

“Entre tapas e beijos”: processos artísticos coletivos em música contemporânea

Stanley Levi

*Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG
stanleylevi@gmail.com*

Resumo: Este artigo trata de algumas formas horizontalizadas do fazer artístico contemporâneo, suas motivações e implicações. Partindo da literatura recente sobre processos colaborativos no teatro, busca-se compreender, por analogia, a colaboração em música e suas possibilidades, focando as relações de cooperação entre o compositor e o intérprete. Estas reflexões são ilustradas pelo estudo de caso de dois processos colaborativos de naturezas diferentes. Ao final, é apresentada uma organização do processo produtivo musical em categorias, objetivando um exame mais detalhado das possibilidades colaborativas em cada uma.

Palavras-Chave: Música contemporânea, Processo colaborativo, relações compositor-intérprete.

“Entre tapas e Beijos”: collective artistic processes in contemporary music

Abstract: This article deals with certain horizontal forms of contemporary artistic activity, its motivations and consequences. Starting from the recent literature on collective processes in Theater, the author seeks to understand, by analogy, collaboration in Music and its possibilities, focusing on the cooperative relations between composer and *performer*. These thoughts are demonstrated in two case studies on collaborative processes of different natures. Subsequently, the productive process of music is presented in categorical organization, aiming to examine in a more detailed way the collaborative possibilities in each of them.

Keywords: Collaborative process, Composer-*performer* relations, Contemporary music.

INTRODUÇÃO

Este artigo trata de certos processos de produção musical recentes, exclusivamente em sua dimensão artística. Busca entender como certas categorias tradicionais – o compositor e o intérprete – se articulam nesses contextos, e o que sugerem estas novas formas de organização do trabalho musical. Imediatamente, nos deparamos com três desafios:

O primeiro, a dificuldade de um recorte preciso – dessas músicas, de seu local de origem, de sua época –, que nunca será mais que arbitrário. Vivemos uma confluência de múltiplos tempos-espacos, que nos oferecem uma infinidade de culturas e tradições musicais, não mais – se isso já se deu realmente – isoladas em

sistemas mais ou menos fechados, mas sim em constante processo de hibridação e choque. Recorrer a uma abordagem “localizada”, se ainda é possível, é só uma meia solução, porque aquela mesma articulação de tempo-espaco de que falávamos tende a separar aquilo que é “local” de seu espaco originário, tudo disseminando num entrecruzamento demasiado complexo de tempos, espacos, culturas e identidades.

Em segundo lugar, porque, se estamos tratando de formas de organização do trabalho, estamos tratando de questões cruciais de nossa própria estruturação societária – talvez de forma localizada ou indireta, talvez não... –, e isso nos abre um campo de reflexão mais amplo.

Em terceiro lugar, porque, se assumimos que deve existir alguma relação de proporcionalidade entre processo e produto, e mais ainda se acreditamos que essas categorias – processo e produto – podem se articular de formas as mais variadas, podendo chegar inclusive a se imbricar e se diluir no fazer artístico, estamos diante de um pensamento não somente sobre “os processos através dos quais as músicas de nosso tempo são construídas”, como eu disse acima, mas diretamente sobre as próprias “músicas de nosso tempo”.

É preciso então, para fazer frente a esses desafios, tentar, ainda que provisoriamente, localizar o objeto de nosso estudo, contextualizá-lo e entender como afeta as totalidades em que se insere.

Para começar, então: do que falarei aqui? Pode parecer contraditório, além de temerário, basear a delimitação de meu objeto a partir de categorias tradicionais da música, como “música popular”, “música culta”. Isso porque irei tratar de novas formas do fazer musical, resultantes justamente da erosão de tais categorias pelas transformações sociais dos séculos XX e XXI. Porém, enquanto novas formas culturais não se sedimentam em conceitos sólidos que nos amparem, será necessário recorrer aos antigos, sem, contudo, jamais perder de vista a precariedade da localização terminológica que podem nos oferecer. Assim, tratarei neste artigo das músicas derivadas da música europeia de tradição escrita, dita “de concerto”, em algumas das formas que assumiram ao longo das últimas décadas, e dentro disso especialmente daquelas estruturadas sobre – ou pelo menos relacionadas com – as funções tradicionais de compositor e intérprete. Conforme dito, as características dessas músicas – enquanto processo, enquanto produto – a muito deixaram de ser exclusividade do campo a que originalmente se remetiam.

Essa música, embora viva em sua forma mais “tradicional” (aquela das vanguardas do século XX), existe hoje hibridizada com outras músicas, outras artes, outros fazeres e saberes. Daí que, ao refletir sobre ela, estamos buscando também uma compreensão acerca de novas formas de se fazer música, ou quiçá de como a contemporaneidade se vale do legado cultural deixado pela música, até onde esta pôde existir enquanto tal. Por questões de praticidade, vou chamá-la doravante apenas “música contemporânea”, como ainda é usual, mesmo que represente apenas uma pequena parte da produção musical na contemporaneidade.

À continuação, será preciso introduzir rapidamente a relação entre a organização do trabalho nessa(s) música(s) e a organização mais geral das sociedades em que ocorre(m). Isso porque certas mudanças profundas que vêm ocorrendo nas formas de pensar, fazer e fruir música estão relacionadas à emergência de novas relações sociais.¹ Dentro do espectro vasto dessas transformações na esfera da música, as que aqui nos interessam se centram ao redor de dois pontos principais: a) o abandono do foco na “obra” em favor do “processo”; b) a diluição da figura do autor, conduzindo também a uma inevitável revisão da figura do intérprete. Tudo isso está ligado, como veremos, à crítica da sociedade burguesa e à recuperação da dimensão efêmera da música: música enquanto “arte performática” (COOK, 2007).

