONQUI (2002; 2010), SMITHERS (1990) e TARR (1988). Além desses, o autor declara ter utilizado livros, artigos, dissertações de mestrado, teses de doutorado, partituras, encartes de CDs, entrevistas (via e-mail ou pessoalmente) e questionários, bem como descreve a aplicação de questionários próprios e as entrevistas tomadas de compositores e

---

portanto, por manter o uso que Azevedo faz dos termos durante toda esta seção em que nos referimos ao seu trabalho.

intérpretes de interesse ao seu tema. Conta sobre a aplicação de um questionário quantitativo com o objetivo de encontrar composições criadas colaborativamente. Em seguida, um questionário qualitativo foi endereçado à compositores e intérpretes que de fato trabalharam juntos na criação de uma ou mais obras. Todas as informações coletadas desses referenciais contribuíram no estabelecimento do formato da colaboração em que o próprio autor trabalhou em sua dissertação, fornecendo conteúdos técnico-interpretativos que foram agregados posteriormente na parte prática de sua pesquisa.

Quanto à forma de apresentação, a dissertação foi estruturada em dois capítulos, sendo o primeiro um levantamento histórico de colaboração compositor-performer feito a partir de livros, periódicos, trabalhos acadêmicos, partituras e entrevistas. Deste material foram extraídos conteúdos úteis para o entendimento do papel do performer na criação colaborativa a partir de uma perspectiva histórica, baseada em pensadores oriundos desde a Grécia Antiga até pesquisadores do século XXI. Após a apresentação do lugar histórico do intérprete trompetista, foi feito um levantamento das criações musicais pautadas pela colaboração compositor-performer ocorridas no Estado de São Paulo. Isso possibilitou a identificação de tipos distintos de interação bem como a atualização de uma lista de obras paulistas para trompete solo, disponibilizada pelo autor em anexo.

A partir da identificação dos tipos de colaboração, tornada possível pelo levantamento feito, foi possível estabelecer o formato do trabalho de Azevedo com o compositor que alimentou o segundo capítulo de seu trabalho.

No segundo capítulo é apresentada a aplicação prática dos conceitos elaborados num primeiro momento: a criação da obra *O Chamado do Anjo*, para trompete solo. O autor então discorre sobre as motivações poéticas da peça, por parte do compositor e a situa como sendo a última das composições do ciclo ora citado, a *Trilogia do Anjo Azraeel*, bem como revela as referências de Martinelli em *Des canyons aux étoiles* (1971-74) de Olivier Messiaen (1908-1992).

Quanto à interação propriamente dita, em encontros que ocorreram entre Setembro de 2016 e Junho de 2017 foram trabalhadas questões técnicas como execução de efeitos, sugestões de dedilhados, adequações de dinâmica e pontos de respiração, tendo em vista a coerência entre as intenções do compositor e a performance.

Como aporte, a dissertação de Azevedo traz um levantamento histórico da interação entre compositores e performers trompetistas, uma lista atualizada de obras paulistas para trompete solo e solista<sup>23</sup>, o relato da interação para a peça *O Chamado do Anjo*, a partitura completa e gravação da mesma e entrevistas na íntegra com alguns compositores paulistas. Outros materiais como esboços manuscritos de Martinelli, tabela de *tremolos* e a documentação dos encontros ocorridos podem também ser encontradas em anexo.

O autor conclui, ao fim da dissertação, que sua pesquisa oferece "indícios para que se confirme a importância do intérprete na música, bem como fomenta a participação do mesmo no processo composicional de uma obra qualquer." (AZEVEDO, 2017 p.86). Sendo que quanto à peça produzida durante seu mestrado, conclui ainda que:

[...]a presença do intérprete no processo composicional foi essencial para a elaboração dos materiais musicais trabalhados ao longo da peça, e também no teste dos mesmos, proporcionando ao compositor a materialização de seus esboços através do som do trompete/flugelhorn." (AZEVEDO, 2017 p.86).

### **2.1.1. ferramentas metodológicas utilizadas por Azevedo na criação de *O Chamado do Anjo***

A busca por ampla informação sobre a relação histórica entre compositor e intérprete levou Azevedo a encontrar documentação que citasse desde a Grécia Antiga até o século XX. Esses achados auxiliaram o pesquisador na elaboração de questionários que objetivavam a coleta de dados sobre esta relação na criação de obras para trompete solo especificamente no estado de São Paulo. Além do valioso levantamento sobre as obras paulistas para trompete solo/solista, foram encontradas informações sobre os detalhes das interações que nortearam sua própria criação colaborativa com o compositor Leonardo Martinelli.

O autor argumenta sobre a importância dos intérpretes apontando o fato de que os elementos trazidos pelos mesmos foram incorporados nas versões finais das obras pesquisadas. Nos informa também que no caso de seu trabalho com

---

<sup>23</sup> A lista é, na verdade, a atualização de um trabalho feito pelo Prof. Dr. Paulo Ronqui em 2011, intitulado *Obras paulistas para trompete solo no século XX: levantamento e sugestões interpretativas na obra Concertino de Ernst Mahle* e publicado na Revista de Cultura Artística - q.v.: RONQUI, P. A. Obras paulistas para trompete solo no século XX: levantamento e sugestões interpretativas na obra Concertino de Ernst Mahle. Revista de Cultura Artística, v. 4, p. 65-76, 2011.

Martinelli, o intérprete foi fundamental para o compositor na medida em que materializava os esboços do compositor.

Quanto ao formato escolhido pelo pesquisador e pelo compositor para o trabalho de colaboração, Azevedo e Martinelli mantiveram encontros regulares por um período de oito meses:

Foram trabalhadas questões referentes à execução de efeitos como o trêmulo de válvulas, com sugestões de dedilhados; adequação das marcações de dinâmica, para que fosse possível interpretar a obra com uma gama mais ampla de intensidade sonora; inserções, exclusões e modificações de pontos de respiração, tornando possível uma performance coerente com o pensamento do compositor e do intérprete. (AZEVEDO, 2017, p. 17-18)

No caso do trabalho de Azevedo, o levantamento bibliográfico e as entrevistas foram fundamentais para a definição dos termos em que ocorreria a colaboração com Martinelli. Após o estudo de trabalhos anteriores, Azevedo dispôs em um quadro (Figura 2, abaixo) aspectos como dados dos compositores e intérpretes envolvidos, nomes das obras, o tipo de interação que ocorreu e alguns elementos que foram trabalhados no processo de criação de cada obra. Isso tudo em um recorte histórico que inclui músicos do período Barroco, como J. S. Bach (1685-1750) e Gottfried Reiche (1667-1734), até importantes nomes da música contemporânea brasileira como Silvia Berg (1958) e Carlos Sulpício (1967). Nas palavras do autor:

A tabela em questão também serviu como guia no processo de composição da obra *O Chamado do Anjo*, de Leonardo Martinelli, por conter uma relação dos elementos [trabalhados em cada obra pesquisada] (AZEVEDO 2017, pp. 45-46).



Figura 2 - Extrato do quadro apresentado por Pedro Azevedo (2017)

				percussão; tessitura
	Pedro Azevedo	O Chamado do Anjo	* cf. cap. 2	cf. cap. 2
Valdeci Faganioli	Carlos Sulpício	Interiores	Durante a criação da partitura	Definição de equipamentos; equilíbrio (volume) entre trompete e percussão; tessitura
Eliana Sulpício	Carlos Sulpício	Divertimento; Vernal; Cirandas	Durante a criação da partitura	Definição de equipamentos; equilíbrio (volume) entre trompete e percussão; tessitura
Hudson Nogueira	Fernando Dissenha	Divertimento	Após o término da partitura	Alteração do tipo de trompete utilizado; alteração da cadência
Alexandre Ulbanere	Gustavo Bugni	Big Roll Sonate	Durante a criação da partitura	Demonstração da potencialidade do instrumento/instrumentista; apresentação de acessórios (ex. surdinas)
Tadeu Tafarello	Tadeu Tafarello	Transmissão oculta do pensamento; “Louange à la Génialité d’Olivier Messiaen” (Tabebuia roseoalba); Prins Hendrik	Trompetista compositor	
		210		

Fonte: Azevedo (2017, p. 119).

Nesta sequência de tarefas de pesquisa que culminaram na sólida contribuição de Pedro Azevedo aos estudos de performance em trompete no Brasil, é possível destacar e ordenar em categorias as etapas do trabalho de criação colaborativa com Leonardo Martinelli. Para tanto, será apresentado a seguir (Figura 3, abaixo) um quadro onde relacionamos o esquema “Ciclo de interação e retroalimentação entre prática criativa e reflexão”<sup>24</sup>, retirado do livro *Investigación artística em música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*, dos autores Rubén López-Cano e Úrsula San Cristóbal Opazo (2014), com o trabalho de Azevedo e Martinelli:

Figura 3 - aproximação entre os trabalhos de Azevedo e Martinelli, e López-Cano e Opazo

López-Cano e Opazo	Azevedo/Martinelli
<b>1. Prática artística</b>	sessões de criação de <i>O Chamado do Anjo</i>
<b>2. Observar a prática</b>	interação com o compositor via encontros presenciais
<b>3. Registrar a prática</b>	gravação em áudio dos encontros e transcrição das falas
<b>4. Refletir e conceituar a prática</b>	elaboração de processo criativo colaborativo inspirado em relatos coletados através de pesquisa bibliográfica e de entrevistas com outros trompetistas
<b>6. Desenhar novas ações</b>	sugestões de modificação do material musical, sonoridades e formas de grafia

Fonte: produzido pelo autor.

<sup>24</sup> q.v. Figura 1 - Ciclo de interação e retroalimentação entre prática criativa e reflexão.

Um exercício de aproximação entre as ferramentas metodológicas apresentadas por López-Cano e Opazo (2014)<sup>25</sup> e os procedimentos utilizados por Azevedo e Martinelli na construção das obras, nos permitiria a conceituação e classificação desses procedimentos da seguinte maneira:

Figura 4 - aproximação entre os trabalhos de Azevedo e Martinelli, e López-Cano e Opazo, com a nomeação das ferramentas metodológicas utilizadas

López-Cano e Opazo	Azevedo/Martinelli	Ferramenta <sup>26</sup>
<b>1. Prática artística</b>	sessões de criação de <i>O Chamado do Anjo</i>	
<b>2. Observar a prática</b>	interação com o compositor via encontros presenciais	<b>Auto-observação Interativa</b>
<b>3. Registrar a prática</b>	gravação em áudio dos encontros e transcrição das falas	<b>Registro de Ação</b>
<b>4. Refletir e conceituar a prática</b>	elaboração de processo criativo colaborativo inspirado em relatos coletados através de pesquisa bibliográfica e de entrevistas com outros trompetistas	<b>Autorreflexão</b>  através do <b>Contraste com outras</b> <b>Autonarrações</b>  e da <b>Entrevista Autoetnográfica</b> <b>Interativa</b>
<b>6. Desenhar novas ações</b>	sugestões de modificação do material musical, sonoridades e formas de grafia	

Fonte: produzido pelo autor.

<sup>25</sup> q.v. descrição das ferramentas metodológicas na seção 1.3. *Terceira fase: fundamentação, método e procedimentos na estruturação do processo criativo.*

<sup>26</sup> A primeira e a última linha desta coluna se encontram em branco por não haver uma ferramenta especificada para esta etapa, já que “prática artística” e “desenhar novas ações” não se referem propriamente a procedimentos. O mesmo não ocorre nas outras linhas, a estas sim são atribuídas ferramentas específicas.

## 2.2. O caso de “Matiz VIII” e “Signo Sopro IX (Mímesis)” (2020): Adenilson Telles, Rodrigo Lima e Marcus Siqueira

Na dissertação de mestrado de Adenilson Telles, intitulada “Uma Proposta de Interação entre o Trompetista e o Compositor nas Obras ‘Signo Sopro IX (Mímesis)’ de Marcus Siqueira e ‘Matiz VIII de Rodrigo Lima’ (2020), o autor aborda o processo criativo de duas obras: uma para trompete desacompanhado (*Matiz VIII*) e outra, escrita para dois trompetes e percussão (*Signo Sopro IX (Mímesis)*). Tendo em vista que minha pesquisa se trata, também, da criação de uma peça para trompete desacompanhado, apenas *Matiz VIII* nos interessaria diretamente. No entanto, por se tratar de duas peças que seguiram essencialmente o mesmo tipo de processo criativo, as duas obras são abordadas aqui como sendo apenas um caso a ser observado.

Telles inicia narrando o fato de que na história da música ocidental observa-se que em muitos casos onde houve participação do performer na concepção da peça, o próprio compositor era, também, exímio instrumentista, sendo difícil, portanto, a identificação do real impacto da colaboração nestes casos. Isso corrobora a dificuldade encontrada pelo autor em datar precisamente o início desta interação criativa entre performers e compositores.

Demonstrando a tensão histórica existente nesta relação, o autor cita Evelyn Glennie que em uma palestra defende a posição única do intérprete que não serve apenas como leitor da partitura, mas atua também criativamente com sua leitura personalizada. Esta afirmação é apresentada por Telles antagonizando a conhecida posição de Schoenberg quanto ao fato de que o intérprete não serviria para nada mais do que dar som à música escrita, algo que o público não conseguiria fazer sozinho. Ainda sobre o assunto, Telles finaliza com o alerta de Catarina Domenici que aponta para o fato de haver poucos registros quanto à colaboração entre compositores e intérpretes apesar do crescente aumento de interesse no assunto nos últimos cinquenta anos.

Telles reitera então, o ineditismo da pesquisa de Azevedo que versa sobre a parceria com o compositor Leonardo Martinelli na construção da peça *O Chamado do Anjo*, lembrando o fato de que após encontro inicial com o compositor, Azevedo fez uma apresentação das possibilidades técnicas do instrumento.

Telles narra parte de sua admirável trajetória pela música contemporânea, tendo atuado ao lado de destacados nomes como Pierre Boulez (1925-2016) e instituições de renome internacional como *Staatsoper Berlin* e *Camerata Aberta*, justificando sua motivação para responder, com sua pesquisa, perguntas como:

Qual seria o papel do solista ao atuar junto ao compositor? Um melhor esclarecimento sobre o instrumento ajudaria na elaboração da composição? De que forma o intérprete poderia auxiliar sem “limitar” a criatividade do compositor? O que essa interação beneficia no trabalho de preparação da obra para o solista? É possível mensurar a percepção do público quando há uma interação? (TELLES, 2020 p. 17).

O autor chama a atenção ainda para a pouca produção nacional voltada para as questões técnicas da prática do trompete contemporâneo que abordam técnicas estendidas, por exemplo.

Telles afirma propor com seu trabalho uma "maior imparcialidade nos resultados" (TELLES, 2020, p.17) ao realizar entrevistas com o público, além de compositores e solistas nacionais e internacionais.

Quanto ao formato, a dissertação foi dividida em três partes, sendo que na primeira, foi solicitada aos compositores Rodrigo Lima e Marcus Siqueira a composição de uma peça para trompete sem que houvesse qualquer interferência do solista. Ainda neste momento foram feitas as entrevistas com os solistas de renome internacional e foi feita também a tradução de parte do trabalho de Amy Cherry, voltada para a técnica estendida no trompete.

O autor realiza, ainda, um breve levantamento histórico sobre a interação criativa entre trompetistas e compositores, concluindo que desde o período Barroco compositores buscavam a participação de solistas com quem possuíam alguma proximidade, como exemplos Johann Sebastian Bach (1685-1750) e Gottfried Reiche (1667-1734), Joseph Haydn (1732-1809) e Anton Weidinger (1767-1852).

No período Romântico cita a aparição do Cornet como instrumento solista e as várias Polkas, Fantasia, e Temas com Variações compostas por Joseph Arban (1825-1889) e outros solistas da época. Já no período Moderno, cita os casos de Luciano Berio (1925-2003) com Thomas Stevens (1938-2018) e Harry Birtwistle (1934-2022) com Hakan Hardenberger (1961) e Edward Carroll (1953).

Na segunda parte, o autor buscou incentivar os compositores a inserir parte dessas técnicas na elaboração da peça. Na terceira parte de seu trabalho, Telles

descreve as técnicas estendidas utilizadas em cada peça, apresentando soluções didáticas para o desenvolvimento e aplicação das mesmas. Nesta etapa, buscou avaliar a percepção do público quanto às transformações ocorridas nas obras desde sua versão inicial, num momento anterior a qualquer interferência sua, comparada à versão final, já modificada após interações e sugestões técnicas.

Um diário de bordo das interações com os compositores nas duas peças criadas, questionários e entrevistas com solistas, compositores e público, bem como as partituras das obras finalizadas, encontram-se nos anexos do trabalho.

### **2.2.1. ferramentas metodológicas utilizadas por Telles na criação de *Signo Sopra IX (Mimesis)* e *Matiz VIII***

Adenilson Telles convidou os compositores Rodrigo Lima e Marcus Siqueira que, nos informa o pesquisador, possuem trabalhos reconhecidos dentro e fora do Brasil, sugerindo a eles que não houvesse nenhum contato com o pesquisador nesta primeira fase, deixando-os livres para utilizar os conhecimentos prévios que já tinham sobre o trompete.

O processo de criação pela interação somente ocorreu após o término da primeira versão das composições: primeiro Telles estudou as peças e depois, em encontros regulares com os compositores, discutiu possíveis mudanças nas obras através da sugestão de técnicas e abordagens interpretativas que poderiam ou não serem utilizadas. Essas alterações agregaram elementos de técnica estendida, movimentação cênica dos trompetistas, emprego de surdinas, modificações de articulações e uma introdução em cada uma das obras.

A seguir foi realizado um concerto com as versões iniciais e posteriores às alterações sugeridas, contando com a presença de solistas convidados que não tiveram participação na construção das obras. Neste concerto, o público não foi informado quanto às modificações entre as versões das peças, mas apenas que seriam apresentadas quatro peças de dois compositores brasileiros. Ao final do concerto foi aplicado um questionário para o público presente e para quem acompanhou via *streaming* sobre as obras apresentadas.

Com os resultados do questionário aplicado, foi possível averiguar a preferência do público pelas obras transformadas pelas interações com o pesquisador:

Os resultados obtidos com o questionário revelaram que 93,6% do público declararam positivas as transformações ocorridas em decorrência da interação pesquisador/compositor nas obras apresentadas, uma vez que, inseridas as movimentações dos trompetes em palco e a utilização de surdinas, foram revelados novos timbres e alterações na dinâmica, além de mudanças de articulações, que resultaram em um swing proveniente do jazz. Para o público, as obras mostraram-se mais maduras e melhor preparadas após a interação." (TELLES, 2020, p.88-89)

Após o estudo, Telles conclui a favor do processo colaborativo que teria culminado no aprimoramento técnico e musical das obras, inclusive na opinião dos espectadores.

Ao observar o processo de construção do trabalho de Telles, é possível notar uma combinação de ferramentas metodológicas na consecução de seu objetivo inicial que, nas palavras do pesquisador era “aferir e apresentar a relação de parceria e aprimoramento técnico e musical na construção das obras” (TELLES, 2020, p.89). Baseados no “Ciclo de interação e retroalimentação entre prática criativa e reflexão”<sup>27</sup>, seria possível dispor o processo de criação utilizado por Telles, Lima e Siqueira da seguinte maneira:

Figura 5 - aproximação entre os trabalhos de Telles, Lima e Siqueira, e López-Cano e Opazo

López-Cano e Opazo	Telles/Lima/Siqueira
<b>1. Prática artística</b>	sessões de criação de <i>Matiz VIII</i> (Lima) e <i>Signo Sopra IX (Mímesis)</i> (Siqueira)
<b>2. Observar a prática</b>	interação com os compositores via encontros presenciais e mensagens pela internet
<b>3. Registrar a prática</b>	gravação em áudio dos encontros, transcrição das falas e arquivamento das mensagens
<b>4. Refletir e conceituar a prática</b>	elaboração de processo criativo colaborativo inspirado em relatos coletados através de pesquisa bibliográfica e de entrevistas com outros trompetistas
<b>6. Desenhar novas ações</b>	sugestões de modificação do material musical, sonoridades e formas de grafia

Fonte: produzido pelo autor.