Finalmente, restaria entender de que forma as mudanças organizacionais e conceituais que abordarei, dentro do campo musical que precariamente defini, afetam a música nele produzida. Responder a esta questão não é o foco deste trabalho, embora alguns aspectos mais evidentes sejam abordados de passagem. Meu palpite sobre isso é que as forças atuantes nos processos de produção musical aqui em jogo – a saber: a tendência a desconstruir as funções artísticas e a focar o processo em lugar do produto – podem enfatizar o deslocamento da noção de “música” e contribuir de forma significativa para a construção, delimitação e/ou consolidação de campos artísticos diversos dela própria, conquanto diretamente tributários de sua tradição. E isso se dará mais fortemente onde a música, ao se abrir de forma radical à colaboração e à horizontalidade, abraça, no mesmo gesto, a transdisciplinaridade, ou onde os meios tecnológicos têm transformado toda a

1 Por relações sociais entendo não apenas o jogo entre os agentes tradicionalmente tidos como sujeitos – isto é, os humanos – mas sim toda a complexa rede de interações que se instaura quando ampliamos a noção de agência também a animais e objetos, na esteira do pensamento antropológico contemporâneo (especialmente Latour). Nossas relações sociais, portanto, incluirão a mídia, as telecomunicações, os aparelhos eletroacústicos, os softwares, etc.

cadeia produtiva musical, da criação à fruição (IAZZETTA, 2012, p.227). Além destes impactos, já existem estudos que sugerem que as obras resultantes de processos colaborativos – as transformações organizacionais que serão meu foco de atenção neste trabalho – tendem a constituir-se como enunciações mais polifônicas.²

Estando estes três desafios encaminhados – embora não exatamente solucionados –, vejamos a quais processos de produção musical recentes venho me referindo. Basicamente, me interessam os processos horizontalizados, onde a ausência de hierarquias *a priori* (mas não de quaisquer ordenamentos!) estimula a que o processo produtivo, em sua integralidade, esteja aberto às influências de todos os envolvidos nele. Postos em pé de igualdade, os vários agentes se sentem livres do embaraço de interferir criativamente nos domínios uns dos outros, particularmente quando o outro é tido como hierarquicamente superior. Chamemos a estas formas de se fazer arte, genericamente, de “processos artísticos coletivos”; sua prática, de uma sorte de “coletivismo” artístico.

Para abordar o tema vou me valer, a exemplo do que faz COOK (2006), de abordagens interdisciplinares da performance, principalmente as do teatro. Essa área artística, também uma “arte da performance”, tem uma forte tradição de trabalho coletivo, e nas últimas décadas tem desenvolvido teorias de grande vitalidade nesse campo.

Todas estas reflexões estão baseadas no estudo de caso de duas experiências colaborativas concretas e de naturezas diferentes: a primeira, o espetáculo musical *Corda Nova*, em que a interdisciplinaridade apenas atua para potencializar um espetáculo eminentemente musical, e a outra o *Vozes da América/Mate*, onde a horizontalidade e a colaboração se estendem por todas as áreas artísticas envolvidas, diluindo a música (e os demais campos) num processo/produto artístico que não se encaixa bem nas categorias tradicionais da arte. Estes estudos de caso serão comentados após uma apresentação dos processos de colaboração e da evolução das funções artísticas tradicionais para os novos paradigmas coletivos.

2 A este respeito, ver PEREIRA (2011). O termo polifonia, como usado aqui, deriva dos estudos da linguagem, e quer dizer aproximadamente “a presença sensível de diferentes sistemas significantes dentro de uma mesma obra, em que se perceberá a influência das muitas referências mobilizadas pelos vários agentes participantes do processo criativo, incluindo certamente o compositor e o intérprete mas também o iluminador, o figurinista, etc.”

1. PROCESSOS ARTÍSTICOS COLETIVOS

Deixo a abordagem do tema deliberadamente aberta para não restringir a discussão ao campo musical e nem definir com anterioridade a qualidade das interações coletivas em questão. Dessa forma, posso trazer conceitos úteis de outras áreas e me mover com mais naturalidade por processos interdisciplinares.

Começemos então por duas categorias de processos artísticos coletivos que têm sido discutidas em alguns círculos do teatro contemporâneo brasileiro: a *criação coletiva* e o *processo colaborativo*. Essas noções nos serão úteis para entender os processos coletivos em música, já que ambas as áreas apresentam divisões de funções e características processuais semelhantes.

A **criação coletiva** é uma experiência posta em prática no cenário nacional do teatro, especialmente nas décadas de 60 e 70. Consiste num trabalho de grupo em que a criação e a execução do espetáculo, em cada um de seus aspectos, ficam a cargo de todo o coletivo, num processo caracterizado por uma horizontalidade radical.

Essa horizontalidade pressupõe a disseminação, por toda a equipe, do poder decisório. Tal dispersão do controle implica, como condições essenciais para a viabilidade e o bom funcionamento da proposta, a disseminação também do conhecimento e das responsabilidades (criativas, administrativas, executivas).

Outras marcas da criação coletiva são a *diluição funcional* (que ocorre em grau variável, segundo cada autor; este conceito será explicado mais à frente) e a busca de um resultado que procure traduzir o pensamento artístico da coletividade.

É importante ressaltar que nem a horizontalidade nem a diluição funcional impedem o reconhecimento das aptidões e interesses pessoais ou a organização do trabalho em “comissões” encarregadas dos diferentes aspectos da criação e execução do espetáculo, segundo nos informa Reinaldo Maia.³

Outros aspectos da criação coletiva são controversos. Não obstante, parece claro que essa proposta estava impregnada de sérias aspirações políticas, que segundo alguns autores (ABREU, 2003; SILVA, 2002; NICOLETE, 2004) podiam mesmo sobrepor-se aos valores estéticos da criação. Esse fervor ideológico é um dos fatores – não o único, certamente – que, a meu ver, estão no cerne das transformações processuais que nos conduziram aos contemporâneos processos

3 MAIA, Reinaldo. *Dois ou três coisinhas sobre o processo colaborativo*. Artigo não publicado (arquivo pessoal do autor).

horizontalizados; voltarei a isso mais tarde.

Já aquilo que se vem chamando, no teatro, de **processo colaborativo**, pode ser descrito como “uma metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, sem qualquer espécie de hierarquias, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos” (SILVA, 2004), ou como “um processo de criação que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral. Isso significa que busca prescindir de qualquer hierarquia preestabelecida e que feudos e espaços exclusivos no processo de criação são eliminados” (ABREU, 2003). Observe-se em particular, nestas descrições, a abordagem do problema da autoria, do foco processual, da horizontalidade e da questão das funções artísticas.

Talvez uma das principais diferenças que tem o processo colaborativo em relação à criação coletiva é de aqui as funções artísticas não são abolidas ou indesejáveis (os integrantes propõem a *partir* delas), mas apenas relativizadas: os espaços (entendidos aqui como áreas de atuação específicas: dramaturgia, direção, cenografia, etc.) não são eliminados, mas sim sua *exclusividade*. Isso quer dizer que, a princípio, cada área continua possuindo um ou vários “responsáveis principais”, porém está aberta às contribuições de todos os indivíduos, e, reciprocamente, todos os indivíduos são convidados a contribuir em todas as áreas.⁴

Se posso problematizar um pouco a descrição destes autores, referências no processo colaborativo em âmbito nacional, me pergunto se uma tal proposta – e isso vale também para a criação coletiva – consiste de fato apenas numa “metodologia”, num “processo de criação”. Uma metodologia pressupõe um fim externo a si, e parece que, em muitos grupos que adotam essa perspectiva de trabalho, o próprio método é um fim em si mesmo – o que guarda semelhanças com a colaboração em música e que se relaciona com profundas convicções políticas das quais falaremos abaixo. Simultaneamente, nestes mesmos grupos, a prática colaborativa não necessariamente se resume ao aspecto criativo, transbordando as fronteiras da criação para os campos da execução (já implícita nas descrições feitas por nossos autores), da administração e da produção do espetáculo e do grupo, de forma geral – com as consequências artísticas de tudo isso, é claro. Não seria então apropriado reconhecer estas características e ampliar o entendimento desses

⁴ Essa descrição genérica não deve sugerir uma interferência indiscriminada de todos em tudo. Como já dissemos a respeito da criação coletiva, é claro que ela se organiza a partir de afinidades, necessidades, circunstâncias e interesses.

processos, para que passem a abarcar uma porção maior da cadeia produtiva das artes? Não valeria a pena – embora eu precise reconhecer que isso talvez seja um pouco ousado – pensar nesses processos não apenas como metodologia, mas sim como um ideal artístico, como uma tomada de posição política, e talvez mesmo como um componente relevante da criação de significado e da fruição?⁵

As diferenças, portanto, entre os chamados “criação coletiva” e “processo colaborativo” residem principalmente no tratamento dado à especialização (o processo colaborativo preserva, em certa medida, as funções artísticas tradicionais). Mas, além disso, há uma outra diferença importante na base do trabalho criativo: a criação coletiva *prioriza* o trabalho teórico antecedente à prática e o tem como guia do processo, enquanto que o processo colaborativo foca sua atenção na cena, para a partir dela construir o espetáculo. Nas palavras de Reinaldo Maia,⁶

[...] não é à toa que o “Trabalho de Mesa” para o “Processo de Criação Coletiva” desempenhava uma função fundamental. É na construção do “pensamento” que ele buscava o suporte para a construção da cena. Isto é, o “pensamento” sobre-determinava, usando um conceito marxista, a prática cênica. Sem o suporte da Teoria não se acreditava poder ter uma Prática produtiva. E aqui está uma diferença fundamental com o “Processo Colaborativo”, onde a cena é que sobre-determina. “A cena, como unidade concreta do espetáculo, ganha importância fundamental no processo colaborativo. Ela é o fiel da balança e, como algo concreto e objetivo, é hierarquicamente superior à ideia, à imagem, ao projeto, às visões subjetivas.” (ABREU, 2003). Ou seja, no “Processo Colaborativo” o “fazer”, a Prática é que sobre-determina o “pensar”, a Teoria.

As semelhanças, por outro lado, são muitas, e entre elas vale destacar a diluição funcional (em graus diferentes em cada um deles), a horizontalidade e as implicações de ambas: a necessidade de uma equipe integrada, do comprometimento de todos os envolvidos com a totalidade do trabalho, a disseminação do conhecimento. Relacionada a estes e a outros fatores ligados ao desenvolvimento geral das artes no século XX, está a revalorização das áreas suporte (luz, sonoplastia, figurino, cenários, etc.), que são trazidas de um plano

5 Se a técnica abarca dentro de si o sentido de “modo de fazer” – ou seja, a metodologia –, é possível, à luz dos comentários que tece IAZZETTA (2012) sobre as reflexões do antropólogo Alfred Gell, imaginar que também o processo de feitura de qualquer arte é parte integrante dos significados artísticos que gera. Ele diz: “Assim, esses objetos de arte exercem seu poder sobre nós não pelo que eles são, mas pela maneira que eles se tornam o que são (Gell, Alfred. “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology”. In *The CraJ Reader*, Glenn Adamson, ed, pp. 464-482. Oxford/New York: Berg, 2010). Quer dizer, algo se configura como arte por meio de técnicas e tecnologias que promovem um encantamento, mas essas técnicas e tecnologias são em si mesmas encantadoras”.