<sup>27</sup> q.v. Figura 1 - Ciclo de interação e retroalimentação entre prática criativa e reflexão.

Um exercício de aproximação entre as ferramentas metodológicas<sup>28</sup> apresentadas por López-Cano e Opazo (2014) e os procedimentos utilizados por Telles, Lima e Siqueira na construção das obras, nos permitiria a conceituação e classificação desses procedimentos da seguinte maneira:

Figura 6 - aproximação entre os trabalhos de Telles, Lima e Siqueira, e López-Cano e Opazo, com a nomeação das ferramentas metodológicas utilizadas.

López-Cano e Opazo	Telles/Lima/Siqueira	Ferramenta <sup>29</sup>
<b>1. Prática artística</b>	sessões de criação de <i>Matiz VIII</i> (Lima) e <i>Signo Sopra</i> (Siqueira)	
<b>2. Observar a prática</b>	interação com os compositores via encontros presenciais e mensagens pela internet	<b>Auto-observação Interativa</b>
<b>3. Registrar a prática</b>	gravação em áudio dos encontros, transcrição das falas e arquivamento das mensagens	<b>Registro de Ação</b>
<b>4. Refletir e conceituar a prática</b>	elaboração de processo criativo colaborativo inspirado em relatos coletados através de pesquisa bibliográfica e de entrevistas com outros trompetistas	<b>Autorreflexão</b>  através do <b>Contraste com outras Autonarrações</b>  e da <b>Entrevista Autoetnográfica Interativa</b>
<b>6. Desenhar novas ações</b>	sugestões de modificação do material musical, sonoridades e formas de grafia	

Fonte: produzido pelo autor.

<sup>28</sup> q.v. descrição das ferramentas metodológicas na seção 1.3. *Terceira fase: fundamentação, método e procedimentos na estruturação do processo criativo.*

<sup>29</sup> A primeira e a última linha desta coluna se encontram em branco por não existir uma ferramenta especificada para esta etapa, já que “prática artística” e “desenhar novas ações” não se referem propriamente a procedimentos. O mesmo não ocorre às outras linhas, a estas sim são atribuídas ferramentas específicas



### **2.3. Procedimentos norteadores dos processos colaborativos utilizados na criação de *O Chamado do Anjo* (2017), *Matiz VIII* (2020) e *Rebound* (2022)**

Por fim, após a exposição das pesquisas de Azevedo (2017) e Telles (2020), bem como uma aproximação destas com o trabalho de López-Cano e Opazo (2014), restaria apenas expor visualmente, conforme a Figura 7, a seguir, o padrão de trabalho presente nas dissertações analisadas e que foi replicado no processo com o compositor Sérgio Kafejian para a criação da peça *Rebound*, foco deste trabalho:

Figura 7 - padrões observados e replicados

Procedimentos e Ferramentas (López-Cano e Opazo)	Azevedo/Martinelli	Telles/Lima/Siqueira	Simão/Kafejian
<b>1. Prática artística</b>			
<i>Sessões de criação colaborativa</i>	<i>O Chamado do Anjo</i>	<i>Matiz VIII (Lima) e Signo Sopra IX (Mimesis) (Siqueira)</i>	<i>Rebound</i>
<b>2. Observar a prática</b>			
ferramenta: <i>Auto-observação Interativa</i>	interação com o compositor via encontros presenciais	interação com os compositores via encontros presenciais e mensagens pela internet	interação com o compositor via chamadas de vídeo pela internet
<b>3. Registrar a prática</b>			
ferramenta: <i>Registro por Ação</i>	gravação em áudio dos encontros e transcrição das falas	gravação em áudio dos encontros, transcrição das falas e arquivamento das mensagens	arquivo de mensagens e chamadas de vídeo e transcrição das falas
<b>4. Refletir e conceituar a prática</b>			
ferramenta: <i>Autorreflexão</i>			estudo e experimentação individual; elaboração e condução de processo criativo colaborativo baseado em procedimentos norteadores propostos por López-Cano e Opazo e inspirado em relatos coletados através de pesquisa bibliográfica e de entrevistas com outros trompetistas
através do <i>Contraste com outras Autonarrações</i>	estudo e experimentação individual; elaboração e condução de processo criativo colaborativo inspirado em relatos coletados através de pesquisa bibliográfica e de entrevistas com outros trompetistas		
e da <i>Entrevista Autoetnográfica Interativa</i>			
<b>6. Desenhar novas ações</b>	possibilidade de estudos futuros: sugestões de modificação do material musical, sonoridades e formas de grafia		

Fonte: produzido pelo autor.

Deste trabalho de investigação do processo criativo em que participaram Azevedo e Telles, e que resultaram na criação das obras *O Chamado do Anjo* (Azevedo/Martinelli) e *Matiz VIII e Signo Sopra IX (Mímesis)* (Telles/Siqueira), resultou também um vídeo recital comentado na forma de um documentário que produzi com a ajuda do meu irmão, Flávio Simão (iluminação e captação de vídeo) e da minha esposa, Marcela Zina (artes visuais)<sup>30</sup> que ficou intitulado *ENTREPROCESSOS*.

No vídeo de aproximadamente 43 minutos (link na Figura 8, abaixo) eu toco três obras para trompete desacompanhado criadas colaborativamente: *O Chamado do Anjo* (2017) e *Matiz VII* (2020) citadas acima, e uma terceira, *Vento Escasso* (2019)<sup>31</sup>. Esta última se trata do resultado de uma colaboração que tive com o compositor paulistano Tiago Gati. Entre as peças, apresento uma edição de entrevistas em vídeo que fiz com os compositores e trompetistas envolvidos nos processos criativos de cada uma delas.

Figura 8 - *ENTREPROCESSOS*



Fonte: Produzido pelo autor.

---

<sup>30</sup> Devido às medidas de isolamento social impostas pela pandemia do vírus Covid-19, todas as três peças foram gravadas em meu apartamento com os equipamentos que eu e meu irmão dispunhamos de imediato.

<sup>31</sup> Deste processo colaborativo, resultou o artigo *Vento Escasso para trompete solo: a interação compositor-performer e as transformações na construção de uma performance*, publicado nos Anais do VI SIMPOM 2020 - Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música.

### Capítulo 3 - Ensaio sobre o mediador invisível: discursos e(m) performance

Para as finalidades desta discussão teórica, eu gostaria de apresentar algumas falas que considero emblemáticas na demonstração de um tipo de discurso típico do pensamento dominante do séc. XX quanto ao lugar do performer na transmissão de um discurso musical. Todas elas foram retiradas do artigo *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance* de Nicholas Cook em tradução de 2006, de Fausto Borém<sup>32</sup>:

**Arnold Schoenberg:** “[o performer] a despeito de sua intolerável arrogância, é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que as suas interpretações tornam a música compreensível para uma platéia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa” (NEWLIN, 1980, p.164, apud COOK, 2006, p. 5).

**Leonard Bernstein:** “[o maestro] deve ser humilde diante do compositor e nunca se interpor entre a música e a platéia; todos os seus esforços, sejam eles extenuantes ou cheios de glamour, devem ser colocados a serviço do sentido almejado pelo compositor” (BERNSTEIN, 1959, p.56, apud COOK, 2006, p. 5).

**Igor Stravinsky:** “O segredo da perfeição reside acima de tudo na consciência [que o performer] tem da lei que lhe é imposta pela obra que está tocando” (STRAVINSKY, 1947, p.127, apud COOK, 2006, p. 5).

#### **Possível origem deste discurso**

O que é possível notar nas citações acima é o extremo cuidado que esses compositores<sup>33</sup> demonstram com uma almejada pureza da mensagem que sua obra teria a comunicar, sendo que o performer deveria cuidar para que ao transmitir esta mensagem ao público, não a modificasse. Que ele, o performer, fosse totalmente invisível no processo, dando voz apenas ao inviolável desejo do compositor.

<sup>32</sup> O artigo original, em inglês, foi publicado como “Music and/as performance” em Music Theory Online, v.7, n.2 (2001; <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.01.7.2/toc.7.2.html>). Acesso em 27/01/22.

<sup>33</sup> Leonard Bernstein apesar de referir-se nesta citação aos maestros, sendo ele mesmo um dos mais célebres maestros de seu tempo, era também um reconhecido compositor.

Um dos motivos para o início deste distanciamento que se estabeleceu entre performer e compositor, ou ainda, entre a performance e a criação, poderia ser uma tradição de formação musical baseada num modelo em que, a despeito de ser prático e efetivo em seu propósito de planificação e estruturação do ensino, deixa de fora do currículo (do performer, principalmente) algo que, em se tratando do fazer artístico não poderia ser evitado: a criatividade/criação. A esse respeito nos lembra Myrna Herzog (1998) que:

Contamos com um certo número de bons músicos [no Brasil], e há inúmeros talentos despontando. Mas em geral o ensino de música no país [...] é feito de forma insípida e fechada, deixando de cultivar os hábitos salutaros da dúvida, do questionamento, da indagação. Apesar do talento e dedicação de alguns professores, o processo de formação do músico no Brasil é muito mais de adestramento que de enriquecimento [...]. É dada primazia absoluta à técnica, enquanto a interpretação e a compreensão dos diversos estilos (sua relação com as outras artes) é colocada em segundo plano ou inteiramente esquecida (HERZOG, 1998. p. 7)

Apesar de que Herzog se refira a realidade brasileira de seu tempo, isso é algo igualmente observável em outras realidades, como podemos ver em Harnoncourt (1998), o fato de que ainda reproduzimos um tipo de ensino nascido com a Revolução Francesa (1789-99) em seu mundialmente famoso modelo de conservatório, que inaugura toda uma sistemática de organização do ensino musical ainda inédita em larga escala. No entanto, apesar das claras vantagens de organização e controle de resultados deste modelo, o ensino conforme praticado no conservatório traz consigo elementos carregados dos ideais políticos pertencentes à Revolução, sendo que para a consecução de seus objetivos político-filosóficos de *igualdade*, principalmente, precisavam manter certo controle sobre a maneira como as pessoas se relacionavam esteticamente com a música. Em outras palavras, era necessário controlar o gosto:

No método francês, tratava-se de integrar a música ao processo político geral, através de uma minuciosa uniformização dos estilos musicais. O princípio teórico era o seguinte: a música deve ser suficientemente simples, para que possa ser por todos compreendida (contudo, a palavra “compreender” perde aqui o seu sentido próprio); ela deve tocar, excitar, adormecer... seja a pessoa culta ou não; ela deve ser uma “língua” que todos entendam, sem precisar aprendê-la (HARNONCOURT, 1998, p. 29).

Temos, portanto, somado a esse processo histórico de distanciamento entre a prática musical e as subjetividades do indivíduo ou do grupo que a prática, em *prol*

de um funcionamento deste modelo musical em âmbito global, ou seja, de forma semelhante no mundo todo, o pensamento amplamente difundido em livros de entrevistas e biografias daqueles compositores que defendiam um sistema que aliena o performer do próprio ato performático, anulando parte de suas potencialidades, e lega exclusivamente ao compositor a tarefa de compor o material musical como produto finalizado a ser entregue intacto ao público.

### **Aspectos deste discurso**

Numa tentativa de aproximação aos objetivos deste capítulo, buscarei tratar as citações apresentadas no início desta seção como objetos de análise, observando e descrevendo aspectos do ato discursivo presente em todas elas.

Sobre aos autores das falas, trata-se de compositores de música clássica em posição de influência global que podem ser identificados como os sujeitos dos discursos, e que se posicionam em textos biográficos e entrevistas escritas e/ou gravadas quanto a performers em geral (maestros, instrumentistas e cantores) e suas interpretações. Com o objetivo de afirmar as suas obras e as de alguns outros compositores sobre um lugar privilegiado de discurso, tecem críticas ao que enxergam como sendo interpretações exageradamente livres.

Quanto à fala de Arnold Schoenberg, a citação foi retirada do livro *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections (1938-76)* de Drika Newlin, publicado em 1980 contendo registros que a autora fez em forma de diário, durante o período em que teve aulas com o compositor austríaco. No caso de Leonard Bernstein, o trecho citado pode ser encontrado no livro *The Joy of Music*, que é uma coleção de escritos, entrevistas, conversas informais, memórias e partituras lançadas em 1959. Já no caso de Igor Stravinsky, a citação foi retirada do livro *Poetics of music in the form of six lessons* que se trata da transcrição e tradução para o inglês de seis aulas proferidas pelo compositor entre 1939 e 1940 a alunos da Harvard University, financiadas com fundos da Charles Eliot Norton chair, cadeira que ocupava à época.

### **Respostas a este discurso**

A partir do lugar de destaque em que se encontram, estes compositores possuem enorme poder de influência no campo artístico. Ainda assim, é possível identificar vários tipos de respostas contrárias a esta postura. Por exemplo, em seu artigo, de onde foram retiradas as três citações a que este trabalho referencia, Nicholas Cook nos informa sobre as discussões no campo da musicologia na década de 90 que versavam sobre a possibilidade de a música ser, ou não, algo destacado de seu contexto de produção. Se de um lado, a exemplo das citações apresentadas, a música (e a performance musical) era por alguns compreendida com um produto cultural autônomo, portanto sem guardar características de seu meio, do outro lado do debate havia outro entendimento, como fica claro nas palavras de Cook:

Concebida, à maneira da crítica cultural, como um ato de resistência contra a autoridade e a completude do texto reificado, a performance se torna um veículo para a reabilitação dos interesses dos que são marginalizados pelo discurso musicológico tradicional: não apenas os *performers*, obviamente, mas também os ouvintes [...] (COOK, 2006, p. 8).

Aqui no Brasil é possível também verificar alguns reflexos de toda essa disputa por um espaço de fala no campo da música erudita. Catarina Domenici em seu texto *His master's voice: a voz do poder e o poder da voz* (DOMENICI, 2012) oferece uma interessante contribuição ao tema ao deslocar o centro da discussão de uma disputa aparentemente binária do bem contra o mal, onde a voz potente e influente de grandes compositores do séc. XX atuavam autoritariamente sobre os performers de sua época e da nossa, para uma perspectiva um tanto mais complexa em que compositores e performers estariam perdendo muito com o distanciamento imposto a eles.

Na opinião de Domenici, esse distanciamento tem início na crença de que o texto é capaz de conter em si, integralmente, a voz do compositor. Partindo disso se concluiria que tanto a tradição oral (a que prescinde do texto) quanto a performance em si estão abaixo em nível de importância. E questiona: “Mas seria o texto capaz de encapsular todos os aspectos da voz? Seria a voz do compositor a única ouvida na performance?”. Conclui o ponto afirmando que a música sendo a arte do som, não poderia continuar existindo caso o texto fosse mais importante. De igual modo,

não faria sentido considerar composição e performance em diferentes níveis de importância (DOMENICI, 2012, p. 66).

### **PROBLEMATIZAÇÃO**

Acredito ser de grande valor a contribuição que o texto de Mark Everist *Reception Theories, Canonic Discourse and Musical Value* (COOK; EVERIST, 2001) têm a oferecer neste debate. O texto situa seu enfoque nas discussões quanto a diferentes formas em que se pode narrar a história da música ocidental. Para tanto, se preocupa em tecer sua crítica à dois tipos de leitura da história: uma primeira onde basicamente é feita uma lista de autores e obras, dentro de um grupo selecionado por critérios que, para o autor, não são explicáveis; e uma outra leitura, localizada pelo autor entre os anos 70 e 80, mais "formalista" e preocupada com uma centralidade no texto, o que, segundo o autor, resultaria numa desconexão entre esses textos (obras) analisados, resultando portanto numa impossibilidade de relacionar com seu contexto de produção e estabelecer uma leitura mais ampla do que pode existir em comum entre eles.

Ao fundamentar a sua crítica, o autor busca propor uma terceira via para a construção de uma história da música que incluiria a preocupação com temas como o questionamento de cânones estabelecidos, de crítica a processos de atribuição de valor a compositores e obras bem como da criação de uma teoria da Recepção. Esta última, em rápida definição, sendo o estudo do contexto ou estrutura contextual que abre ou fecha espaços para a permanência de certas obras, compositores e estilos de escrita musical.

Ao contrário do que me pareceu a princípio, o texto não se preocupa em apresentar e definir conceitos como Recepção, Cânone e Valor (como o título do texto pode levar a crer), mas se preocupa em articular esses conceitos (ou aspectos destes) em torno de uma crítica à uma leitura histórica da música, ou em outras palavras, ele articula esses conceitos em *prol* de uma musicologia crítica, preocupada com questionamentos de nossa sociedade hoje: dentre outras coisas o colonialismo, centralidade, gênero e outros temas que comportam discussões sobre voz e poder.

Neste sentido, o ponto que me interessa focar é a relação que o autor estabelece entre "discurso canônico" e "valor musical", sendo este segundo um efeito direto da existência do primeiro. Ou seja, uma certa tradição validada e



reafirmada por eventos e discursos (musicais ou não), permite a permanência ou exclusão quase que completa de determinadas práticas musicais ao hierarquizá-las a partir de valores entendidos como intrínsecos a elas. Como dito, o texto busca desestabilizar a tradição ao criticar a crença nesse valor intrínseco, e propõe uma visão mais ampla do contexto de produção e circulação das práticas musicais, onde importaria considerar questões de privilégio e apagamento.

O diálogo entre o texto de Mark Everist e a histórica relação compositor-performer, tema deste capítulo, se dá na medida em que performers buscam questionar a verticalidade desta relação, propondo novas formas de criação musical em que se sintam ativamente participantes do diálogo com o público. Isto é, de certa forma, análogo à disputa anti-canônica encampada por grupos que foram mantidos, por qualquer que seja o motivo, fora deste cânone, conforme nos informa o texto de Everist.

Neste ponto caberia também a apresentação de dois conceitos que podem auxiliar nessa articulação do texto com meu tema de pesquisa.

### ***Sobre Discurso***

No âmbito das teorias da cultura, o termo *discurso* surge na tentativa de combater um rígido sistema de crenças presentes na cultura com um todo, dando visibilidade a setores minoritários e possibilitando a estes a conquista de espaços de evidência e expressão. Em música, discurso também poderia ser entendido como sinônimo para as “preferências estéticas que ressoam nas práticas musicais que influenciam o ponto de vista de performers, compositores, estudiosos e público em geral” (BEARD; GLOAG, 2005, p. 41). O musicólogo norte-americano Edward Cone (1917-2004), à luz da teoria da bivocalidade de Mikhail Bakhtin, afirma a existência de uma “voz do compositor” nas obras musicais que se misturaria a outras vozes narrativas no ato da performance (BEARD; GLOAG, 2005).

Percebemos também que um certo tipo de discurso musical recebe uma atenção privilegiada da musicologia tradicional, em detrimento de outros. A divisão da história da música em períodos, por exemplo, permite a continuação de certos estilos ou gêneros que são estabelecidos e perpetuados por personagens centrais a quem se atribui o gênio musical, relegando tudo o que resta fora deste grupo (ou Cânone) a um padrão estético inferior. A música popular e o jazz já foram

interpretados desta forma por não se encaixarem no centro da estética privilegiada, conforme nos informam os autores (BEARD; GLOAG, 2005, p. 42).