6 MAIA, Reinaldo. *Dois ou três coisinhas sobre o processo colaborativo*. Artigo não publicado (arquivo pessoal do autor).

secundário para um papel estrutural na construção dos espetáculos contemporâneos, em várias poéticas do teatro (sobretudo as colaborativas, é claro). Um último aspecto que salta aos olhos em ambas as práticas é seu caráter processual: o produto não determina totalmente o método (ou ao menos não interfere nas características metodológicas aqui em questão, tidas como, a princípio, adequadas para todo o universo de produtos artísticos que se almeja criar), mas é antes o próprio processo quem será um importante determinador do resultado⁷. Um paradigma bastante diferente daquele em que a obra teatral era um produto que possuía, no texto dramaturgico, uma vida *a priori*, e a montagem “apenas” a concretizava no palco. Na música, como veremos, ocorreu uma trajetória análoga.

Semelhanças	Diferenças	
	Processo Colaborativo	Criação Coletiva
Diluição Funcional	Trabalho a partir das funções especializadas	Trabalho independente de funções <i>a priori</i>
Re-valorização das “áreas-suporte”		
Horizontalidade	Construção do espetáculo a partir da cena ↓↓↓	Construção do espetáculo a partir da “teoria” ↓↓↓
Esfacelamento do autor; autoria coletiva		
Foco no processo	Primado da prática	Primado da teoria

Tabela 1: Principais semelhanças e diferenças entre Criação Coletiva e Processo Colaborativo

Agora que já traçamos um panorama destes dois processos artísticos coletivos, tomemos o caminho de um aparente retorno à música. Começemos por entender uma questão de fundo político posta na mesa pela adoção da horizontalidade como parâmetro fundamental, tanto no teatro como na música.

Será preciso retrçar os caminhos que trouxeram as vanguardas experimentalistas dos anos 60 e 70 da relação compositor-intérprete tradicional a estes modos contemporâneos de colaboração. Elas incluíram entre suas mordazes críticas, segundo nos informa Iazzetta (2011), aquelas feitas às instituições tradicionais da música de concerto (a orquestra sinfônica, a indústria fonográfica, os conglomerados radiofônicos, o próprio ritual do concerto), que foram associadas a um tradicionalismo romântico – inadequado à contemporaneidade de então – e ao

⁷ Para estudos contemporâneos sobre as características peculiares dos espetáculos produzidos sob a égide colaborativa, ver PEREIRA, 2011.

mundo burguês capitalista. No teatro, Reinaldo Maia⁸ salienta o caráter político da opção pela criação coletiva, que “objetiva formar um ator-cidadão”, re-empoderando o indivíduo diante da realidade alienante de um regime político autoritário (a ditadura militar brasileira). Não por acaso, Adélia Nicolete (2002) começa seu artigo sobre processo colaborativo criando um alicerce ideológico que de certa forma está no cerne das preocupações das correntes artísticas – sejam de que área forem – que optaram pelos processos coletivos. A citação vale a pena:

Durante muito tempo o texto foi considerado o elemento mais importante do teatro e o autor teve o domínio de conteúdo, forma e sentido. Dessa maneira, como encenar uma peça que ainda não fora escrita por completo? Para que dar ouvidos a atores, se eram encarados como simples emissores do texto? Dar voz ao diretor, se sua missão era cumprir “fielmente” as prescrições de um autor que, na quase totalidade dos casos, escrevia a peça concentrada e solitariamente, acalentando o sonho nada secreto de ser eternizado pela literatura?

É fácil ouvir Nicolete com ouvidos de músico: se fazemos algumas poucas substituições de palavras, a descrição cabe como uma luva na tradição mais consolidada dentro da música de concerto. A questão de fundo é, então: estando os antigos processos criativos tão atrelados ao mundo moderno, capitalista, desgastaram-se com ele pelas críticas que, ao longo dos últimos séculos, lentamente foram minando seus sustentáculos ideológicos. Era preciso fazer frente a uma série de questões prementes para o mundo de então: a exploração do homem pelo homem – reproduzida em todas as formas de organização do trabalho da sociedade (inclusive, é claro, as artísticas) –, a alienação resultante de uma especialização indiscriminada dos saberes e da incomensurabilidade instaurada entre o saber e o fazer, etc.

Voltaremos ao tema das motivações políticas dos coletivismos artísticos quando tratarmos do processo de diluição funcional; por hora, continuemos nossa jornada de retorno à música.

Como eu disse, trata-se de um retorno apenas aparente. Não porque não estejamos de fato nos aproximando da música, mas sim porque nunca estivemos, de fato, longe dela: todo o tempo, em minha longa digressão no âmbito do teatro, estive na realidade abordando conceitos e problemáticas inerentes ao fazer musical aqui tratado.

Ambas as artes exibem uma distribuição funcional e propõem uma

8 MAIA, Reinaldo. *Dois ou três coisinhas sobre o processo colaborativo*. Artigo não publicado (arquivo pessoal do autor).

problemática “obra vs processo” bastante análogas. Se procedermos a um esclarecimento sobre os conceitos permutáveis entre as áreas, estaremos a poucos ajustes de uma incorporação satisfatória de toda aquela produção teórica do teatro ao campo musical.

Principiando, então, pelos agentes tradicionais dos processos produtivos nessas duas áreas, é ponto pacífico que ambas apresentam uma estruturação funcional tripartite assentada nas competências amplas de criar/pensar, executar/interpretar e contemplar/fruir. As funções básicas estabelecidas a partir disso são, respectivamente, o compositor ou dramaturgo, o executante (ou intérprete) musical ou o ator, e o público. Cada função aponta na direção de uma especialização que, em que pese as interseções existentes, divide os indivíduos implicados nessas artes em campos que exigem aptidões distintas. A incomunicabilidade que em certo grau se instaurou entre o compositor de vanguarda e a maioria dos intérpretes dá testemunho incontestado da aceleração da tendência à especialização que vimos ocorrer ao longo do tempo.

Essa divisão de funções, como está posta acima, também descreve a escala decrescente de autoridade artística que se atribui a cada agente. De um lado, o compositor, grande detentor da verdade musical; do outro, o público, que, passivo e ignorante das sutilezas técnicas do fazer artístico, quase não merece o título de “agente” nesta linha de produção. Não é de se admirar que o aprofundamento contínuo desse modelo tenha trazido ao estado de perene desconfiança mútua que se instaurou entre os compositores e “seu” público, a partir do início do século XX.

Existe ainda uma quarta função, que se situa entre o compositor/dramaturgo e os “mediadores”. Trata-se de uma função híbrida, uma espécie de “mediador privilegiado”, detentor de certo poder criativo: é o diretor/encenador, no teatro, e o diretor de orquestra (ou de outros grupos instrumentais e vocais), na música. A este último, devido sobretudo a questões institucionais e organizacionais, se deposita uma confiança maior que em outros mediadores, e se outorga igualmente maior autoridade. Não me deterei, porém, nesta nem na miríade de outras funções menos estruturais que se poderia levantar. Tendo visto como se dá a correspondência entre os agentes do processo, passemos agora às semelhanças entre os próprios processos.

Não se instalou ainda em música uma tipificação amplamente aceita dos processos coletivos que nos permita uma comparação direta, mas isso não nos

impede de reconhecer que, havendo similaridade com os paradigmas funcionais do teatro, também as formas de colaboração entre as funções tenderão a operar de forma similar. Por exemplo, a cooperação que se dá entre um dramaturgo e atores (digamos, ao trabalhar a escrita e a estrutura do texto e da cena a partir de improvisações cênicas deles) pode ser simétrica àquela que opera entre um compositor e os intérpretes (cujos improvisos e sugestões de gestos musicais podem servir de material para a escrita de uma obra). Um exame mais minucioso das possibilidades colaborativas descortinadas pelos processos coletivos em música será feita nas partes finais deste texto; por hora, assumamos apenas que as características, motivações e questões levantadas pela colaboração, nas áreas de teatro e música, apresentam uma coincidência significativa. Quanto ao paralelo entre os paradigmas “texto-dramaturgo” do teatro e “partitura-compositor” e entre sua desconstrução calcada na demolição do modelo tripartite, serão retomados na seção 2, “Quem é quem”.

Consideremos, por último, a atuação das áreas-suporte, que serão postas em evidência – é certo de que de forma bastante menos enfática e frequente – também pela área da música. Isso, se tem causas similares às descritas para o teatro, tem aqui consequências específicas: o teatro já é uma arte performática multimídia por natureza, mas no campo musical tradicional o uso de meios não-sonoros como fatores primários de expressão pode, como defendido na introdução, provocar a corrosão da categoria artística “música” – quase sempre entendida como estruturada unicamente a partir do som – para outras formas de expressão artística, como tem sido evidenciado pelo surgimento, nas últimas décadas, de termos que procuram dar conta das especificidades de cada poética,⁹ como *Arte sonora*, *circuit bending*, *performance art*, *performances em rede*, *improvisação livre*, *live coding*, *laptop music*, música de ruído (IAZZETTA, 2011 p.8, e 2012, p.5).

9 É claro que a consolidação de novos campos artísticos tem causas que extrapolam a colaboração e a incorporação das áreas-suporte, dentre elas notadamente a evolução das tecnologias de áudio. Incluo, porém, uma gama de termos ampla, para dimensionar melhor a fragmentação da música em novos rótulos vários.

TEATRO	MÚSICA
Dramaturgo	Compositor
Diretor/encenador	Diretor de orquestra/regente
Atores	Intérpretes(“executantes”)
Áreas suporte (parte do espetáculo)	Áreas suporte (distanciadas do núcleo expressivo do concerto)
Público	Público

Tabela 2: correspondências funcionais entre o teatro e a música

Para finalizar o exame dos processos artísticos coletivos, quero propor agrupá-los em categorias conforme se segue:

1.1. PROCESSOS COLETIVOS INTRA OU INTERDISCIPLINARES

No caso dos primeiros, a colaboração compositor-intérprete é a que foi mais desenvolvida, diferentemente, por exemplo, da colaboração com o público, com as áreas-suporte ou com os agentes não artísticos da cadeia produtiva da música (cuja ação tem consequências artísticas, vale recordar). Como exemplo desta prática cito a associação entre os grandes virtuosos do violão do século XX – como Andrés Segovia e Juliam Bream – com compositores os mais diversos, com vistas à ampliação do repertório disponível. Um dos casos estudados a seguir, o do *Corda Nova*, se encaixa nesta categoria.

No caso dos segundos, a interação com as áreas-suporte alcança um nível de intensidade muito maior, e evidentemente muitas delas, dada a interdisciplinaridade da empresa, deixam de ser suporte para se tornar elementos primários da expressão. A prática desses processos, talvez por incluir uma pluralidade maior de agentes, também favorece um maior diálogo com setores não artísticos da cadeia produtiva, e traz para dentro da música as experiências de colaboração com o público que, em outros campos da arte, alcançaram maior desenvolvimento. Exemplos de colaboração interdisciplinar abundam, indo de óperas e balés a musicais e filmes, mas eu gostaria de mencionar certos movimentos artísticos mais recentes desvinculados de grandes instituições, que, levados a cabo por coletivos artísticos caleidoscópicos (embora pequenos), propõem espetáculos multissensoriais; tal é o caso do “*Mate*”, discutido abaixo.