### ***Sobre Interpretação***

O termo poderia ser utilizado para designar quaisquer práticas musicais, da performance à musicologia. Nesta última, por exemplo, ocorre que os achados históricos são interpretados a partir do contexto onde foram localizados e pela forma como teriam contribuído na circulação de significados em seu tempo. No contexto da performance historicamente orientada, por exemplo, são analisadas instruções de performance, questões relacionadas à notação do manuscrito e em possíveis edições, tratados e de outros documentos históricos. No entanto, todo esse procedimento que pode levar a uma leitura contemporânea de uma obra do passado, traria a vida uma interpretação capaz de refletir não o contexto onde foi composta mas o contexto onde está sendo ouvida (BEARD; GLOAG. 2005. p. 70).

Os autores apontam também para uma interessante questão que surge quanto a forma de se responder a uma interpretação que parece não estar correta, considerando o fato de que a interpretação é um processo, ou seja, não sugere uma idéia acabada, e diferentes intérpretes podem oferecer leituras variadas, porém igualmente válidas de uma mesma obra. Uma saída para isso viria de Umberto Eco (1932-2016) que, nos informa o texto, sugere que de alguma maneira a obra direciona para certas formas de interpretá-la, servindo neste sentido de parâmetro (ECO, 1989 apud BEARD; GLOAG. 2005. p. 71).

O entendimento do conceito de *interpretação* conforme apresentado pelo texto de Beard e Gloag, poderia nos ajudar a compreender o controle que os autores das falas apresentadas no início deste trabalho aparentemente desejam ter sobre a performance de suas obras. Ou seja, de certa forma, esse excesso de cuidado com o que parecem entender como uma pureza da obra composta e que deve ser protegida de eventuais exageros no ato da performance, os leva a afirmar tão categoricamente que o lugar que os intérpretes devem ocupar é o de mero executante invisível. E apenas desta maneira o público teria a oportunidade de ter acesso às suas intenções originais como compositores.

## CONSIDERAÇÕES

O intuito com este capítulo era, através das afirmações retiradas do trabalho de Nicholas Cook (2006), apresentar um certo tipo de discurso quanto à função do performer que circulou no mundo musical principalmente na segunda metade do séc. XX, e com isso propor uma reflexão quanto a forma com que o relacionamento entre performers e compositores (ou entre ambos e a música escrita) veio se construindo com o tempo. Ao evidenciar o pensamento de reconhecidos compositores do séc. XX e eventuais reflexos desses posicionamentos, eu pretendia apontar para uma discussão em que participam, atualmente, músicos e pesquisadores de várias partes do mundo, inclusive do Brasil.

Nesta dissertação, abordo um tipo de interação criativa onde performer e compositor criam uma peça musical num contexto em que se deseja desconstruir a verticalidade tradicional do relacionamento entre eles. Neste sentido, me apoio no entendimento da chamada Performance Colaborativa a partir de seu potencial crítico em que busca subverter um modo de produção da performance musical propondo a construção de uma relação que não seja mediada apenas pela notação musical mas principalmente pela troca, pelo diálogo dos saberes específicos de cada especialidade, e que tenham como objetivo comum uma criação musical em que se perceba a participação individual das duas metades atuantes no processo (DOMENICI, 2013).

Busquei articular o conceito de *Discurso* e *Interpretação* a partir da problemática percebida no campo dos estudos das práticas interpretativas e clarificada nas palavras de Nicholas Cook (2006), em seu texto onde discute a “tradicional orientação da musicologia e da teoria musical no texto” o que, segundo o autor, prejudicaria uma “reflexão sobre a música enquanto uma arte da performance”, e propõe ainda a compreensão da performance como “geradora de significado social”. Por fim, no mesmo artigo, Cook argumenta que “estruturas e ideologias mais amplas da sociedade capitalista” perpetuam a ideia de que a obra deve ser entregue “intacta”, como produto, diretamente aos ouvidos do consumidor e conclui que “[...] neste contexto, a performance surge como um tipo de ferramenta de desconstrução [...]” (COOK, 2006, p. 7): elaboração que me serviu de base conceitual para enquadrar a Performance Colaborativa como alternativa criativa de subversão de um já tradicional sistema de relações assimétricas de poder.

Creio ter sido possível conduzir o leitor pela trajetória bibliográfica que percorri na tentativa de encontrar, no contexto histórico recente, algo que posicione a Criação Colaborativa como saída possível para uma prática musical com aderência às questões típicas da contemporaneidade, algo como uma tentativa de esboçar a proposta de um viés crítico aos estudos das Práticas Interpretativas, ao menos no âmbito da criação e performance do repertório nacional do trompete<sup>34</sup>.

Desde o início, a busca foi por um caminho argumentativo cujo ponto inicial remontasse à Revolução Francesa, onde o ideal de igualdade poderia nos ajudar a compreender a planificação do ensino musical em seu modelo conservatorial, atuando como um motivador do distanciamento sistemático entre elementos de criação musical e a formação do músico não-compositor. E como resultado deste movimento, a elevação, durante o século XX, da figura do compositor ao status de porta voz da verdade única da obra (fato similar ao que ocorre com a figura do grande maestro em relação à música em geral). Por fim, busquei localizar a Criação Colaborativa em um contexto sócio-histórico-ideológico onde ela seja capaz de recongregar as forças criativas e performáticas num só sujeito, integrado, portanto, um músico mais autônomo.

---

<sup>34</sup> No sentido da busca por caminhos onde seja possível encontrar na criação e na performance do trompete, instrumentos de observação crítica e de potencial transformação da própria realidade.

**PARTE B - *REBOUND*, PARA TROMPETE DESACOMPANHADO**

***apresentação;  
colaboração.***

*A PARTE B inicia com trechos comentados da entrevista com o compositor Sergio Kafejian onde são apresentadas questões relacionadas à sua perspectiva quanto à obra e quanto ao processo colaborativo e, ao final, um relato detalhado de todo o processo colaborativo que resultou na criação e performance da peça Rebound*

## Capítulo 4 - Relatos do processo colaborativo

A seleção dos trechos da entrevista feita por email com o compositor<sup>35</sup> se deu no intuito de destacar, na fala de Kafejian, elementos que reforçassem e, em alguns casos, contrastassem com minhas próprias percepções do processo. A entrevista serviu também como fonte de elementos que pudessem me auxiliar na preparação da performance de *Rebound*.<sup>36</sup>

Na segunda seção deste último capítulo, encontram-se os relatos detalhados de todo o processo colaborativo feito com o compositor que resultou na criação e performance da obra *Rebound*.

### 4.1. Aspectos técnico-composicionais

Nas palavras de Sergio Kafejian:

A ideia de rebote (rebound) em música tem a ver com o aproveitamento e exploração da energia despendida em um primeiro gesto ou ação de tocar um instrumento. Está associada com os ataques em sequência das baquetas dos instrumentos de percussão, ataques esses que são derivados do primeiro e único golpe; da primeira energia transferida ao instrumento (Sergio Kafejian, email enviado ao autor, 25 de janeiro de 2022).

Apesar de no trompete, como nos outros instrumentos de sopro, este rebote não ser algo tão natural como seria nos instrumentos de percussão ou de cordas tocadas com arco, esta mesma ideia de algo que retorna após um momento explosivo inicial perpassa toda a estrutura da peça, seja em variações de um gesto, seja no alargamento ou contração do mesmo; algo que ficou especialmente claro para mim, enquanto preparava a performance gravada: foi possível dividir a peça em gestos semelhantes, às vezes com pequenas variações e relacionar esses materiais por identificação ou por contraste.

Algo de muito interessante nesta impossibilidade de executar com naturalidade<sup>37</sup> um gesto de rebote no trompete, foi a decisão do compositor de, ainda assim, aproveitar essa condição de gesto não-natural como elemento da

---

<sup>35</sup> A reprodução integral do email encontra-se no ANEXO III

<sup>36</sup> O registro da obra em vídeo está disponível neste link: <https://youtu.be/2TKiT247oRQ>.

<sup>37</sup> Há que se considerar que essa naturalidade estaria presente apenas num cenário onde este gesto, o rebote, fosse algo ensinado para os trompetista durante sua formação, ou seja, o rebote, assim como tantos outros exemplos de sonoridades que entram no conceito de *técnica estendida*, só não são naturais por não serem parte da formação tradicional dos músicos.

estrutura poética da peça. E, ao inserir algo de não-natural na gramática básica da obra, estabelece, portanto, o que ele chamou de “âmbito da invenção”:

E se estamos no âmbito da invenção, posso pensar esses desdobramentos energéticos percorrendo diversos caminhos, se comportando a cada vez de uma nova maneira, muitas vezes contrárias à própria natureza do rebote (Sergio Kafejian, email enviado ao autor, 25 de janeiro de 2022).

Para mim, isso significou alcançar algo que, de fato, animou este projeto desde o início: a possibilidade de expandir meus limites técnicos e musicais a partir do contato com uma dinâmica criativa em que o desafio técnico não fosse o objetivo em si, mas estivesse presente e que derivasse de uma intenção musical. Em outras palavras, eu busquei desde o início uma experiência em que pudesse me desenvolver tecnicamente, mas que este avanço técnico não fosse algo meramente mecânico ou de condicionamento físico, mas fosse sim resultado de uma provocação musical.

O compositor narra que em relação a seu portfólio de criações, a inovação em *Rebound* não se trata apenas do fato de que foi a primeira vez que escreveu uma peça para trompete desacompanhado, mas também que esta obra guarda uma diferença em relação ao seu estilo de escrita que, em geral, faz uso de grande variedade de técnicas estendidas e longos trechos de silêncio. Em *Rebound*, pelo contrário, ele opta por utilizar poucos gestos que se transformam durante a peça e se desenvolvem quase que sem espaço entre eles.

Foi interessante notar que, apesar da minha percepção de que toda a exploração e expansão dos meus limites técnicos se deram como resultado de ideias musicais que discutimos à exaustão, Kafejian relata que teve como um de seus objetivos entender com precisão até onde eu conseguiria ir. Segundo o que relatou, interessava a ele perceber qual era o ponto de ruptura das minhas possibilidades técnicas com o trompete:

[...] me veio a ideia de criar uma peça que explorasse os limites físicos do Fabio. Algo muito próximo das práticas esportivas, pensei: por quanto tempo e por quantas vezes posso explorar esse objeto - que demanda um esforço considerável para ser executado - será que posso criar uma peça inteira baseada nesse comportamento? É claro, que no final, outros objetos e sonoridades apareceram, e a peça ganha também em lirismo e tranquilidade. Mas todos os objetos e gestos são transformações desse primeiro gesto que aparece na peça e que para mim é, por assim dizer, bastante atlético (Sergio Kafejian, email enviado ao autor, 25 de janeiro de 2022).



Por fim, Kafajian observa que em uma criação colaborativa a experimentação e a livre exploração são constantes, o que faz com que todo o processo seja mais longo, se comparado ao modelo em que o compositor elabora isoladamente todos os materiais e entrega a obra já finalizada (ou quase) para o performer. No entanto, destaca, que é exatamente por conta deste tempo mais demorado e de todas as interações ocorridas nele, que é possível, para ambas as partes, perceberem terem chegado a lugares onde não poderiam ter chegado sem o contato com o outro.

#### **4.2. Aspectos técnico-interpretativos**

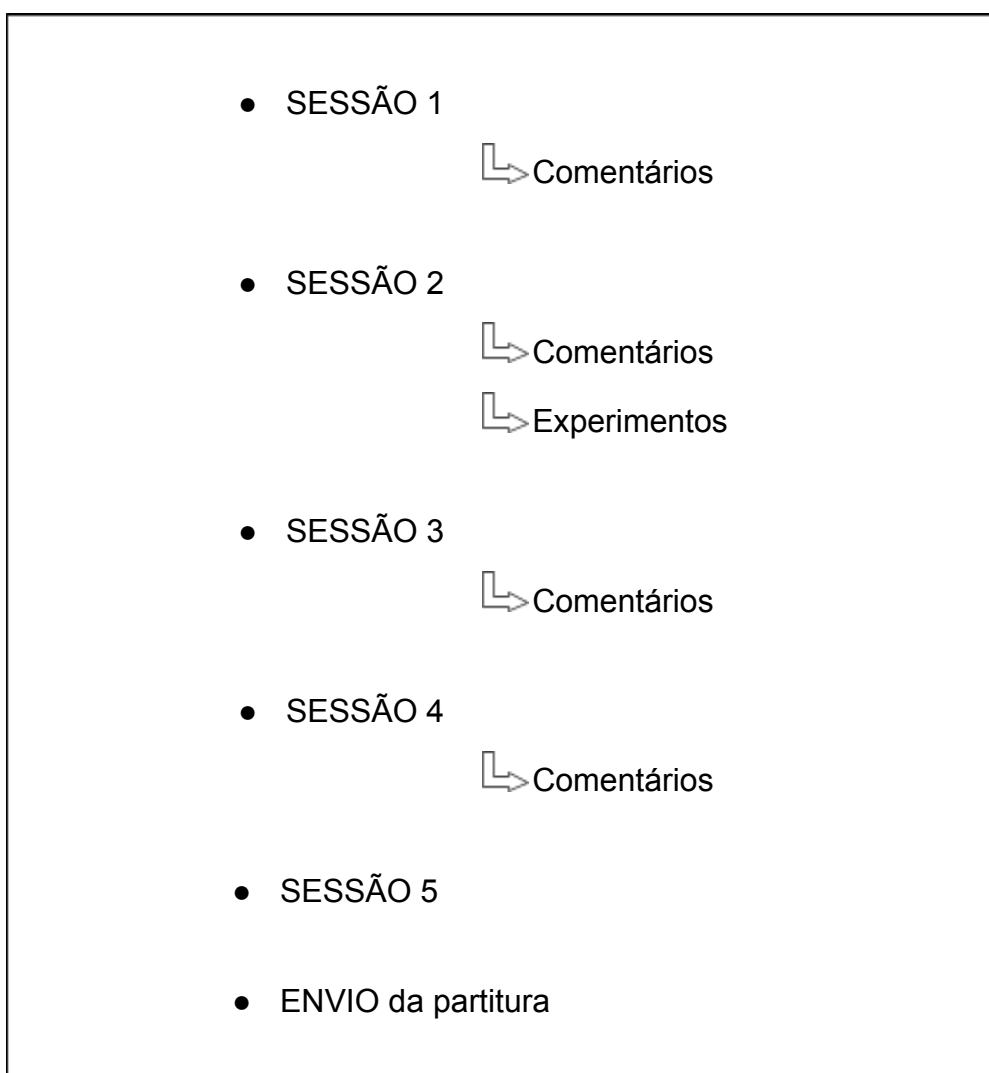
Em função do isolamento social, medida sanitária adotada devido à pandemia do vírus COVID-19, todos os encontros foram feitos por vídeo chamada. No primeiro encontro utilizamos o *software Skype* e por um problema técnico não foi possível fazer a gravação. Todos os outros encontros foram realizados e gravados pelo *Google Meet*. Após cada encontro foi feito um registro em texto dos assuntos tratados, e esses textos foram utilizados na redação desta seção da dissertação.

A opção pela reprodução integral dos registros em texto, bem como das gravações originais que ocorreram durante o processo, foi feita em benefício de elementos que são perceptíveis apenas quando esses registros são acessados desta forma: entendemos que todas as limitações de ordem material e imaterial impostas pelo momento pandêmico em que os encontros ocorreram, influenciaram em algum nível as decisões artísticas e as opções de inclusão e exclusão de materiais que eu apresentava para o compositor.

Da escolha e posicionamento do microfone e da câmera, ao tipo de sonoridade que eu apresentava, tudo isso passava pelas determinações físicas do espaço e equipamentos que eu tinha disponíveis, bem como pelas determinações de ordem psicológica, quanto ao meu interesse e disposição em explorar os meus próprios limites, haja vista o alto nível de estresse a que estávamos todos submetidos, principalmente nos primeiros meses de implementação das medidas sanitárias. Optamos, portanto, por manter a originalidade dos registros no intuito de oferecer uma perspectiva mais fiel ao contexto onde a criação de *Rebound* foi possível.

Todo o processo foi feito em sessões de vídeo chamada. Sendo que após cada Sessão eu enviava ao compositor um documento de texto com observações e dúvidas sobre o material que ele havia me enviado anteriormente, o que chamei de Comentários. A apresentação dos relatos segue a estrutura abaixo:

Figura 9 - Estrutura básica da interação com o compositor



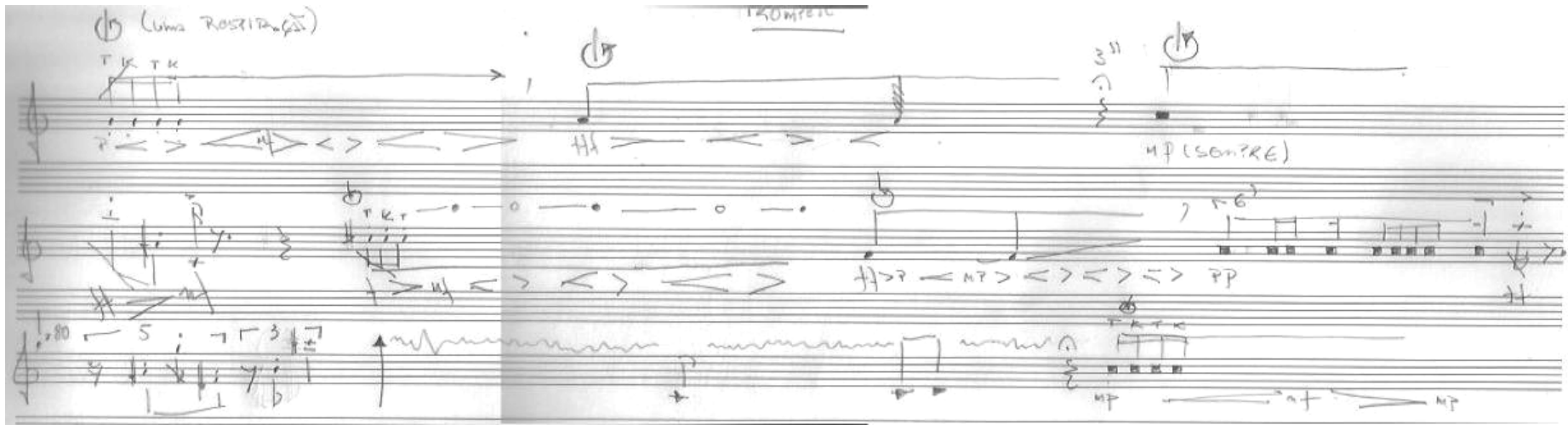
Fonte: Produzido pelo autor.

**SESSÃO 1****28.ago, sex, 11:04****Skype (sem gravação)**

Começamos a sessão falando de como estávamos atravessando o período de isolamento. Comentamos também sobre como as instituições estavam tentando se manter relevantes mas como ainda estávamos longe de ter encontrado uma forma de transmitir nossa arte pelo formato digital.