1.2. COLABORAÇÃO SINCRÔNICA, DIACRÔNICA E A NÃO COLABORAÇÃO

A *colaboração sincrônica* se dá em “tempo real” entre os atores. É claro que a expressão “tempo real” aqui tem sentido relativo, porque em geral este tempo se estende por dias, meses ou mesmo anos, e nesse período o trabalho alterna momentos de contato e ausência entre os agentes, e pode inclusive acentuar essa descontinuidade através de interrupções esporádicas. Essa “simultaneidade” não implica necessariamente na presença, ao menos não na acepção mais comum da palavra: a comunicação pode se dar por e-mail, teleconferência, intermediação de terceiros, etc. Em todos os casos, porém, existe a predominância do contato dialógico entre os agentes, criando a possibilidade de ciclos de ação e reação. Um exemplo de colaboração sincrônica é o trabalho de estúdio entre compositor, intérpretes e técnico de som, quando da gravação de uma obra qualquer.

Já na *colaboração diacrônica* esse fluxo de mão dupla não existe, e a colaboração que se dá é sempre indireta. Existe uma separação temporal entre os agentes que torna necessária a mediação da colaboração por um veículo qualquer, seja ele uma partitura, uma folha de instruções, uma gravação. A colaboração, neste caso, permite que o agente posterior interaja com as contribuições dos que o sucederam, mas a recíproca não é verdadeira¹⁰. O exemplo mais corriqueiro desse tipo de colaboração é, evidentemente, a execução de grande parte do repertório tradicional da música de concerto, onde a relação entre o compositor e intérprete, que podem estar separados por séculos, é mediada (principalmente) pela partitura.

Uma última situação-limite a ser observada é a *não-colaboração*.¹¹ Trata-se de uma ocorrência apenas filosófica, já que, como veremos, é impossível – dentro do modelo abordado aqui – fazer música sem que atue alguma das funções do processo. Mas o conceito nos fornece um horizonte teórico para entender as implicações de uma colaboração tumultuada ou ineficaz, bem como para, inversamente, lançar luz sobre certos aspectos de situações colaborativas melhor resolvidas. Na não-colaboração, a incomunicabilidade, em todas as suas formas (desde a impossibilidade do diálogo até a incompreensão da partitura) sempre aponta para a interrupção da produção musical. Conforme veremos, dentro de um

10 Podemos imaginar que o resultado dessa intervenção venha a chegar ao conhecimento do(s) primeiro(s) agente(s), que poderia, eventualmente, reagir a ela, estabelecendo então um menos comum processo de colaboração sincrônica muito dilatado no tempo.

11 Devo a noção de não-colaboração e sua exemplificação ao prof. Eli Eri Moura, da Universidade Federal da Paraíba, que os apresentou em palestra realizada no I Festival Latino-americano de Música Contemporânea de Pelotas, em 2012.

sistema baseado em divisões de tarefas onde todas são indispensáveis ao fazer artístico, a falha total na interação entre quaisquer dos agentes leva inexoravelmente à impossibilidade de concretização dos projetos. Cito aqui como exemplo o caso ocorrido a certo compositor que, tendo tido uma obra programada para execução em outro país, não pôde estabelecer contato prévio com o grupo que a tocaria, e não foi admitido em nenhum dos ensaios senão o último, quando, diante de uma performance em franco desacordo com sua concepção da obra, suspendeu sua execução pública.

Avançando então das analogias com o teatro para as especificidades musicais, vou centrar a reflexão nas figuras-chave do compositor e do intérprete, entre as quais ocorrem as colaborações mais frequentes dentro da música contemporânea. É claro que, se estamos tratando de formas de colaboração diferentes das tradicionais, é natural que esse deslocamento metodológico implique também no deslocamento das funções anteriores, que determinavam e se apoiavam em outro *modus operandi*. A transformação destas funções pode se dar de diferentes formas, mas parece que em geral tende a uma relativização dos papéis estabelecidos tradicionalmente, através do processo de *diluição funcional*. Isso significa que, ao tratar das colaborações em música que aqui interessam, falaremos ainda de compositores e intérpretes, mas não como existiam nos modos tradicionais de se fazer música.

2. QUEM É QUEM

Qualquer discussão da colaboração entre compositor e intérprete parte da existência *a priori* dessas funções artísticas.¹² Há, porém, outros pressupostos menos óbvios que este modelo funcional traz consigo, e vale a pena estudá-los se queremos uma aproximação real às complexidades da colaboração em música. Cito, dentre eles, quatro: a) o compositor é uno; b) o compositor cria, mas o intérprete “apenas” executa, ainda que criativamente; c) existe uma relação implícita de autoridade entre os agentes, em que o compositor detém alguma espécie de superior “verdade musical”, já que d) o gesto criador, a ideia “essencial”,

¹² É evidente que não se trata de reduzir o trabalho dos indivíduos a uma função inflexível, inescapável e, sobretudo, constante. Uma mesma pessoa pode, em diferentes momentos (ou num mesmo momento, como na improvisação e na auto-escuta), assumir diferentes funções; num momento será compositora, depois intérprete (talvez de sua própria obra), e ainda público, sempre que ouvir música. A funcionalidade refere-se, portanto, ao(s) tipo(s) de trabalho que desempenhe um indivíduo, num dado momento, dentro da cadeia produtiva da música.

supostamente emana dele. Pressupõe-se, portanto, que a criação será verbo e substantivo apenas para o compositor; para o intérprete, ela é sempre advérbio ou adjetivo, função de uma atividade outra que não ela própria. Ou seja, ele “interpreta criativamente”, ele pode ser “criativo”, ao passo que somente o compositor efetivamente “cria”, é “criador”.

Alerto uma vez mais que não se trata de apregoar a eliminação destas funções. Quero apenas desconstruir certas noções implícitas, e criticar, particularmente, uma espécie de “alocação predominante das faculdades criativas” (centradas no compositor) que estes termos propõem – e que vêm costumeiramente acompanhadas de uma organização hierárquica do trabalho musical; com isso, espero poder desvelar de forma mais completa a riqueza potencial da colaboração em música.

Eu dizia, acima, que uma situação totalmente não-colaborativa é impensável em qualquer realização musical prática. Isso porque o modelo tripartite de divisão das funções artísticas não é apenas uma organização da cadeia produtiva das artes; é, antes, um modelo de apreensão da realidade, uma forma de ver o mundo em que a separação entre certos saberes e fazeres é um dado *a priori* de nossa percepção. Assim, sempre veremos, em qualquer resultado musical, a presença de alguém que cria a música, mesmo que seja o próprio *performer*; a presença de alguém que a executa¹³ e a presença de alguém que a ouve/frui, mesmo que seja o próprio compositor ou executante. Dentro disso, cada função – ainda que estejam várias delas concentradas em um único indivíduo – interage *necessariamente* com as outras (e de várias formas, inclusive através do repúdio). Essa “indispensabilidade” da mobilização ou percepção simultânea das três funções, aliada a sua radical separação, é que as torna paradoxalmente indissociáveis nas realizações musicais práticas, conforme já dissemos. A relevância dessa digressão filosófica é demonstrar como a colaboração, longe de ser uma novidade, é um componente imprescindível do fazer musical desde que ele se fundou nesse modelo tripartite; ou seja, a cooperação entre compositor e intérprete, nosso objeto de estudo, foi sempre uma realidade dentro da música de concerto, mesmo quando apenas mediada pela partitura. Mas, se o papel do intérprete foi sempre indispensável,¹⁴ como pode ser

13 Iazzeta (2011) nos recorda que os meios tecnológicos presentemente deslocam de forma sensível a situação do intérprete, como ocorre na música *techno*, por exemplo. Vale recordar, portanto, que aqui trato das formas contemporâneas de se fazer música que dialogam, ao menos em parte, com os processos tradicionais.

14 Em que pese as opiniões de grandes nomes da música, como Schoenberg, que chegou a

que haja sido necessário em algum momento *horizontalizar* as relações, isto é, destruir hierarquias? Como elas vieram a se estabelecer, em primeiro lugar?

Vejamos: se a comunicação artística no modelo tradicional era entendida como o fluxo de uma mensagem (o objeto artístico) de um interlocutor (o compositor/dramaturgo) a outro (o público), é compreensível que as figuras dos músicos-intérpretes/atores tenham sido lidas como funções mediadoras entre os dois “pólos” dessa comunicação. A partir disso é possível (e frequente) a atribuição aos intérpretes de um trabalho de mediação (IAZZETA, 2011), secundário, cujo ideal seria a transparência, a nudez.

Um outro fator que, a meu ver, pode se relacionar a essa problemática é o logocentrismo predominante na civilização ocidental, atestado por uma longa tradição filosófico-musical que remonta à Antiguidade clássica e perpassa toda a Idade Média, alcançando a modernidade (a citação de Schoenberg já mencionada ilustra bem essa ideia)¹⁵. Profundamente desconfiada da materialidade do som, cujo manejo direto está associado à função-intérprete, essa civilização teria se voltado então para a função-compositor, que é de onde a música “brota” e existe, portanto, antes de se materializar em som, enquanto ideia descarnada¹⁶. Críticas mais recentes ao fazer musical – como a que situa o trabalho musical tradicional no “entre-sons” em vez de no próprio som, e a revalorização da dimensão sonora em poéticas musicais dos séculos XX e XXI (BONAFÉ, 2011) – corroboram esta tese, ao considerar importante recuperar a materialidade do som – descuidada pelo zelo excessivo com a forma e outras abstrações musicais – no âmbito composicional.

Seja por que razão for, estando estas divisões funcionais e hierarquias consolidadas, torna-se difícil o desprendimento do senso comum de que “o

declarar, segundo uma citação de Newlin recuperada por COOK (2006), que “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 plateia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa”.

15 Sobre o logocentrismo e a recusa da materialidade do som, ver CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2011. Sobre os ideais da antiguidade clássica, medievais e do barroco germânico a respeito da música, ver BARTEL, Dietrich. *Introduction to the concepts. Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1997. pp. 3-39. A hierarquia musical estabelecida por Boécio (480-525 d.C) entre a Música Mundana, a Música Humana e a Música Instrumental (em ordem decrescente de importância) é muito representativa dessa tradição.

16 Há uma sensível *tendência* a atribuir um foco “teórico” – abstrato, relacionado à escrita, discursivo, generalizante (a obra que existe acima de todas as suas performances) – à função do compositor (vide a tradição do opus), enquanto que uma abordagem mais prática –, relacionada ao gesto e ao som, materializada, particularizante (a performance específica que dá vida à obra; a música como arte performática) – caminha rumo à função do *performer*.

compositor *cria* e o intérprete *executa*”, por muito que ele tenha sido criticado¹⁷. No entanto, três fatores (o deslocamento do foco da obra para o processo, a horizontalização e coletivização dos processos e o questionamento da figura do autor) vêm intervindo na dinâmica funcional do fazer musical e propondo a revisão dos papéis dentro dele.

O primeiro desses fatores, o entendimento da música como um processo, como querem Cook (2006) e Iazzetta (2011), propõe a recuperação da efemeridade da performance. Ao desconstruir a perenidade da “obra”, transfere certas responsabilidades criativas sobre o “produto” musical ao agente responsável por sua feitura instantânea no momento da performance, o intérprete. Isso significa algo muito próximo do que diz Silva (2004) sobre a dramaturgia – análoga à composição – no processo colaborativo do teatro: “romper com a sua recorrente aura de eternidade para que ela evapore no suor da cena, no *hic et nunc* do fenômeno teatral”. Se substituirmos as palavras “cena” e “teatral”, por “performance” e “musical”, a descrição fica bastante clara.