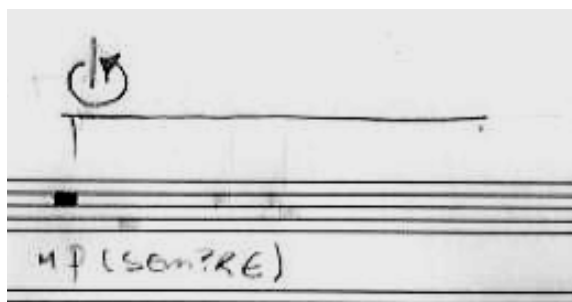
Iniciamos, então, com o material que o compositor havia me enviado dias antes (Figura 10, abaixo). Ele esclareceu minhas dúvidas quanto à notação e à escolha das técnicas para o trecho.

Figura 10 - Primeira página do esboço



Fonte: Digitalização do manuscrito

Figura 11 - Extrato do manuscrito: símbolo que indica tocar até o fim do fôlego



Fonte: Digitalização do manuscrito

Kafejian me explicou sobre o significado do símbolo acima do pentagrama (Figura 11, acima): que sem o traço vertical significaria respiração contínua, mas com o traço, que eu deveria manter o gesto até o fim do meu fôlego. Contei que havia entendido que o sinal havia me sugerido que eu deveria girar o pisto, algo que meses antes eu havia apresentado a ele.

Figura 12 - Extrato do manuscrito : apojaturas cortadas



Fonte: Digitalização do manuscrito

Esclareceu especificamente sobre a diferença entre a apojatura cortada e as semicolcheias cortadas: que a apojatura não deveria soar tão rápido como as semicolcheias e por isso escreveu com colcheias. Contei que de qualquer maneira, devido à distância do salto, não daria para realizar com tanta velocidade.

Figura 13 - Extrato do manuscrito: figura com cabeça quadrada no segundo espaço do pentagrama



Fonte: Digitalização do manuscrito

Quanto às notas com cabeça quadrada, esclareceu que pensou em três alturas para os ruídos de ar: um mais agudo, notado no terceiro espaço, um intermediário, no segundo espaço e o mais grave, notado no primeiro espaço.

Sobre a haste estendida, esclareceu que as notas deveriam ser repetidas rapidamente pelo tempo determinado (às vezes com os segundos definidos e às vezes pelo tempo que durasse o fôlego).

Perguntou pelas alturas possíveis do *Slap Tongue*<sup>38</sup> e esclareci que no trompete em Bb, as alturas soam sempre meio tom acima da posição digitada, sendo que a mais grave soa um F4<sup>39</sup> e o mais agudo soa um Si2. Me propus a testar no trompete em C e verificar as alturas<sup>40</sup>. O compositor optou por escrever para trompete em C após ter me perguntado se este era o instrumento mais utilizado na música erudita e eu ter respondido afirmativamente<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> No *slap tongue*, a passagem do ar é interrompida abruptamente pela colocação da língua entre os dentes, enquanto se sopra dentro do instrumento sem a vibração dos lábios.

<sup>39</sup> Considerando como Dó3, aquele notado na primeira linha suplementar inferior da clave de sol.

<sup>40</sup> Após testar no trompete em C verifiquei que o efeito era o mesmo: os *slap tongue* soam meio tom acima da posição digitada, sendo que no trompete em Bb as alturas vão do F4 ao Si2, como já dito, e no trompete em C vão do Sol2 ao Dó3 suspenso.

<sup>41</sup> Este trecho da conversa reiterou uma percepção que tive em um momento anterior, em que discutimos o uso de variadas surdinas e quanto à referencialidade à uma sonoridade jazzística que algumas delas trazem. Entendi naquele momento que, do ponto de vista estético, ele não optaria por explorar a forte presença do trompete na música popular de modo geral. Considero esta uma informação fundamental para decisões que podem ser tomadas quanto à interpretação da peça.

Kafejian demonstrou grande interesse pelos sons multifônicos<sup>42</sup> do vídeo que enviei anteriormente e disse que me diria, mais adiante, quais os pontos específicos do vídeo que mais lhe causaram interesse.

Contei que eu havia entendido muita coisa de forma diferente quando recebi o manuscrito do trecho e ele me pediu para gravar uma versão com esta interpretação prévia. Ele justificou que isso poderia ser interessante tanto pela possibilidade de oferecer novos materiais para uso futuro quanto pelo fato de que minha pesquisa trata da relação criativa, portanto o exercício poderia enriquecer o processo tanto para ele quanto para mim<sup>43</sup>.

Devido a minha falta de familiaridade com o *Skype*, eu não consegui gravar a chamada de vídeo. Discutimos sobre outras opções de plataforma para as sessões digitais, por fim optando pelo *Google Meet*. Depois disso encerramos.

Fim da chamada: 11:36 (32 min)

### Comentários sobre Sessão 1

Figura 14 - QR-code para gravação da primeira página:  
<https://www.youtube.com/watch?v=4hD-W-0GwCg>



Fonte: Gravado pelo autor

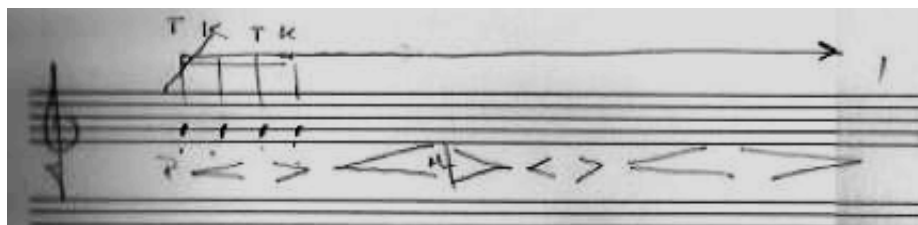
---

<sup>42</sup> Nesta técnica o trompetista canta ao mesmo tempo em que toca o instrumento, gerando uma relação intervalar entre a nota cantada e a tocada.

<sup>43</sup> Considerei este um dos maiores indícios da disposição do compositor em participar do processo colaborativo: a demonstração do que considerei uma abertura genuína ao diálogo entre nossos saberes (composição e técnica do trompete) e uma clareza de que esta troca poderia ser benéfica tanto para o resultado artístico quanto para a pesquisa. Me lembrei com certa frequência deste diálogo durante os meses que se seguiram, algo que serviu como grande incentivo durante o processo, por reafirmar o potencial de transformação que me levou a optar pela criação colaborativa como interesse de pesquisa desde o início.

Enquanto eu gravava o material que o compositor havia me enviado antes da Sessão 1 (Figura 14, acima), me ocorreram observações que eu poderia fazer e enviar juntamente com o vídeo.

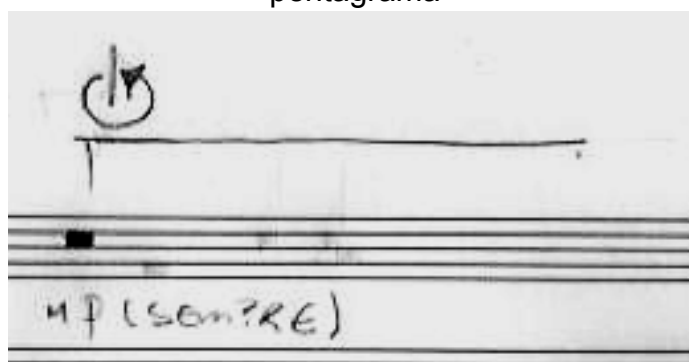
Figura 15 - Extrato do manuscrito: semicolcheias repetidas



Fonte: Digitalização do manuscrito

Neste trecho inicial (Figura 15 - acima), apesar de a ideia ser sustentar as notas repetidas pelo tempo que dura o fôlego, o limite se deu por conta do cansaço da língua. Com as repetições, percebi que eu perdia o controle da velocidade da língua não tendo sido possível manter a consistência rítmica até o ponto onde o fôlego acaba. Por este motivo, decidi que talvez eu decida encurtar a duração do gesto, a depender do meu estado físico no momento de tocar.

Figura 16 - Extrato do manuscrito: ruído agudo notado no terceiro espaço do pentagrama



Fonte: Digitalização do manuscrito

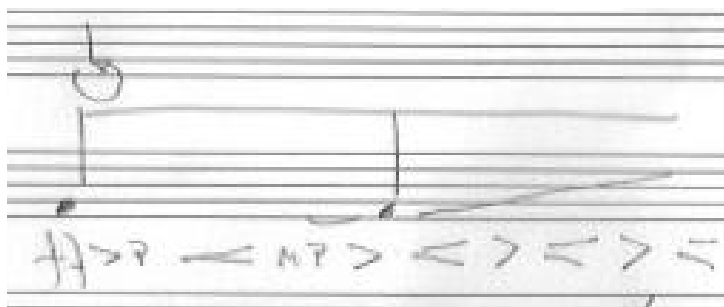
Para este gesto (Figura 16, acima), escrito com uma figura de cabeça quadrada no terceiro espaço, busquei alternativas para diferenciar ao máximo os ruídos em três alturas<sup>44</sup>, mas ainda não achava que soavam substancialmente diferentes. De

<sup>44</sup> Neste ponto eu ainda insistia na ideia dos ruídos de vento com os pistos virados. Gravei dois vídeos exemplificando algumas possibilidades com esta sonoridade.



qualquer forma, percebi que girando o terceiro pisto e pressionando o segundo pisto até a metade, o som fica ligeiramente mais agudo do que quando pressiono o primeiro e o segundo pisto até a metade<sup>45</sup>.

Figura 17 - Extrato do manuscrito: *glissando* a partir de fá natural



Fonte: Digitalização do manuscrito

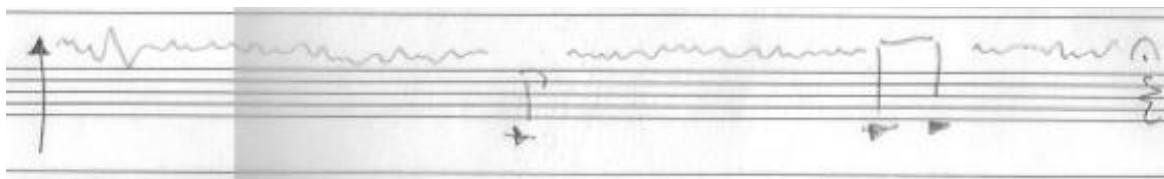
Quanto ao gesto representado na Figura 17 - acima, naquele momento eu sentia que ainda não havia encontrado uma sonoridade interessante ao fazer um *glissando* para cima a partir do fá natural. Na gravação, o que fiz neste momento foi tocar o fá natural e, em seguida soltar o primeiro pisto até a metade, pressionando os outros dois também até a metade o que teve um duplo efeito no som: 1) gerou piano súbito no meio do gesto (indesejável); e 2) me permitiu glissar para cima e voltar sem precisar usar os dedos, apenas com os lábios (desejável). Mas, de fato, o que mais incomodava era o timbre que me parecia um tanto artificial.

Vídeo 1: <https://www.youtube.com/watch?v=ihNxtWGwEt8>, e

Vídeo 2: <https://www.youtube.com/watch?v=urr3K7i8DP8>.

<sup>45</sup> Meu interesse nestas sonoridades resultantes do giro dos pistos se deu a princípio a partir de explorações que eu mesmo fazia com o trompete, sendo que mais tarde tive contato com as improvisações do trompetista alemão Axel Dörner (1964) e do trompetista australiano Dan O'Connor (s.d.). O'Connor (s.d.) também escreveu um trabalho intitulado *An exploration of trumpet valve rotation: Its mechanics, sound, and notation* (2018) que me pareceu de grande interesse para uma exploração mais avançada das questões mecânicas, acústicas e tecnológicas desta sonoridade.

Figura 18 - Extrato do manuscrito: flutuação indefinida em som super agudo



Fonte: Digitalização do manuscrito

Quanto a este último trecho, apontei dois grandes desafios: 1) a distância entre o som agudo e o *slap tongue* exigia uma curta pausa entre os sons, o que, na minha opinião causaria uma desconexão de certa forma incômoda; e 2) antes de tocar este som agudo indefinido, quase assobiado, eu precisaria de uns três segundos de descanso após o gesto anterior.

Alternativamente, sugeri ao compositor outras duas sonoridades que poderiam ser interessantes:

Figura 19 - QR-code para a gravação das sugestões para os sons super agudos:

<https://youtu.be/J8POLWAnz0Q>



Fonte: Gravado pelo autor

No vídeo acima, eu tentei aproximar a intenção do compositor de algo que na ocasião eu ainda não sabia o nome, menos ainda como se notava. Conhecia apenas a peça para trompete e orquestra chamada *Alba*<sup>46</sup> de Rebecca Saunders

<sup>46</sup> Link para gravação em áudio da obra:

<https://soundcloud.com/marco-blaauw/rebecca-saunders-alba>. Acesso em 18/01/22.

(1967)<sup>47</sup>, na interpretação de Marco Blaauw (1965)<sup>48</sup>, onde ambos exploram algo parecido com essa sonoridade que eu propus ao Kafejian.

Como é possível notar, é uma sonoridade muito instável, não sendo possível definir precisamente as alturas que se apresentam nem o ritmo complexo que estabelecem. No entanto, é possível filtrar parte dos sons, provocando uma maior ou menor quantidade de frequências graves e agudas. No vídeo, procurei começar com poucos graves e acrescentei gradativamente até o final, quando retiro novamente os sons mais graves e termino com algumas linhas agudas. Tudo isso com algumas intervenções de *slap tongue*.

Relatei ao compositor que, como é possível fazer a respiração circular enquanto se produz este som, é possível explorar as possibilidades desta sonoridade por um tempo mais estendido. No vídeo, gravei um minuto como exemplo, mas acredito que seria possível continuar explorando por mais um minuto, pelo menos.

---

<sup>47</sup> Rebecca Saunders, compositora britânica nascida em 1967, destaca-se como uma das vozes mais importantes da composição musical contemporânea. Ganhadora de vários prêmios internacionais, dentre eles o *Ernst von Siemens Music Prize 2019*, Saunders é também membro da *Academia das Artes de Dresden, Berlim e Munique* (<https://www.rebeccasaunders.net/biography>. Acesso em 18/01/22). Eu tive a honra de conhecê-la quando participei como bolsista, em 2018, do *Klangspuren International Ensemble Moderne Academy* ocasião em que soube, por ela, de sua parceria com Marco Blaauw e dos vários projetos colaborativos que desenvolvem já há muito anos.

<sup>48</sup> Marco Blaauw, trompetista alemão, nascido em 1965, é também um destacado solista no âmbito da música contemporânea e membro do *Musikfabrik*, ensemble dedicado ao repertório dos séculos XX e XXI (<https://marcoblaauw.com/>. Acesso em: 18/01/22). Blaauw atendeu gentilmente, por mensagem de texto via *Instagram*, meu pedido por informações sobre a peça *Alba* e sobre a técnica empregada no trecho em questão. Segundo Blaauw, a técnica foi desenvolvida por ele mesmo e, após ter sido apresentada à compositora, foi empregada pela primeira vez em *Alba*, sendo nomeada como "electronic birds". Quanto à notação e execução ele diz: "It 's notated in the scores with a spiral and the initials "E.B." above the staff. The sound is - if analyzed - a high split tone that is unstable enough to also produce the higher "tweeting" sounds. With practice, it is also possible to control the frequency of these higher sounds." (Marco Blaauw, mensagem enviada pelo *Instagram* ao autor, 07 de setembro de 2020).

Figura 20 - Extrato 1 de *Glossomanie* (2017)<sup>49</sup> de Julien Jamet (1979): notação da técnica *electronic birds*

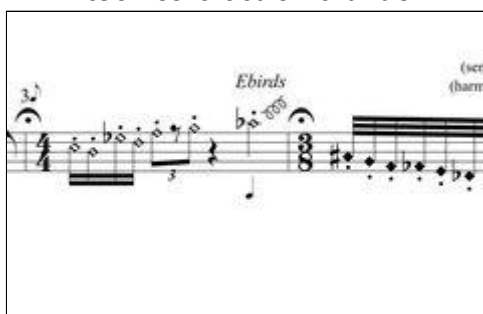


Figura 21 - Extrato 2 de *Glossomanie* (2017) de Julien Jamet (1979): notação da técnica *electronic birds*

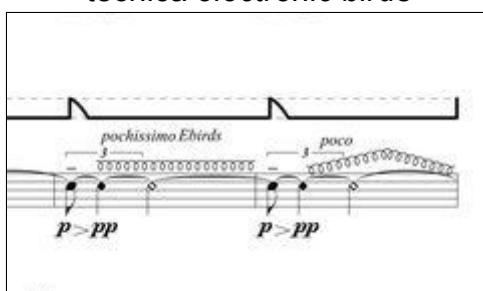
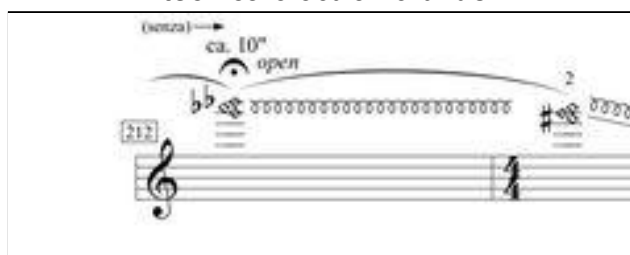


Figura 22 - Extrato 3 de *Glossomanie* (2017) de Julien Jamet (1979): notação da técnica *electronic birds*



Fonte: Digitalização da partitura

Por último, lembrei a ele que discutimos anteriormente a possibilidade de alguns dos gestos com ruído de vento soarem monótonos. Quanto a isso, propus (link abaixo) a possibilidade de uma sonoridade articulada e com alternância do timbre, como se mudasse as vogais entre as repetições.

<sup>49</sup> Link para gravação em áudio da obra:  
<https://soundcloud.com/marco-blaauw/julien-jamet-glossomanie-for-double-bell-trumpet>.  
 Acesso em: 18/01/22.

Figura 23 - QR-code para a gravação de sons de vento:  
<https://youtu.be/6lj3XufsMxw>



Fonte: Gravado pelo autor.

## SESSÃO 2

04.set, sex, 11:04

### Gravação pelo Google Meet

Figura 24 - QR-code para a gravação da Sessão 2 - link:

<https://drive.google.com/file/d/1TRRk0LDvZVwZ7qDjfPJ-IQdhwTb4m4KO/view?usp=sharing>



Fonte: Gravação realizada pelo autor.

Iniciamos falando a respeito da *live* sobre música eletrônica promovida pelo Prof. Pedro Bittencourt<sup>50</sup> onde Kafajian apresentou alguns trabalhos colaborativos em que ele havia participado. Pontuei que tinha ficado especialmente impressionado com os disparos automáticos de frases de clarinete numa improvisação de flauta que ele havia apresentado<sup>51</sup>. Em seguida, pedi permissão para iniciar a gravação da sessão.

---

<sup>50</sup> Este evento foi realizado pelo grupo de pesquisa *Performance Hoje*, liderado pelo Prof. Dr. Pedro Bittencourt. Pertencente ao Programa de Pós Graduação em Música da UFRJ, o grupo foca seus trabalhos em “questões da performance advindas dos paradigmas atuais, reunindo músicos e pesquisadores que trabalham com repertórios de natureza e períodos variados.” (<https://ppgm.musica.ufrj.br/performance-hoje/>. Acesso em 18/01/22). Sobre o evento em questão, tratava-se da participação de Kafajian na Sessão 1 da *V Jornadas de Músicas Mistas da UFRJ* (2020) com a apresentação intitulada *Using interactive digital systems in the mixed electroacoustic music context*.

<sup>51</sup> Meu interesse direto no evento se deu por conta dos temas que seriam abordados na fala de Kafajian, dentre eles *Colaboração* e *Música Mista* (naquele momento ainda havia a possibilidade de se incluir eletrônica em nossa criação). Link para o vídeo da apresentação: <https://www.youtube.com/watch?v=nFIUpoJAwRo&list=PLFsUAMPsyYXD95ghgFbTSp1bfKUNXEVLU&index=8&t=129s>. Acesso em: 18/01/22.

Figura 24 - Segunda página do esboço

The image shows a handwritten musical score on three staves. The top staff begins with the instruction "leggatissimo" and contains complex rhythmic notation with various dynamics such as *mf*, *f*, and *pp*. It includes slurs, accents, and a section marked "5<sup>a</sup>". The middle staff features a section with a 3-measure rest and a 4-measure rest, followed by notes with stems and beams. The bottom staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C), with a dynamic marking of *p*. The notation is dense and includes many handwritten annotations and corrections.

Fonte: Digitalização do manuscrito

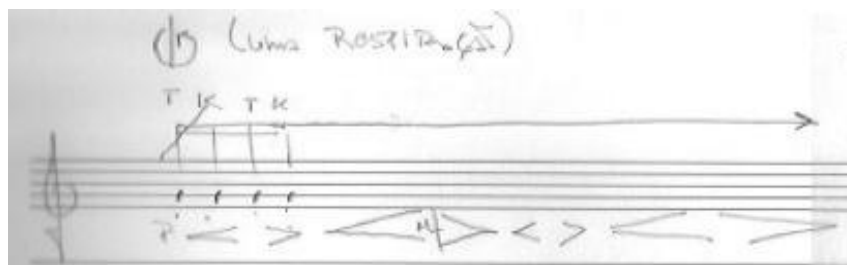
Começamos com os esclarecimentos sobre a notação do segundo material (Figura 24, acima), que o compositor havia enviado alguns dias antes. Como não havia muitas dúvidas sobre o novo material, o compositor pediu para voltar para o material da sessão anterior pois ele tinha duas observações sobre o vídeo de leitura que enviei. Eram elas: 1) Kafejian queria uma repetição menos rápida e mais clara no primeiro gesto<sup>52</sup> (Figura 25 - abaixo), e no trecho do fá natural com *glissando*, discutimos sobre a sonoridade e decidimos fazer o fá natural na sétima posição (pistos 1, 2 e 3 abaixados) com a volta do terceiro pisto aberta (figura 26 - abaixo) e subir lentamente o quanto fosse possível. Ele deixou claro que a extensão do *glissando* não precisaria ser de maior do que meio tom e que a flutuação microtonal ascendente entre o fá natural e um fá sustenido +  $\frac{1}{4}$  de tom dava o resultado desejado. Simplificando, o gesto pôde ser criado apenas com o movimento da volta do terceiro pisto.

---

<sup>52</sup> A princípio eu havia proposto uma articulação levíssima e muito rápida, semelhante ao que às vezes é utilizado e nomeado como *doodle tonguing*. Por conta da importância que o uso deste tipo de articulação assumiu na construção da obra que compõe esta pesquisa, recupero aqui uma discussão já levantada em artigo de 2020, escrito para o VI SIMPOM: “na definição de Ghahremani, o ‘doodle tonguing’ é caracterizado como uma articulação rápida e não definida’ (Ghahremani, 2016, p.35, tradução nossa). O autor continua descrevendo que as sílabas *ta* e *ka*, utilizadas para articulações rápidas são substituídas por *d* mais as vogais *a-e-i-o-u* intercaladas, seguidas de um rápido movimento da língua que em português se assemelha ao som da letra *r* na palavra *caro*. Caberia ainda dizer que há um outro tipo de articulação que pouco se difere do *doodle tonguing*, nomeada por Ghahremani como “*Rapid Legato Tonguing*” (Ghahremani, 2016, p.36, grifo nosso) e por Cherry como “*Tongued Tremolo*” (Cherry, 2009, p.78, grifo nosso). Cherry, em sua tese, afirma que “A técnica do *tongued tremolo* envolve ‘tocar a mesma nota, repetida à vontade, e articular usando a língua” (Ackley, 2008 apud Cherry, 2009, tradução e grifo nossos). Nas palavras de outro autor, também citado por Cherry, o *tongued tremolo* é ‘produzido pela articulação suave e rapidamente repetida da nota indicada’ (Tribuzi, 1992, p.51, tradução nossa). Ghahremani adverte que ‘houve argumentos de que este [o *rapid legato tonguing*] seria uma forma alternativa para o *doodle-tonguing*, no entanto as duas técnicas são significativamente diferentes’ (Ghahremani, 2016, p.36, tradução e grifo nossos)” (SIMÃO; AFONSO, 2020, p. 936). Apesar da advertência de Ghahremani, é possível verificar que vários trompetistas tanto ensinam como realizam as duas técnicas da mesma maneira, portanto minha opção foi por nomear como *doodle tonguing* todas as vezes em que se tratar da articulação de uma mesma altura ou ruído em velocidade muito rápida, de forma levíssima e sem definição rítmica.



Figura 25 - Extrato do manuscrito: Kafejian imaginou menos velocidade e mais clareza para este gesto inicial



Fonte: Digitalização do manuscrito

Figura 26 - Sétima posição com terceira volta aberta: posição facilitada para o trecho microtonal



Fonte: Fotografado pelo autor.

Kafejian me pediu, em seguida, para demonstrar outras opções de mudança de timbre: copo com grãos, papel alumínio. Me propus a montar um tutorial no modelo parecido com o que o Marco Blaauw apresenta no canal do *YouTube* do *Musikfabrik*: surdinas, cd, apito no bocal, etc.<sup>53</sup>

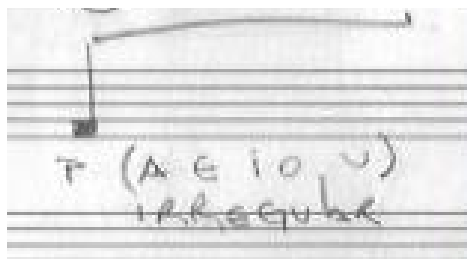
Quanto ao segundo material que ele enviou (Figura 26, acima), esclareceu que as colcheias cortadas do início deveriam soar muito rápido, “como um guincho” e o

<sup>53</sup> link para o tutorial:

<https://www.youtube.com/watch?v=m2rMcJ3RqGI&list=PLCBjLKWALYeq0NGvx-KMdroh5MoWgYUBT&index=1>. Acesso em 18/02/22. Apesar deste projeto de criação de um tutorial ser, de fato, bastante interessante, concluímos que poderia vir em um outro trabalho futuro focado nas técnicas expandidas utilizadas ou não no processo criativo de *Rebound*.

*doodle tonguing* não precisaria durar muito tempo. Propus uma respiração antes do mi natural em *fortepiano* para não precisar respirar antes. Esclareceu também o uso de “vogais” como variação da cor dos ruídos/sons (Figura 27 - abaixo):

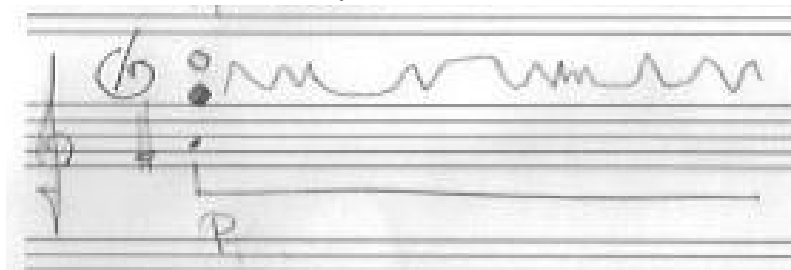
Figura 27 - Extrato do manuscrito: notação da variação de timbre no ruído de vento



Fonte: Digitalização do manuscrito.

Por último, esclareceu que no gesto final o lá sustenido deve ser tocado abrindo e fechando a campana:

Figura 28 - Extrato do manuscrito: gesto final com variação entre campana aberta e campana fechada



Fonte: Digitalização do manuscrito.

Quanto aos vídeos de improvisação que enviei antes do início das sessões,

Kafejian demonstrou grande interesse por um vídeo que enviei a ele, improvisando com sons multifônicos no trompete natural. Seu interesse se deu mais pelos trechos do vídeo onde os batimentos entre a nota cantada e a nota tocada são mais intensos (notadamente em: 0:18, 0:42, 0:56-7-8, 1:12, 1:26 e 1:33).

Figura 29 - QR-code para o vídeo de improvisação com o trompete natural:

<https://www.youtube.com/watch?v=gdmC1haVeY8>



Fonte: Gravado pelo autor.

Fim da chamada: 11:44 (40 min)

## **Comentários sobre Sessão 2**

Figura 30 - QR-code para gravação da segunda página:

<https://www.youtube.com/watch?v=JgU0rPQ0yPQ>



Fonte: Gravado pelo autor.

Após a leitura e gravação do segundo material enviado (Figura 30 - acima), preparei alguns comentários e observações sobre o mesmo.

Figura 31 - Extrato do manuscrito: sobre os quatro modos de variar o timbre



Fonte: Digitalização do manuscrito

O gesto representado na Figura 31 - acima, fica no fim da primeira linha do material que o compositor me enviou antes da Sessão 2. Enquanto eu trabalhava o trecho, me ocorreu que a técnica escolhida para execução poderia variar de pelo menos quatro formas. No vídeo abaixo (Figura 32), tentei organizar isso no que eu chamei de Modos 1 a 4:

Figura 32 - QR-code para gravação dos Modos de variação timbrística de 1 a 4:  
<https://youtu.be/ZvpOtwFMaEc>



Fonte: Gravado pelo autor.

A técnica se trata da realização de ruídos de vento sem altura definida, mas sendo possível variar o timbre através da movimentação dos pistos. As possibilidades são muito numerosas, já que cada pisto pressionado resulta em um timbre diferente e em cada ponto da trajetória do pisto o timbre se modifica de maneira perceptível. Por fim, ao combinar os movimentos de pistos diferentes é possível encontrar, ainda, outras variações timbrísticas.

No Modo 1, apresento uma versão da sonoridade em que passo rapidamente (transição rápida) por vários timbres (densidade alta). No Modo 2, uma versão onde

passo rapidamente (transição rápida) por poucos timbres (densidade baixa). No Modo 3, passo lentamente (transição lenta) por vários timbres (densidade alta). E por fim, no Modo 4, passo lentamente (transição lenta) por poucos timbre (densidade baixa).

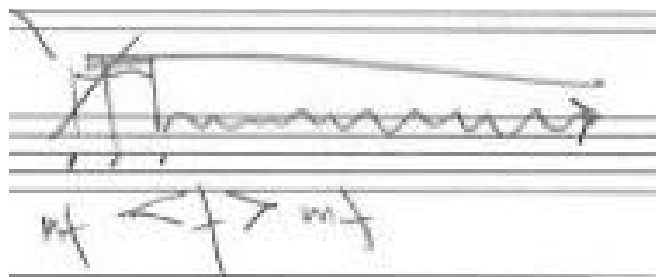
Modo 1 - transição rápida, densidade alta

Modo 2 - transição rápida, densidade baixa

Modo 3 - transição lenta, densidade alta

Modo 4 - transição lenta, densidade baixa

Figura 33 - Extrato do manuscrito: sobre os quatro modos de variar a articulação



Fonte: Digitalização do manuscrito.

Um segundo ponto que me causou grande interesse no segundo material enviado por Kafejian, foi o gesto representado na figura acima (Figura 33, acima). Ficou combinado que o trecho acima, assim como alguns outros momentos dos materiais das duas sessões, devem ser tocados com “T-K” e “o mais rápido possível”. No entanto, aparentemente estou repetindo as notas com muita velocidade e menos definição do que o compositor imaginou a princípio. No vídeo abaixo procuro dividir em quatro modos, as possibilidades de realização de articulação em alturas repetidas.

No Modo 1, apresento o *frullato*, que é um técnica já muito utilizada no repertório do trompete, principalmente no jazz, onde não se tem o controle nem da velocidade nem da quantidade de repetições, podendo se controlar apenas o tempo de duração da sonoridade. No Modo 2, demonstro o *doodle tonguing*, que, como já explicado, tem uma certa polêmica em sua definição e realização, mas onde também se tem um controle precário da quantidade de repetições, mas se pode controlar bem a

velocidade. No Modo 3, e no Modo 4 apresento a articulação dupla, técnica também muito familiar para o trompetista, sendo que no Modo 3 ela é executada com as sílabas *da-ga* (mais leve e ágil, *legato*) e, no Modo 4, ela é executada com as sílabas *ta-ka* (mais curtas e acentuadas, *staccato*). Utilizei as letras DT, DG e TK (*doodle tongue*, *da-ga* e *ta-ka*, respectivamente) apenas como sugestão para o compositor, no intuito de simplificar a notação.

Modo 1 - frullato

Modo 2 - "doodle tonguing" ou "DT"

Modo 3 - "da-ga" ou DG

Modo 4 - "ta-ka" ou TK

Figura 34 - QR-code para os Modos de articulação de 1 a 4:

[https://youtu.be/NEb0rzgJ\\_o](https://youtu.be/NEb0rzgJ_o)



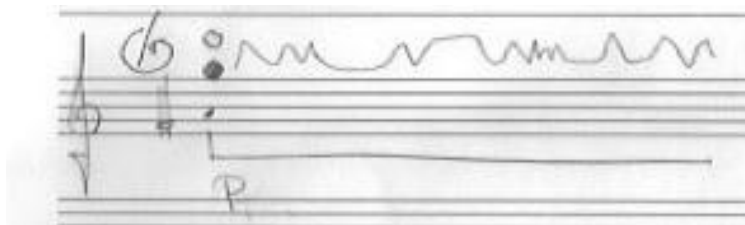
Fonte: Gravado pelo autor.

No terceiro e último comentário que fiz sobre o segundo material, me propus a apresentar as possibilidades de alteração do timbre com a surdina *plunger*, ao invés da utilização da mão para cobrir e descobrir a campana do trompete.

Figura 35 - surdina *plunger*

Fonte: Fotografado pelo autor.

Apesar de, pela gravação, ter achado suficientemente expressivo este último gesto do material, considerei que a utilização desta surdina acentuaria bastante a mudança de timbre nas posições aberto, fechado e intermediário.

Figura 36 - Extrato do manuscrito: trecho regravado com surdina *plunger*

Fonte: Digitalização do manuscrito.

Para tanto, gravei o trecho representado na Figura 36 - acima, desta vez fazendo uso da surdina na composição do timbre:

Figura 37 - QR-code para regravação com surdina *plunger* - link:  
<https://youtu.be/svbP1fyZMYw>



Fonte: Gravado pelo autor.

Apenas a título de curiosidade, fiz um pequeno improviso na tentativa de demonstrar algumas possibilidades com a surdina *plunger*. Tentei diferenciar as várias posições intermediárias entre aberto e fechado e uma articulação irregular, quase falada, que muda de timbre conforme a posição da surdina:

Figura 38 - QR-code para gravação de improviso com *plunger*.  
<https://youtu.be/t2sBE-K1jLE>



Fonte: Gravado pelo autor.

## **Experimentos sobre Sessão 2**

Na chamada de vídeo da Sessão 2, me comprometi com o compositor em explorar algumas possibilidades de sonoridades menos comuns. Deste exercício exploratório resultaram os vídeos que posteriormente enviei a ele e apresento a seguir:

Fiz algumas experimentações com a surdina *wawa* e o que achei mais interessante registrei em vídeo. Neste primeiro, começo apresentando o efeito mais conhecido desta surdina e que dá nome a ela: quando se cobre o furo com as mãos e em seguida se descobre o som resultante se assemelha às vogais *u* e *a*,



respectivamente (daí o nome *wawa*). Em seguida, na segunda parte do vídeo, demonstro uma interessante variação de timbre que ocorre ao se mover a haste (*stem*, em inglês) para dentro e para fora da surdina (*stem in* e *stem out*, portanto):

Figura 39 - Surdina *wawa* (com a haste)/ *harmon* (sem a haste)



Fonte: Azevedo, 2017

Figura 40 - QR-code para gravação de demonstração da surdina *wawa*:  
<https://youtu.be/gZMXFskkKlk>



Fonte: Gravado pelo autor.

Neste vídeo, apresento o timbre da mesma surdina mas que sem o tubo tem o timbre bem mais escuro e leva o nome de *Harmon*.

Neste ponto procurei reforçar com o compositor minha opinião de que esta surdina, principalmente sem a haste, traz uma fortíssima referencialidade com o jazz, principalmente com Miles Davis (1926-1991) e Chet Baker (1929-1988).

Figura 41 - QR-code para gravação de demonstração da surdina *harmon*:  
<https://youtu.be/Dq5nsp70rXg>



Fonte: Gravado pelo autor.

Por conta do grande espaço de reverberação no interior desta surdina, há também um efeito interessante quando se realiza *slap tongue*. Neste vídeo (Figura 42), exploro a combinação desta técnica com a movimentação da surdina *harmon* para dentro e para fora da campana<sup>54</sup>:

Figura 42 - QR-code para gravação de demonstração de *slap tongue* + *harmon*:  
<https://youtu.be/KynVxRr28XU>



Fonte: Gravado pelo autor.

A precária captação do áudio, possível apenas através do uso de um celular, dificulta um pouco perceber o que poderia ser descrito como um som de gota que acontece quando tiro a surdina rapidamente. No vídeo abaixo tento deixar esta sonoridade mais aparente:

---

<sup>54</sup> Esta sobreposição de técnicas é explorada por Matthias Pintscher (1971) logo na primeira seção de sua peça *Shining Forth* (2008/12), para trompete desacompanhado. Link para gravação em áudio de performance ao vivo de Tom Poulson (1987):

<https://soundcloud.com/tompoulson/pintscher-shining-forth-live>. Acesso em 19/01/22.

Figura 43 - QR-code para gravação de demonstração de “som de gota”:  
<https://youtu.be/7xrb1-QCZ9c>



Fonte: Gravado pelo autor.

Nos dois vídeos a seguir, realizei um experimento, a princípio sugerido pelo compositor, de observar o resultado de colocar uma folha de papel alumínio em frente à campana do trompete. Mais uma vez a captação não é tão precisa, mas achei o resultado bastante interessante, principalmente sem a surdina:

Figura 44 - QR-code para gravação de demonstração do papel alumínio com wawa:  
<https://youtu.be/0Faut-FAs-8>



Fonte: Gravado pelo autor.

Figura 45 - QR-code para gravação de demonstração do papel alumínio sem surdina:

<https://youtu.be/YzNee90ZnKo>



Fonte: Gravado pelo autor.

Outro experimento sugerido por Kafejian e que, na minha opinião, ainda tem espaço para ser melhor explorado é o pratinho descartável com grãos. A princípio, a ideia era utilizar um copinho descartável, mas eu não tinha nenhum em mãos. Experimentei colocar arroz, milho, feijão e macarrão crus dentro, sem notar diferença entre eles:

Figura 46 - QR-code para gravação de demonstração de pratinho com grãos:  
<https://youtu.be/5ZIZXsmboNw>



Fonte: Gravado pelo autor.

Por conta do timbre rico e grave da surdina *harmon* (*wawa* sem a haste) me ocorreu experimentar variadas possibilidades de um dó pedal (dó natural 1) com o pratinho de grãos e o papel alumínio.

1) Dó pedal, *harmon*, variação entre vogais, pratinho com arroz, papel alumínio:

Figura 47 - QR-code para gravação da demonstração 1) Dó pedal, *harmon*, variação entre vogais, pratinho com arroz, papel alumínio:  
[https://youtu.be/Ed1kY\\_gtRM0](https://youtu.be/Ed1kY_gtRM0)



Fonte: Gravado pelo autor.

2) Dó pedal, *harmon*, variação entre vogais, pratinho com arroz, papel alumínio (a mesma combinação de elementos do vídeo anterior, mas um pouco mais longe do celular para tentar captar captar melhor as variações com as vogais)<sup>55</sup>:

Figura 48 - QR-code para gravação da demonstração 2) Dó pedal, *harmon*, variação entre vogais, pratinho com arroz, papel alumínio:

<https://youtu.be/8-mS-9jAOBo>



Fonte: Gravado pelo autor.

3) Dó pedal, *harmon*, pratinho com arroz, papel alumínio, *frullato*:

Figura 49 - QR-code para gravação da demonstração 3) Dó pedal, *harmon*, pratinho com arroz, papel alumínio, *frullato*:

<https://youtu.be/YclE6qxHSbl>



Fonte: Gravado pelo autor.

4) Dó pedal, *harmon*, pratinho com arroz, papel alumínio, *frullato*, escala cromática (começando no dó natural 1 - até o dó natural 3):

---

<sup>55</sup> Nos dois primeiros vídeos experimentei uma variação com vogais, ou seja, uma mudança no espaço interno da boca, como se falasse as sílabas *A - E - I*. Mais uma vez, por conta da baixa qualidade da captação, não fica tão claro o resultado sonoro. Neste outro vídeo complementar, sem o trompete, tentei deixar mais claro para o compositor os detalhes do que eu tentava demonstrar: <https://youtu.be/pn7rQaSSrlw>.

Figura 50 - QR-code para gravação da demonstração 4) Dó pedal, *harmon*, pratinho com arroz, papel alumínio, *frullato*, escala cromática :  
<https://youtu.be/xRODb0Jor9c>



Fonte: Gravado pelo autor.

5) Dó pedal, *harmon*, pratinho com arroz, papel alumínio, *frullato*, sons multifônicos:

Figura 51 - QR-code para gravação da demonstração 5) Dó pedal, *harmon*, pratinho com arroz, papel alumínio, *frullato*, sons multifônicos:  
<https://youtu.be/oRqLWWNVsbc>



Fonte: Gravado pelo autor.

Por fim, explorei livremente algumas variações e combinações dessas possibilidades:

Figura 52 - QR-code para gravação de improvisação sobre demonstrações de 1 a 5:  
<https://youtu.be/l3Pn70Wcq84>



Fonte: Gravado pelo autor.



## SESSÃO 3

25.set, sex, 11:30

### Gravação pelo Google Meet

Figura 53 - QR-code para gravação da Sessão 3:

[https://drive.google.com/file/d/18hg\\_riT7WoNxjGCdbxuwrk34mvRxKQPf/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/18hg_riT7WoNxjGCdbxuwrk34mvRxKQPf/view?usp=sharing)



Fonte: Gravação realizada pelo autor.

No meio do processo colaborativo, me incomodou o fato de que para acessar os vídeos que eu anexava ao corpo do texto que eu mandava para o compositor, era necessário clicar em um link e sair da página de texto. Algo muito prático se comparado com a leitura de um texto em suporte físico, mas muito pouco prático se comparada às novas formas de apresentação de textos na internet, onde os áudios e vídeos podem ser reproduzidos na própria página do texto.

Neste sentido, e na expectativa de que isso me servisse em colaborações futuras, criei uma página em um domínio gratuito, o *Wix*<sup>56</sup>, e experimentei apresentar o mesmo texto que enviava em formato .pdf, na forma aproximada de um blog.<sup>57</sup>

Iniciamos a sessão com algumas perguntas que eu havia preparado sobre este novo formato, sobre o processo colaborativo em geral e sobre algumas passagens em *pianíssimo* que, na sugestão do orientador, o Prof. Dr. Luís Afonso Montanha, eu deveria buscar os limites mais avançados da técnica, algo que, também segundo o

<sup>56</sup> <https://pt.wix.com/>. Acesso em: 19/01/22.

<sup>57</sup> O resultado pode ser visto neste link: <https://fabiosima2.wixsite.com/intro>. O conteúdo desta página, apesar de ter sido pensado apenas como um teste, foi muito útil em outras colaborações em que participei, tendo sido sempre muito apreciada a variedade de experimentações de sonoridades que fizemos durante o processo. Isso indica que esta forma de apropriação dos meios digitais pode trazer muitas vantagens para um processo de criação colaborativo.



Montanha, teria muito a ver com as preferências estéticas do Kafejian, que ele já conhecia de colaborações anteriores. Abaixo transcrevo as perguntas que fiz com um resumo das respostas do compositor:

**A leitura pelo blog é satisfatória?**

Sim, é prática.

**Tem alguma alteração no processo criativo que você queira fazer?**

Por ora está bem assim, mas depois podemos mudar, se for o caso.

**Você já consegue visualizar o processo completo?**

Ainda não. Pode ser que o material sofra apenas alterações em detalhes ou pode ser que eu recomece. Entendo que a peça solo é quase como se fosse um improviso, um devaneio, uma fantasia, então a estrutura deverá ser mais livre.

**Há algum conhecimento que preciso dominar quanto ao uso de eletrônica?**

Por ora não. No lugar da eletrônica pode ser que venha os “cacarecos”<sup>58</sup> em tempo real.

**O Montanha me sugeriu trabalhar uma sonoridade que se aproxime do *dal niente*<sup>59</sup>, mas ainda não encontrei um substituto. O que acha?**

A ideia é boa. Para Sciarrino<sup>60</sup> o que interessa do *dal niente* é o momento mágico em que não se sabe se é som ou silêncio, mas às vezes o que o compositor quer é apenas um *piano pianíssimo*.

Neste ponto de nossa sessão, falamos sobre o novo material que ele havia me enviado:

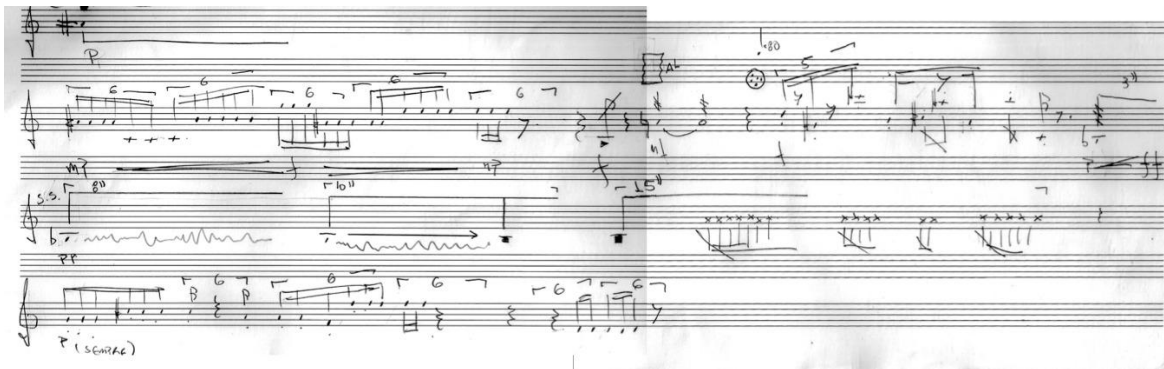
---

<sup>58</sup> Referindo-se a uma possível intervenção, com uso de eletrônica em tempo real, de pequenos trechos da própria peça.

<sup>59</sup> Referindo-se à uma técnica em que o início da nota é imperceptível, devido ao baixíssimo volume sonoro. Apesar de, no trompete, esta ser uma técnica de altíssimo nível de dificuldade de execução, é possível encontrar alguns vídeos na internet onde algo aproximado é demonstrado. Assumindo que esta é uma técnica que, até o momento, ultrapassa muito minhas capacidades, apresento como referência este vídeo de 2012 do trompetista norte-americano Charlie Porter (1978), sobre o que ele chama de “*Whisper Tones*”, disponível em seu canal no *YouTube*: <https://youtu.be/jztGQW7fml8>. Acesso em: 19/01/22.

<sup>60</sup> Referindo-se a Salvatore Sciarrino, compositor italiano nascido em 1947.

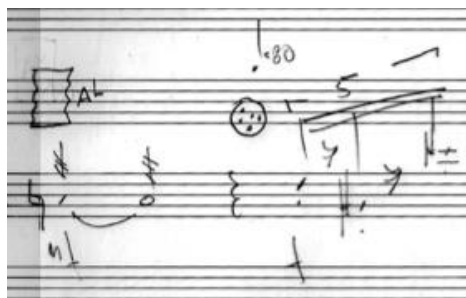
Figura 54 - Terceira página do esboço



Fonte: Digitalização do manuscrito.

Sobre o material enviado, Kafejian apresentou o uso do papel alumínio com um símbolo específico, bem como da surdina de grãos.

Figura 55 - Extrato do manuscrito: símbolos referentes ao papel alumínio e pratinho de grãos (no canto superior esquerdo do pentagrama e no alto ao centro, respectivamente)



Fonte: Digitalização do manuscrito.

Kafejian esclareceu ainda que a escolha pela apojetura ao invés de semifusas se dá pelo fato de que as apojeturas são tocadas no tempo possível de ser realizado no instrumento, não há uma métrica rígida.

O compositor pediu, ao final da sessão, para eu fazer uma leitura completa de todo o material, acrescentando a surdina de grãos também no trecho articulado (que vai até o dó sustenido agudo) e o papel alumínio no som flutuante super agudo sustentado do material anterior.

Fim da chamada: 12:09 (39 min)

### Comentários sobre Sessão 3

Após vários testes com o papel alumínio, considerei o efeito interessante, principalmente nos graves que fazem a folha vibrar mais intensamente. No entanto, achei pouco prático já que a folha precisaria ser mantida aberta e presa em algum suporte ou eu precisaria tentar movimentá-la silenciosamente até a campana e para longe dela enquanto tocava.

Busquei uma solução alternativa com a colocação de um CD na frente da campana. O efeito me pareceu semelhante ao efeito do papel alumínio, sendo que com o CD o chiado resultante da vibração do material com o metal da campana é bem mais intenso. No entanto, há que se tomar o cuidado para não modificar a afinação ao se cobrir completamente a campana com o CD, algo que ocorre também com a surdina *plunger*. Registrei a comparação e o resultado da substituição nos dois vídeos a seguir:

Figura 56 - QR-code para gravação de comparação entre CD e papel alumínio:  
[https://youtu.be/Jv1SauSW7\\_c](https://youtu.be/Jv1SauSW7_c)



Fonte: Gravado pelo autor.

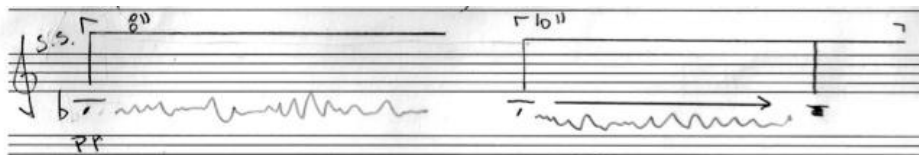
Figura 57 - QR-code para gravação de demonstração do trecho com CD:  
<https://youtu.be/nl4zWkvcPpE>



Fonte: Gravado pelo autor.

Quanto ao trecho do si bemol e si natural graves com variação microtonal, curiosamente, as duas notas escritas são as únicas que não podem sofrer este tipo de alteração, a não ser através da movimentação dos lábios, o que altera a embocadura. O resultado é um som artificial e fora de centro.

Figura 58 - Extrato do manuscrito: flutuação microtonal



Fonte: Digitalização do manuscrito.

Experimentei o mesmo trecho com as notas dó sustenido e ré natural, pois então seria possível uma movimentação da volta do terceiro pisto:

Figura 59 - QR-code para gravação de sugestão de troca de alturas no trecho de flutuação microtonal:

<https://youtu.be/LWBgs-h9LQc>



Fonte: Gravado pelo autor.

## SESSÃO 4

02.out, sex, 11:20

Gravação *Google Meet*: link

Figura 60 - QR-code para gravação da Sessão 4:

<https://drive.google.com/file/d/1YP7yu-U4489tCuty-Lths1OBRZCuWiOX/view?usp=sharing>



Fonte: Gravação realizada pelo autor.

O compositor sugeriu uma mudança no processo para que ele pudesse elaborar melhor a parte composicional propriamente dita. Propôs que parássemos com as sessões semanais e então ele trabalharia com o material que havíamos experimentado até aquele momento.

Quanto aos materiais enviados, me perguntou sobre acréscimo de notas no gesto com colcheias cortadas ligadas seguidas de nota longa em *doodle tonguing*, orientou sobre um trecho em que eu havia confundido a técnica que ele havia notado e me pediu para regravar o trecho, desta vez com a técnica corrigida.

Por fim, discutimos questões técnicas das gravações: formas de captação, a questão do som ambiente e o fato de que o som do instrumento adquire (e perde) certas características apenas em contato com o espaço em que é realizado, sendo então que o espaço e as formas de captação e reprodução, acabam sendo elementos determinantes do som que se escuta. Tema que foi muito recorrente nos diferentes círculos musicais com os quais mantive contato durante a pandemia, dadas as incontornáveis limitações técnicas a que estávamos sujeitos, dentre outras: a falta de espaço com tratamento acústico adequado e o difícil controle da qualidade da captação de áudio e vídeo.

Fim da chamada: 11:46 (26 min)

### Comentários sobre a Sessão 4

Seguindo a orientação do compositor, regravei parte do material (apenas áudio) por conta do trecho em que eu havia me confundido na realização de uma das técnicas estendidas:

Figura 61 - QR-code para regravação em áudio do trecho corrigido :  
<https://soundcloud.com/fabio-sim-o/sessao-3-leiturab/s-1QkdcUZY3R>



Fonte: Gravado pelo autor.

Figura 62 - Extrato do manuscrito: trecho regravado



Fonte: Digitalização do manuscrito.

O ponto que achei problemático na realização deste trecho (Figura 62, acima) é que ao se movimentar os pistos altera-se também o som do ruído de vento. Para diminuir essa flutuação de timbre, a princípio não desejada, assoprei levemente dentro do bocal mantendo certa distância entre o bocal e meus lábios. Por um lado, isso diminuiu, de fato, a variação do timbre do ruído, no entanto, houve uma redução do volume sonoro. Restaram, portanto, duas opções: 1) ouvir o ruído de vento claramente, mas ouvir grande variação ao mover os pistos ou 2) diminuir o ruído de vento juntamente com a variação de timbre.

Conforme havíamos discutido nas sessões anteriores, me comprometi a explorar sonoridades pouco familiares para mim e pouco comuns no repertório para trompete. Uma das sugestões levantadas por Kafajian foi explorar as possibilidades com um apito plástico, o mesmo utilizado em brinquedos de borracha infantis.<sup>61</sup>

Figura 63 - Apito plástico



Fonte: Fotografado pelo autor.

Realizei vários experimentos com o apito e registrei em vídeo os que mais me chamaram a atenção. Neste primeiro vídeo, inicio tocando algumas notas no trompete sem a utilização do apito e em seguida o posiciono entre os dentes e assopro dentro do bocal a fim de ser possível estimar, ao assistir o vídeo, a potência do efeito em termos de volume sonoro:

---

<sup>61</sup> Na primeira vez em que conversamos sobre experimentações com um apito de brinquedo eu conhecia apenas a peça *Wild Winged-One* (2007), da compositora australiana Liza Lim (1966), em que no primeiro minuto da obra, aproximadamente, o trompetista deve colocar um apito dentro do bocal e realizar algumas variações de dinâmica, altura e mudança de timbre ao combinar o som do apito sendo soprado dentro do bocal com movimentações dos pistos (link para interpretação de Marco Blaauw (1965) no canal do *YouTube* do *Ensemble Musikfabrik*: <https://youtu.be/e5l4g1kbr6g>. Acesso em 19/02/22). Durante as várias experimentações com o apito, que realizei e apresento neste trabalho, pude participar de um outro processo colaborativo com o compositor e colega de mestrado Leon Steidle (1990). A parceria resultou na criação e estreia da peça *Tungstênio* (2021). (Link para gravação do concerto digital transmitido em 08/04/21: [https://www.youtube.com/watch?v=D99RXaL\\_Ybg&t=747s](https://www.youtube.com/watch?v=D99RXaL_Ybg&t=747s). Acesso em 19/01/22). Em um vídeo publicado em maio de 2021 em seu canal pessoal no *YouTube*, o compositor Marcos Franciosi (1973) apresentou uma performance do trompetista argentino Valentin Garvie (1973) da peça resultante de uma colaboração entre ambos. Intitulada *Pocketeers para trompeta preparada* (2021), a peça dura aproximadamente sete minutos e, até o momento, é a exploração mais aprofundada de que tenho conhecimento das possibilidades com o apito. (Link para vídeo: <https://youtu.be/EJj0-lp0ra4>. Acesso em 19/01/22).

Figura 64 - QR-code para gravação de comparação do volume com e sem o apito:  
<https://youtu.be/u4qZ8QvJ7R0>



Fonte: Gravado pelo autor.

Ainda que eu tenha explorado por uma grande quantidade de tempo os timbres e alturas realizáveis com o apito, sinto que um grande esforço de sistematização ainda pode ser feito no sentido de criar uma espécie de escala dessas possibilidades e das suas combinações com surdinas e outras técnicas estendidas. No vídeo a seguir, apresento um pequeno improviso onde misturo algumas das sonoridades que busquei aproximar: ruído do apito em variadas alturas, retirada da volta do primeiro pisto e variações de posicionamento da haste da surdina *wawa*:

Figura 65 - QR-code para gravação de sonoridades variadas com apito e *harmon*:  
<https://youtu.be/uol8oUq4e4g>



Fonte: Gravado pelo autor.

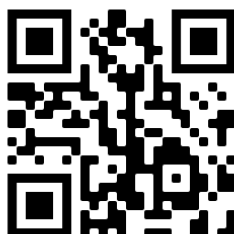
Me chamou a atenção, também o fato de que o lado do apito que escolho prender entre os dentes, ficando o lado oposto encostado no fundo do copo do bocal, modifica de maneira perceptível o timbre resultante. Nos quatro vídeos a seguir, apresento os timbres que achei que teriam maior potencial de serem explorados no processo com o Kafejian, não tendo sido possível naquele momento esgotar as possibilidades de combinações:



1) apito no timbre mais grave; com surdina: movimentação da haste e efeito *wawa*:

Figura 66 - QR-code para gravação da demonstração de apito no timbre mais grave, com surdina:

<https://youtu.be/2b3cLHAYrEs>



Fonte: Gravado pelo autor.

2) apito no timbre médio; com surdina: movimentação da haste e efeito *wawa*:

Figura 67 - QR-code para gravação da demonstração de apito no timbre médio, com surdina:

<https://youtu.be/yXP4rozrHrY>



Fonte: Gravado pelo autor.

3) apito no timbre agudo; com surdina: movimentação da haste e efeito *wawa*:

Figura 68 - QR-code para gravação da demonstração de apito no timbre agudo, com surdina:

<https://youtu.be/8cKOutKXFNA>



Fonte: Gravado pelo autor.

4) apito no timbre médio; altura definida; com surdina: movimentação da haste e efeito *wawa*:

Figura 69 - QR-code para gravação da demonstração 4) apito no timbre médio, altura definida, com surdina:

[https://youtu.be/jSY-v6c\\_oas](https://youtu.be/jSY-v6c_oas)



Fonte: Gravado pelo autor.

## SESSÃO 5

12.mar (2021), sex, 11:25

Gravação pelo *Google Meet*

Figura 70 - QR-code para gravação da Sessão 5:

[https://drive.google.com/file/d/1i-YnfUKFR3dXurBXxhrYZaEUllcv\\_dzG/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1i-YnfUKFR3dXurBXxhrYZaEUllcv_dzG/view?usp=sharing)



Fonte: Gravação realizada pelo autor.

Conversamos sobre o estado em que se encontrava o processo de colaboração naquele momento e sobre as dificuldades em se manter uma linha ininterrupta de trabalho, dadas as condições impostas pela pandemia.

Negociamos um prazo para o Kafejian entregar a primeira versão da peça pronta (ou quase), e me comprometi a entregar a ele uma leitura da peça completa um mês após.

Abrimos mão da eletrônica num primeiro momento, mas concordamos que poderia ser inserida numa segunda versão da peça num futuro próximo.

Quanto à ocasião de estreia, naquele momento existia a possibilidade de inscrever a peça num edital de fomento às artes pelo *ProAC*<sup>62</sup>. Falamos sobre outros compositores e sobre a escolha de algum aspecto que norteasse a escolha de outras peças na criação de um programa de concerto.

### **ENVIO da partitura**

---

<sup>62</sup> O ProAC (Programa de Fomento à Cultura) é o canal oficial de fomento às artes da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, e possui diferentes “modalidades de fomento que funcionam por meio de patrocínios incentivados e renúncia fiscal. Para ter acesso aos recursos disponíveis, os artistas, grupos ou produtores devem submeter seus projetos à análise de uma comissão especializada, que avalia requisitos como relevância artística e adequação da proposta orçamentária.” Texto retirado da página oficial do programa: <https://www.proac.sp.gov.br/>. Acesso em 21/01/22.

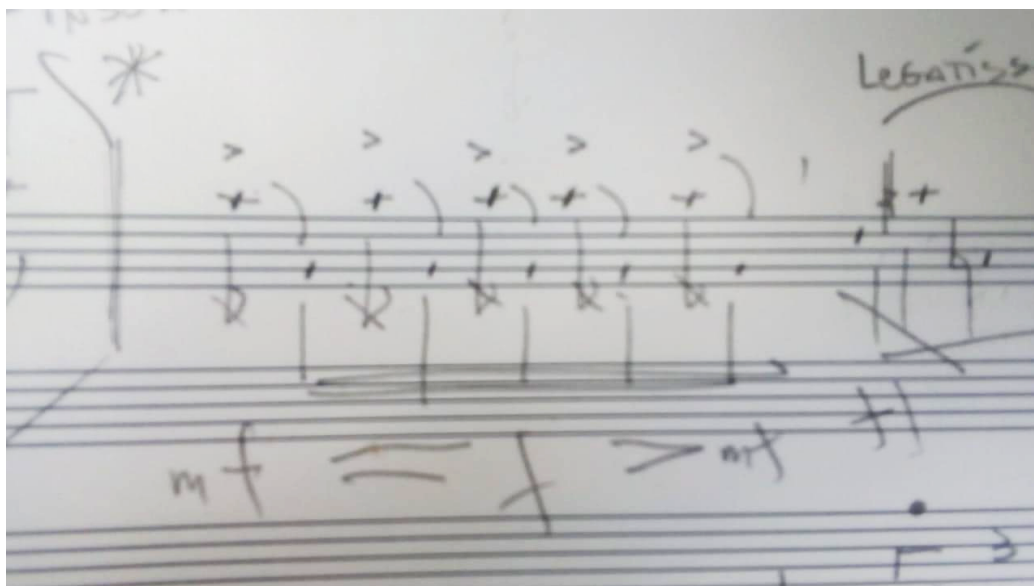
12.jan (2022), qua, 17:44

Enviada por email

Conforme combinado, nesta data o Kafejian me enviou uma primeira versão da peça. Neste ponto a peça já levava o nome de *Rebound* e a dedicatória logo abaixo do título: “a Fabio Simão”.

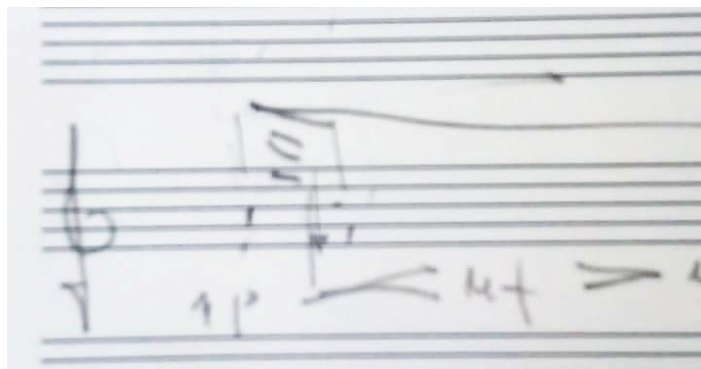
Algumas semanas antes disso, em 26 de dezembro (2021), o compositor me enviou, via *Whatsapp*, fotos de dois gestos novos, que ainda não havíamos falado a respeito, no intuito de checar a possibilidade de inseri-los na peça. Testei a execução no trompete e respondi positivamente. Ambos foram explorados nesta primeira versão de *Rebound*.

Figura 71 - Extrato do manuscrito: *apoggiatura*



Fonte: Digitalização do manuscrito.

Figura 72 - Extrato do manuscrito: *Tremolo*



Fonte: Digitalização do manuscrito

O envio desta primeira versão da peça e a performance registrada em vídeo, marcam o ponto de chegada dos objetivos desta pesquisa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A motivação inicial, e que percorreu toda a execução deste trabalho, foi o desejo de passar por um processo colaborativo com um compositor que resultasse em uma criação para o repertório do trompete, e que também fosse contexto de uma discussão teórica quanto a assuntos que pudessem emergir deste processo. Em outras palavras, o que inspirou continuamente esta pesquisa foi a busca por uma nova perspectiva quanto à esta prática musical que eu já conhecia de antemão, a Performance Colaborativa, mas que, no entanto, ainda não havia sido objeto de uma reflexão teórica aprofundada empreendida por mim.

Neste sentido, o primeiro passo foi fazer um resgate de eventos ocorridos desde muito antes do início do curso de mestrado, e que apontassem para a construção do meu interesse em pesquisar o tema da colaboração criativa dentro dos moldes acadêmicos. Algo que serviria para contextualizar este interesse de pesquisa, de modo que o leitor pudesse ser conduzido pela construção de uma narrativa autobiográfica que tivesse como eixo central o meu contato com a música contemporânea e, especificamente, com a prática da colaboração criativa.

Em seguida, pareceu ser necessária a estruturação de um modelo de trabalho colaborativo que pudesse servir de objeto de observação e discussão teórica. Para tanto, baseando-nos em estruturação proposta por López-Cano e Opazo (2014), parametrizamos e descrevemos dois trabalhos anteriores, feitos por trompetistas, no âmbito da pesquisa acadêmica sobre colaboração criativa. Cumprindo ainda o objetivo de aprofundar o tema da criação colaborativa para trompete, criamos um documentário com entrevistas e a performance realizada por mim de três peças colaborativas para trompete desacompanhado.

Nossa pesquisa corrobora o que apontam os trabalhos anteriores: que a presença do trompetista durante a criação da obra possui a potência de transformar não apenas o produto decorrente do processo, mas também a própria prática musical tanto do compositor quanto do performer, o que equivale a dizer que o processo de colaboração criativa com vistas a performance de uma peça inédita, impacta positivamente no desenvolvimento musical contínuo dos envolvidos no processo. Algo que também pôde ser observado em nosso caso é a diferenciação entre os produtos que emergem do processo de interação.

De minha parte, enquanto performer-pesquisador, destaco como principais produtos: a) Um ganho técnico-performático e musical, resultante da contínua experimentação durante o processo colaborativo e portanto, expansão desses limites, bem como b) Um amadurecimento musical e cultural um tanto mais amplo, resultante do contato com o pensamento de teóricos da musicologia e das práticas interpretativas. Já a obra *Rebound* é possível ser vista como sendo a materialização do processo colaborativo através do trabalho do compositor Sergio Kafejian, resultado de suas elaborações e processos reflexivo-composicionais. O encontro, portanto, entre os diversos produtos desta frutífera colaboração pode ser observado na gravação em vídeo que realizei desta peça.

Por uma questão de escopo, não foi possível abordar algumas das questões que emergiram do processo colaborativo. Dentre elas, destaco: a partir das fricções que percebi entre minha formação de caráter tradicional, conservatorial e erudito, com a natureza dinâmica da prática criativa, seria possível imaginar um debate aprofundado sobre o conteúdo dos currículos do ensino musical de nível superior, que apenas em poucos casos oferece ao aluno de performance um contato mais expressivo com improvisação e composição, por exemplo. Também no âmbito da interação com o compositor, caberia uma ampla discussão sobre o tema da autoria da obra que resulta da colaboração. Quais seriam os limites da atuação do performer e do compositor neste processo? Haveria casos onde esses limites simplesmente inexistem?

Por fim, algo que ainda me interessaria para um trabalho futuro seria um aprofundamento quanto às relações de poder que se estabelecem no campo da performance. Dentre tantas possibilidades que variam de acordo com o contexto da performance, me ocorrem os processos de sujeição, emudecimento e invisibilização do músico orquestral em sua formação e durante a prática profissional dentro de um modelo institucional que está posto, e que é muitas vezes atravessado por interesses que substituem uma prática musical como expressão da natureza humana e de seus conflitos por uma outra, mais voltada para uma lógica mercadologizada que se baseia na transformação da música em mercadoria a ser vendida a um seleto grupo de consumidores qualificados.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFONSO, L. A. E. “**Dialogue de L’ombre Double**”, de **Pierre Boulez**: abordagens interpretativas. 2006. Tese (doutorado) - Instituto das Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas , 2006.

AZEVEDO, P. S. **A relação compositor/intérprete**: apontamentos históricos, relatos composicionais e estudo de caso na obra O Chamado do Anjo de Leonardo Martinelli. 2017. Dissertação (mestrado) - Instituto das Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas , 2017.

BEARD, D; GLOAG, K. **Musicology**: the key concepts. Londres: Routledge, 2005. 219 p.

BERNSTEIN, L. **The Joy of Music**. Cleckheaton: Amadeus Press, 2004. 320 p.

BORÉM, F. Metodologias de pesquisa em performance musical no Brasil: tendências, alternativas e relatos de experiência. *In*: RAY, S. (org.). **Performance musical e suas interfaces**. Goiânia: Editora Vieira, 2005, p.13-38.

BORÉM, F. ; RAY, S. . Pesquisa em Performance Musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. *In*: SIMPOM, 2012, UNIRIO. **Anais...** Rio de Janeiro, 2012, p. 121-168.

BOWEN, J. The history of remembered innovation: tradition and its role in the relationship between musical works and their performances. **The Journal of Musicology**, Spring, v. 11, n. 2, p. 139-173, 1993. DOI: 10.2307/764028. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/764028>. Acesso em 6 jun. 2020.

CARDASSI, L. Acordo pré-composicional. *In*: Luciane's Blog. [S. l.], 23 set. 2016. Disponível em: <http://lucianecardassi.blogspot.com/2016/09/acordo-pre-composicional.html>. Acesso em: 04 nov. 2020.

COOK, N; EVERIST, M. (Ed.). **Rethinking music**. Oxford: Oxford University Press, 2001. 574 p.

COOK, N. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. **Per Musi**, Belo Horizonte. n. 14, p. 5-22, 2006. Fausto Borém, (trad.).

CHANG, H. Autoethnography: raising cultural consciousness of self and others. **Studies in Educational Ethnography**. Walnut Creek: Left Coast Press, n. 12, p. 207–21, 2007.

DOMENICI, C. Além da Notação: relações compositor-intérprete nos séculos XX e XXI (Palestra). **Anais do IX CCHLA Conhecimento em Debate**. DVD, 60 minutos. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2010a.

DOMENICI, C. O Intérprete em colaboração com o Compositor: uma pesquisa autoetnográfica. *In*: XX CONGRESSO DA ANPPOM, 2010, Florianópolis. **Anais do XX Congresso da ANPPOM**. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010b, p. 1142-1147.



DOMENICI, C. Beyond Notation: the oral memory of Confini. *In: PERFORMA'11*, 2011, Aveiro. **Anais do Congresso Performa'11**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011, p. 11-14.

DOMENICI, C. A voz do performer na música e na pesquisa. *In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS GRADUANDOS EM MÚSICA*, 2012, Rio de Janeiro. **Anais do II SIMPOM**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2012a, p. 169-182.

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

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

DOMENICI, C. O Intérprete (re)situado: uma reflexão sobre construção de sentido e técnica na criação de "Intervenções para piano expandido, interfaces e imagens: Centenário John Cage". **Musica Hodie**, v. 12, n. 2, 2013b.

FOSS, L. The changing composer-performer relationship: A monologue and a dialogue. **Perspectives of New Music**, v. 1, n. 2, p. 45, 1963.

HARNONCOURT, N. **O discurso dos sons**: caminhos para uma nova compreensão musical. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. Trad. Marcelo Fagerlande.

HERZOG, M. Prefácio à edição brasileira. *In: HARNONCOURT, N. O discurso dos sons*: caminhos para uma nova compreensão musical. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LÓPEZ-CANO, R.; OPAZO, U. S. C. **Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos**, v. 1, Barcelona: ESMUC, 2014.

NEWLIN, D. **Schoenberg Remembered**: Diaries and Recollections (1938-76). 1a ed., Sheffield: Pendragon Press, 1980. 384 p.

RAY, S. Colaboração compositor-performer no século XXI: uma idéia de trajetória e algumas perspectivas. *In: PRESGRAVE, F. S.; MENDES, J. J. F.; NODA, L. (Org.). Ensaios sobre a música dos séculos XX e XXI*: composição, performance e projetos colaborativos. Natal: EDUFRN, 2016. 289 p.

SIMÃO, F.; AFONSO, L. Vento Escasso para trompete solo: a interação compositor-performer e as transformações na construção de uma performance. *In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS GRADUANDOS EM MÚSICA*, 2020, Rio de Janeiro. **Anais do VI SIMPOM**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2020, p. 929-938.

STRAVINSKY, I. **Poetics of music in the form of six lessons**. Cambridge: Harvard University Press, 1970. 160 p.

TELLES, A. R. **Uma proposta de interação entre o trompetista e o compositor nas obras "Signo Soprano IX" (Mimesis) de Marcus Siqueira e "Matiz VIII" de**

**Rodrigo Lima.** 2020. Dissertação (mestrado) - Instituto das Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas , 2020.

### **Lista de sites consultados**

<https://brahms.ircam.fr/works/work/6963/>. Acesso em 02/04/2022.

[https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fundacao\\_theatro\\_municipal/escola\\_de\\_musica/index.php?p=28598](https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fundacao_theatro_municipal/escola_de_musica/index.php?p=28598). Acesso em 23/01/22.

<https://www.eca.usp.br/cmu/laboratorios-didaticos#>. Acesso em 23/01/22.

<https://theatrosaopedro.org.br/musicos/>. Acesso em 23/01/22.

<https://sites.uniarts.fi/web/brass-siba>. Acesso em 20/04/22.

<https://www.klangspuren.at/education/academy>. Acesso em 20/04/22.

<http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.01.7.2/toc.7.2.html>. Acesso em 27/01/22.

<https://www.rebeccasaunders.net/biography>. Acesso em 18/01/22.

<https://marcoblaauw.com/>. Acesso em: 18/01/22.

<https://ppgm.musica.ufrj.br/performance-hoje/>. Acesso em 18/01/22.

<https://pt.wix.com/>. Acesso em: 19/01/22.

<https://fabiosima2.wixsite.com/intro>. Acesso em 22/04/22.

<https://www.proac.sp.gov.br/>. Acesso em 21/01/22.

### **Lista de áudios e vídeos**

<https://www.youtube.com/watch?v=nXhpLfdgOWY>. Acesso em 23/01/22

<https://www.youtube.com/watch?v=ihNxtWGwEt8>. Acesso em 20/04/22

<https://www.youtube.com/watch?v=urr3K7i8DP8>. Acesso em 20/04/22

<https://soundcloud.com/marco-blaauw/rebecca-saunders-alba>. Acesso em 18/01/22.

<https://soundcloud.com/marco-blaauw/julien-jamet-glossomanie-for-double-bell-trumpet>. Acesso em: 18/01/22.

<https://www.youtube.com/watch?v=nFIUpoJAwRo&list=PLFsUAMPsyYXD95ghgFbTSp1bfKUNXEVLU&index=8&t=129s>. Acesso em: 18/01/22

<https://www.youtube.com/watch?v=m2rMcJ3RgGI&list=PLCBjLKWALYeq0NGvx-KMdroh5MoWgYUBT&index=1>. Acesso em 18/02/22.

<https://soundcloud.com/tompoulson/pintscher-shining-forth-live>. Acesso em 19/01/22.

<https://youtu.be/pn7rQaSSrLw>. Acesso em 20/04/22.

<https://youtu.be/jztGQW7fml8>. Acesso em: 19/01/22.

<https://youtu.be/e5l4g1kbr6g>. Acesso em 19/02/22.

[https://www.youtube.com/watch?v=D99RXaL\\_Ybg&t=747s](https://www.youtube.com/watch?v=D99RXaL_Ybg&t=747s). Acesso em 19/01/22.

<https://youtu.be/EJj0-lp0ra4>. Acesso em 19/01/22.

<https://youtu.be/2TKiT247oRQ>. Acesso em 10/05/22.

ANEXO I - Partitura de *Rebound***Rebound**

Sergio Kafejian

† (uma respiração, até acabar o ar) *a Fabio Simão*

Trumpet in C

3

5

7

9

11

*p* *mf* *mp* *p*

*fff* *mf* *f* *mf* *fff* *ff* *mf*

*ff* *pp* *mp* *p* *ff* *p*

*fp* *mf* *mp* *f* *mf* *f* *p* *ff* *mf* *ff*

*p* (simile)

*p* (sempre)

*p* (sempre)

*p* (sempre)

Repetir 3 vezes, criando variações nas alterações de dinâmica

Repetir 2 vezes, criando variações nas alterações de dinâmica

accel. gliss. frenético (wha) Lento, como uma pulsação. Muito lento, como uma pulsação, muito regular. Um pouco mais rápido, sempre regular.

2

14 *Enérgico, muito ágil sem surdina* *Muito legato, longinquo com surdina (wha)* *Lento, muito regular*

*ff (sempre)* *p* *mp* *pp*

$\text{♩} = 60$

17 *Muito legato, longinquo* *Lento, muito regular* *Repetir 2 vezes, sempre igual* *Lento, muito regular (independente da nota repetida)*

*p* *mp* *pp* *p* *mf* *p*

$\text{♩} = 60$

20 *Lento, muito regular (independente da nota repetida)* *sem surdina* *4"* *com surdina* *4"*

*p < mf > p < f > mf < ff > mf < fff >* *p* *mf* *p* *p* *mf* *p*

23 *Muito legato, longinquo* *Lento, muito regular*

*ff* *p* *f* *mf* *f* *mf* *ff* *p* *mp* *f* *p* *pp*

$\text{♩} = 60$

26 *sem surdina bem articulado* *Enérgico, muito ágil* *lento*

*ff* *ff (sempre)* *p* *mf* *p* *p* *< > < > < >* *(simile, regular)*

$\text{♩} = 60$

*Muito legato, longínquo*

29 *p* *mp* *pp*

*com surdina muito legato*

*Enérgico, muito ágil sem surdina*

*ff (sempre)* *p (súbito)*

31 *mp* *p* *mp* *ff* *pp* *ff*

*sem surdina bem articulado*

33 *p* *mf* *p* *mf* *p* *ff* *f* *mf* *f* *mf*

*bem articulado sem surdina*

36 *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *ff* *p* *mf* *p*

*sem surdina bem articulado*

38 *f* *mf* *f* *mf* *p* *mf* *p (sempre)*

**molto rall.**

*Lento, como uma pulsação, muito regular*

41 *f* *p (sempre)* *f* *p (sempre)* *f* *p (sempre)*

*Lento, como uma pulsação, muito regular*

*Lento, como uma pulsação, muito regular*

ANEXO II - Manuscritos de *Rebound*

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of three staves. The notation includes various symbols, arrows, and dynamic markings. Key elements include:

- Staff 1 (Top):** Starts with a circled 'B' and the text '(Uma ROSTRADA)'. It features rhythmic patterns with 'TK TK' above and 'P' below. A large arrow points from the first section to the second. A circled 'G' is present above the staff. A section is labeled '120mpscil' above the staff. Further right, there is a circled 'C' and 'mp (sen?RE)' below the staff.
- Staff 2 (Middle):** Contains notes, rests, and dynamic markings such as 'ff', 'mp', and 'pp'. A circled 'G' is also present above the staff.
- Staff 3 (Bottom):** Features rhythmic notation with numbers '5' and '3' above, and '1' below. It includes a circled 'C' and 'mp' below the staff.

The score is heavily annotated with arrows, brackets, and other symbols, indicating specific performance techniques or dynamics. A vertical shaded area highlights a portion of the middle section.

Handwritten musical score on three staves. The top staff is marked *legatissimo* and contains complex rhythmic patterns with various dynamics and articulations. The middle staff includes markings for *3''*, *4''*, and *5''*, along with a circled *pp* and a circled *pp* with a wavy line. The bottom staff features a circled *pp* and a wavy line. The notation includes notes, rests, and various performance instructions.

legatissimo

3'' 4'' 5''

pp

pp

(A G I O V) irregolare



This image shows a handwritten musical score on five staves. The notation includes various musical symbols and performance instructions:

- Staff 1:** Starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *P* (piano). It contains a long horizontal line.
- Staff 2:** Features guitar-specific notation with sixths (6) and slurs. There are several groups of notes with vertical lines above them, possibly indicating fingerings or specific techniques. A circled number '20' is present.
- Staff 3:** Includes dynamic markings *mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo). It has wavy lines below the staff, possibly representing tremolos or vibrato. A circled number '80' is visible.
- Staff 4:** Contains rhythmic notation with 'x' marks above the notes, likely indicating accents or specific articulation. A circled number '15' is present.
- Staff 5:** Shows guitar notation with sixths and slurs. A circled number '15' is present. The piece concludes with the instruction *P (SENZA)*.

Additional markings include a circled 'AL' and various slurs and accents throughout the score.

## **ANEXO III - Entrevista por email com Sergio Kafejian**

**25 de Janeiro de 2022**

### **Sobre a peça**

*FS - Do que se trata Rebound?*

SK - A ideia de rebote (rebound) em música tem a ver com o aproveitamento e exploração da energia despendida em um primeiro gesto ou ação de tocar um instrumento. Está associada com os ataques em sequência das baquetas dos instrumentos de percussão, ataques esses que são derivados do primeiro e único golpe; da primeira energia transferida ao instrumento. Nessa peça, explorei a ideia dos "rebotes" em um instrumento que a princípio não está apto a oferecer esse recurso (outros instrumentos permitem o uso do rebote, como os que são tocados por arco: violino, violoncelo, rabeça e etc). Sendo assim, em Rebound essa ideia do desdobramento de uma energia inicial ocorre no nível da escritura, e portanto no âmbito do artifício. E se estamos no âmbito da invenção, posso pensar esses desdobramentos energéticos percorrendo diversos caminhos, se comportando a cada vez de uma nova maneira, muitas vezes contrárias à própria natureza do rebote.

*FS - Esta peça dialoga de alguma forma com alguma outra obra sua ou com alguma experiência anterior?*

SK - Em Rebound, procuro me afastar um pouco de alguns gestos e recursos que explorei bastante nos últimos anos. Em especial o uso ostensivo de técnicas estendidas, assim como do uso do silêncio enquanto recurso formal. Aqui, busco trabalhar a continuidade de alguns poucos materiais, explorando a ideia de notas rebatidas, notas longas com transformação tímbricas regulares e jogos de apojeturas rápidas sempre interligados.

*FS - Seria possível identificar referências na concepção da sonoridade geral da peça? Que elementos (sonoridades, estrutura ou outros) você tinha em mente quando começou a compor?*

SK - Após termos finalizado a primeira parte do trabalho, no qual fomos criando uma ampla paleta de gestos e sonoridades, percebi que gostaria de trabalhar com a ideia da continuidade, e ao mesmo tempo voltar a explorar sonoridades menos estendidas. A partir daí, e em função de alguns gestos selecionados, me veio a ideia de criar uma peça que explorasse os limites físicos do Fabio. Algo muito próximo das práticas esportivas, pensei: por quanto tempo e por quantas vezes posso explorar esse objeto - que demanda um esforço considerável para ser executado - será que posso criar uma peça inteira baseada nesse comportamento? É claro, que no final, outros objetos e sonoridades apareceram, e a peça ganha também em lirismo e tranquilidade. Mas todos os objetos e gestos são transformações desse primeiro gesto que aparece na peça e que para mim é, por assim dizer, bastante atlético. Estruturalmente, também procurei me afastar de recursos que vinha

utilizando até então e deixei o fluxo da peça guiar seu desenvolvimento. Nesse sentido, ela é menos "combinatória" e mais fluída.

### **Sobre o processo colaborativo**

*FS - A partir de sua experiência, como avalia este modelo colaborativo de criação? Houve algum em que você participou que você gostaria de destacar por algum motivo especial?*

SK - Em um certo sentido, sempre temos um grupo ou intérprete em mente quando estamos criando uma nova peça. Mas poder trabalhar desde o início com o intérprete nos possibilita criar um diálogo mais denso entre o intérprete, a obra e o compositor. Vale destacar que desde o início houveram conversas sobre as expectativas de cada um sobre a obra, e mesmo que essas expectativas fossem mudando a cada encontro, a cada nova descoberta, sempre houve uma cumplicidade entre nós.

*FS - Quais são, em sua opinião, os maiores obstáculos e vantagens deste modelo de criação?*

SK - Penso que tanto as vantagens quanto desvantagens advêm do fato de partirmos de processos bastante experimentais, livres e exploratórios. Em nosso caso, em um primeiro momento exploramos um número bastante grande de sonoridades e gestos para finalmente nos decidirmos por dois ou três deles (talvez nem isso). Tal condição, acaba por deixar o processo um pouco mais lento, pois ao desobrigar o compositor de pensar em tudo de uma vez só, de tomar todas as decisões de antemão, cria um canal de comunicação bastante enriquecedor mas cujo circuito é um pouco mais longo. E é justamente esse circuito mais longo - esse tempo -, que nos oferece a possibilidade de chegarmos em lugares que não havíamos chegado antes, tanto o compositor quanto o intérprete. Nesse processo, creio que ambos ganham pois estão continuamente ampliando seus modos de fazer e pensar .

*FS - No caso de Rebound, você acha que as interações tiveram o poder de trazer algo determinante, seja na estrutura final, sonoridades, alinhamento estético ou outro aspecto?*

SK - Com certeza. Ter tido esse tempo e essa troca foram fundamentais para que pudéssemos renovar nossas capacidades criativas e para mergulhar em um universo não explorado por ambos anteriormente. Penso também que as habilidades técnicas do Fabio (que são incríveis), assim como sua dedicação, me inspiraram a ir bastante longe no tocante à sonoridades e gestos bastante oníricos e ao mesmo tempo muito físicos.

**Fim do email.**

### **ANEXO III - Conversa via *Instagram* com Marco Blaauw**

**30 de agosto de 2020 19:20**

*FS - Hello, Mr Blaauw. I hope you're well and all of yours.*

*I have a question about the last section of Alba, from Saunders.*

*I'm from Brazil and I'm in the Masters program at São Paulo State University, where I research the construction of a collaborative performance with the composer.*

*I'm a huge fan of your work (solo and with Musikfabrik) and I'm very interested in some of the techniques you use on the trumpet, now in particular on that one you play at the very end of the Rebecca Saunders piece, Alba.*

*I can reproduce it, but I can't name, sign or even explain it..*

*I would appreciate any help you can give me here.*

*Thank you again for being such an enormous inspiration in my trumpet/music life.*

*All the best!*

**7 de setembro de 2020 16:42**

MB - Greetings Fabio! Great that you are working on Alba. It's the first piece where Rebecca Saunders included this sound (one that I showered her in one of our collaborations), and it ended up being named "electronic birds." It's notated in the scores with a spiral and the initials "E.B." above the staff. The sound is - if analyzed - a high split tone that is unstable enough to also produce the higher "tweeting" sounds. With practice, it is also possible to control the frequency of these higher sounds. If you are able to reproduce it, fantastic! Using your ears carefully is a great way to develop extended techniques. Let me know if I can give you any more information!

Cheers,  
Marco

**7 de setembro de 2020 20:24**

*FS - Hi Marco, thank you very, very much for the answer! Actually, I'm working in a collaboration with a Brazilian composer as part of my masters dissertation and something that he wrote sounded to me very close to those amazing sounds of the "Electronic Birds" (I remember that I got really amazed the first time I heard the piece!).*

*Thank you again for the precise explanation of the notation.*

*My very best,  
Fabio*

**9 de setembro de 2020 13:20**

MB - Hi Fabio, Very glad to hear it! Would you like me to send you a photo of the notation that Rebecca Saunders uses? Let me know!

Cheers,  
Marco

*FS - Sure, Marco! Please it would be great, if you can send!*

*By the way, I'm really looking forward to watch your concert at Philharmonie. "Either or" is the must see of the week! 😊*

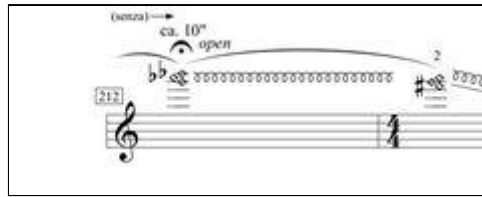
**11 de setembro de 2020 13:33**

The top image shows a musical staff with a 4/4 time signature, a key signature of one flat, and a 3-measure rest. The notation includes a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note. The bottom image shows two staves. The top staff has a dynamic marking 'p > pp' and a fermata. The bottom staff has a dynamic marking 'p > pp' and a fermata. The notation includes a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note. The bottom image also includes the text 'pochissimo Ebirds' and 'poco'.

MB - These photos are actually from Julian Jamet's "glossomanie"

And thank you, enjoy!!

More concerts to come!



With the split notated - perhaps most similar to what you have recreated!

**11 de setembro de 2020 16:08**

*FS - Amazing, Marco!*

*And you're right, listening carefully to the sounds you can produce in Alba (not quite sure, but maybe also in Either or), what I can reproduce is more like a split filtered to the high harmonics. I still cannot control the lines as you do..haha. Just in the process!*

*Congrats for the exciting concert!*

*I hope in a not-so-far future I can go to Germany again and we can have a coffee together (and obviously I want to play for you).*

*Thank you again, Marco for such generosity!*

**Fim das mensagens.**

## ANEXO IV - Trajetória formativa durante o curso de Mestrado

### a) disciplinas cursadas

#### **CMU5561-3/1 - Metodologia da Pesquisa em Música**

Profs. Mário Videira e Alberto Ikeda

Para além do conteúdo das aulas expositivas e da bibliografia sugerida, a parte prática do curso, no formato de seminários, conseguiu promover a atitude criativa dos alunos ao apresentar os seus projetos de pesquisa, já revisados nos moldes do conteúdo trabalhado em sala. Com a mediação dos professores, cada aluno apresentou seu projeto de pesquisa possibilitando o escrutínio tanto quanto à forma de apresentação dos projetos (formatação, estrutura de tópicos, estilo de escrita) quanto ao conteúdo (clareza, lógica, executabilidade).

Projetos desenvolvidos: estruturação do Projeto de Pesquisa e *Avenida Brasil*: criação colaborativa com Laura Calabi, colega do curso, para apresentação durante a aula.

#### **CMU5581-3/1 - Criação e Performance no Repertório Musical Contemporâneo**

Profs. Silvio Ferraz, Luís Afonso “Montanha”, Eliane Tokeshi, Ricardo Bologna, Fabio Cintra

Com foco no trabalho colaborativo entre instrumentistas, cantores e compositores, a disciplina procura oferecer um ambiente propício à experimentação e incentivar a adaptação contínua do músico às suas condições de produção. Durante o isolamento social imposto pela pandemia do Covid-19 que impossibilitou qualquer atividade presencial, o desafio principal era a criação e performance no ambiente virtual, algo que oportunizou o domínio técnico das tecnologias que tínhamos à disposição e resultou na criação de performances inovadoras que misturavam música, movimento do corpo, vídeo e sons eletrônicos.

Projetos desenvolvidos: Tiago Gati - *Vento Escasso para trompete solo* ([link](#)) e Guilherme Ribeiro - *Ceci n'est pas une trompette* ([link](#))

#### **CMU6007-2/1 - A Música como Discurso e os Discursos sobre Música**

Profa. Susana Igayara

Nesta disciplina são analisadas as estruturas que compõem o discurso, bem como as formas como o conceito opera no campo musical. Compreender a estrutura discursiva contribui para a análise das narrativas musicais. Além de estudarmos textos que falam sobre a estrutura musical e sua relação com as palavras, analisamos também textos sobre o que é falado sobre a música ao longo da história e compreendemos a importância desse discurso para uma absorção dos diversos aspectos que compõem uma obra musical.

Seminários realizados: apresentação do verbete *Discurso* do livro *Musicology: The Key Concepts* de Kenneth Gloag e David Beard ([link](#));

**CMU5993-2/1 - Criação e Performance no Repertório Musical Contemporâneo 2**  
 Profs. Silvio Ferraz, Luís Afonso “Montanha”, Eliane Tokeshi, Ricardo Bologna, Fabio Cintra

Com foco no trabalho colaborativo entre instrumentistas, cantores e compositores, a disciplina procura oferecer um ambiente propício à experimentação e incentivar a adaptação contínua do músico às suas condições de produção. Durante o isolamento social imposto pela pandemia do Covid-19 que impossibilitou qualquer atividade presencial, o desafio principal era a criação e performance no ambiente virtual, algo que oportunizou o domínio técnico das tecnologias que tínhamos à disposição e resultou na criação de performances inovadoras que misturavam música, movimento do corpo, vídeo e sons eletrônicos.

Projetos desenvolvidos: Sergio Kafajian - *Rebound* ([link](#)); Leon Steidle - *Tungstênio* ([link](#)); Rodrigo Lima - *Matiz VIII* ([link](#)) e Guilherme Ribeiro - *Quartos*

#### **b) estágios de docência**

**Estágio PAE:** CMU0808-1 - Trompete VI

Com vistas (1) ao enriquecimento da experiência de aprendizagem do aluno da graduação em trompete, (2) ao aprimoramento da didática do pesquisador, estagiário do Programa de Aperfeiçoamento do Ensino, e (3) ao auxílio ao professor Supervisor no planejamento e execução do conteúdo da disciplina CMU0808-1 Trompete VI, o plano de trabalho propôs atividades de natureza complementar, presenciais e não-presenciais, que foram desenvolvidas em consonância com o plano didático da disciplina.

Link para materiais desenvolvidos durante o programa:

[https://drive.google.com/drive/folders/1Wibp3p8JccHpdwdqj3iyooLFRwr6\\_8Vc?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1Wibp3p8JccHpdwdqj3iyooLFRwr6_8Vc?usp=sharing)

**Estágio PAE:** CMU5993-2/1 - Criação e Performance no Repertório Musical Contemporâneo 2

Com vistas (1) ao enriquecimento da experiência de aprendizagem do aluno, (2) ao aprimoramento da didática do pesquisador, estagiário do Programa de Aperfeiçoamento do Ensino, e (3) ao auxílio ao professor Supervisor no planejamento e execução do conteúdo da disciplina CMU5993-2/1 - Criação e Performance no Repertório Musical Contemporâneo 2, o plano de trabalho propôs atividades de natureza complementar e não-presencial, que foram desenvolvidas em consonância com o plano didático da disciplina.



### c) publicações

**Artigo completo:** *Vento Escasso para trompete solo: a interação compositor-performer e as transformações na construção de uma performance*

autores: Fabio Simão e Luis Afonso “Montanha”

local: Anais do VI Simpósio Brasileiro de Pós-Graduação em Música - Simpósio Online (UNIRIO)

data: Novembro/2020

link: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/10736>

**Resumo publicado:** *Acoustic bubbles in the telematic performance of “Ceci n'est pas une trompette”*

autores: Fabio Simão, Guilherme Ribeiro e Silvio Ferraz

local: NOVA Contemporary Music Meeting - Evento Online (Universidade NOVA de Lisboa)

data: Maio/2021

link: <http://fabricadesites.fcsh.unl.pt/ncmm/guilherme-ribeiro-fabio-simao-silvio-ferraz/>

### d) comunicações orais

**VI Simpósio Brasileiro de Pós-Graduação em Música - Evento Online** ([link](#))

*“Vento Escasso para trompete solo: a interação compositor-performer e as transformações na construção de uma performance”*

autores: Fabio Simão

local: UNIRIO - Rio de Janeiro, Brasil

data: Novembro/2020

**XXII Festival Música nas Montanhas - Evento Online**

*“Práticas Musicais na Contemporaneidade Brasileira”*

interlocutores: Fabio Simão, Luis Afonso “Montanha”, Jessica Gubert, Diogo Maia e Efraim Santana

local: Minas Gerais, Brasil

data: Janeiro/2021

**NOVA Contemporary Music Meeting - Evento Online** ([link](#))

*“Acoustic bubbles in the telematic performance of ‘Ceci n'est pas une trompette’”*

interlocutores: Fabio Simão, Guilherme Ribeiro e Silvio Ferraz

local: Universidade NOVA de Lisboa - Lisboa, Portugal

data: Maio/2021

**ATEMPORANEA - II Festival Internacional de Música Contemporânea - Evento Online**

*“Vento Escasso para trompete solo: a interação compositor-performer e as transformações na construção de uma performance”*

interlocutores: Fabio Simão

local: CSMCBA Astor Piazzolla - Buenos Aires, Argentina

data: 13 de Setembro/2021

**e) atividades artísticas****Recital de formatura (Mestrado) de Adenilson Telles -**

Colaborei no recital tocando a peça *Signo Sopra IX (Mimesis)* de Marcus Siqueira para dois trompetes e percussão com Edmilson Bosco (trompete) e Heri Brandino (percussão).

data: Março/2020

link: <https://youtu.be/OXeXFiaDhmA>

**ENTREPROCESSOS - Evento Online**

Recital solo comentado com entrevistas e gravação de trabalho artístico relacionado a pesquisa da dissertação

data: Novembro/2020

link: <https://youtu.be/g3XMCsL2gHA>

**ATO #1 - Evento Online**

Participação em recital e gravação de trabalho artístico relacionado ao tema do projeto de pesquisa

data: Abril/2021

link: [https://youtu.be/D99RXaL\\_Ybg](https://youtu.be/D99RXaL_Ybg)