O segundo fator, horizontalidade e coletivismo, ao propor a inexistência de hierarquias preestabelecidas e a interferência mútua entre os agentes, propõe o desmantelamento da unicidade autoral e demanda agentes com conhecimentos que ultrapassem seu fazer especializado. É também este fator o principal responsável pelo mecanismo da *diluição funcional*, talvez o mais importante a operar nas transformações do fazer musical colaborativo.

O terceiro fator, o questionamento da figura do autor, é consequência dos dois primeiros, e retira as prerrogativas, poderes e responsabilidades criativas de uma única função – o compositor -, pulverizando-as por todos os agentes do processo produtivo. Luis Alberto de Abreu (2003) deixa clara essa reivindicação do potencial criativo para todos os envolvidos na produção de uma obra arte: “Sem hierarquias desnecessárias, preservando a individualidade artística dos participantes, aprofundando a experiência de cada um, o processo colaborativo tem sido uma resposta consistente para as questões propostas pela criação coletiva dos anos 1970: **uma obra que reflita o pensamento do coletivo criador**” (e não somente de um dos criadores; grifo meu).

As mudanças propostas por estes três fatores modificam o trabalho em toda a cadeia produtiva da música. Certamente alteram a atividade do compositor, agora

17 Ver a este respeito a extensa bibliografia comentada por Cook (2006).

forçado a um diálogo em igualdade de condições, mas também a do intérprete, cujos novos poderes implicam em novas responsabilidades.

Quero atentar agora, falando ainda das mudanças que estes fatores têm proporcionado, para as especificidades do aspecto colaborativo. Já vimos que a colaboração é inerente ao fazer musical mesmo dentro do processo tradicional, mas é evidente que nos processos coletivos ela ganha outras proporções. O que isso ocasiona? Sobretudo, como eu disse, induz à *diluição funcional*. Mas no que, exatamente, consiste esse processo, e como é ele induzido pela colaboração?

Lima, J.G.A. (2011), falando exclusivamente do compositor, propõe

[...] uma analogia na qual o papel do compositor na tradição ocidental representa o soluto, cuja concentração de funções e responsabilidades é diluída na contemporaneidade por meio de diferentes processos que cumprem o papel de solvente [...]

Ou seja, aquilo que era atributo, prerrogativa ou obrigação do compositor passa, no todo ou em parte, a fazer parte também da atividade desempenhada por outros indivíduos ou funções; mais genericamente, trata-se de uma distribuição de competências específicas de cada categoria entre os diversos agentes do processo. Nada disso quer dizer que as funções se desintegram totalmente: a intensidade da diluição é variável e depende de cada colaboração específica (até porque a construção dessas funcionalidades se escora em alicerces maiores do que apenas os agentes em questão. Desde a formação acadêmica até a estrutura das produções dos concertos contemporâneos, passando pela preservação do terceiro pilar do modelo tripartite – o público como função específica, que de alguma maneira induz e pressupõe a existência das outras duas funções -, uma série de fatores atua para impedir a completa perda de identidade funcional dos participantes do processo). Já vimos que os agentes, ao incorporar certos atributos legados por outra função (por exemplo, como dizíamos, pelo compositor), também se transformam, e com isso acabam permitindo que características suas também se espalhem pela cadeia produtiva musical, levando a uma diluição funcional generalizada. É possível perceber como esse processo pode se estender até mesmo ao público, porém me concentrarei no foco deste trabalho, que é a colaboração compositor-intérprete.

Quando dois ou mais agentes se propõem a um trabalho conjunto, isso pressupõe, é claro, que eles possuam algum entendimento das funções uns dos outros, pois de outra forma seria impossível colaborar efetivamente. Quanto mais se

aprofundar esse conhecimento, maiores serão as possibilidades de colaboração, e mais eficiente será o uso de cada saber especializado em auxílio dos outros. No entanto, esse entendimento mútuo, conforme cresce, vai progressivamente descaracterizando as funções originais, já que a maior propriedade no domínio de outros fazeres dentro daquela colaboração dota cada agente do poder de intervir nas outras áreas com crescente autoridade, enquanto simetricamente vê seu espaço de atuação original ser invadido pelas contribuições de outras funções, igualmente empoderadas para tanto. Assim, por exemplo, o intérprete, buscando colaborar com o compositor de forma mais qualificada, parte em busca de conhecimentos – composicionais – que lhe permitam entender mais a fundo a intenção do colega; a partir disso, potencializa o poder de sua intervenção enquanto especialista no campo da execução, mas ao mesmo tempo, dotado desses novos conhecimentos, pode também passar a intervir no próprio fazer composicional, ainda que a princípio apenas do ponto de vista executivo... O mesmo ocorre com o compositor, no intuito de direcionar sua especialidade para colaborar com a atividade do intérprete. É assim que a colaboração acaba operando no sentido de diluir os próprios papéis que a princípio lhe conformam, e quero crer que esta seja uma tendência que contribua para uma prática musical mais criativa em todas as suas instâncias.

Dessa forma, as qualidades da relação que se possa estabelecer entre os músicos colaboradores e os papéis assumidos por cada um são flexíveis e derivam não somente das funções que originalmente assumem (determinadas pelo contexto mais amplo da música de concerto, e sobretudo pela educação musical, conforme discuto abaixo), mas também das subjetividades envolvidas (sua história de vida, aptidões, interesses e formas de interagir), em relação com os objetos e as circunstâncias.

Ao estudarmos a colaboração nos espetáculos *Mate* e *Corda Nova*, veremos o afastamento do compositor uno rumo a autorias múltiplas, conforme a proposta do *processo colaborativo*. Esta relativização da atribuição total da responsabilidade criativa da obra ao compositor, que temos discutido, lançará sombras sobre seus pressupostos de “autoridade”, radicados precisamente na ideia de “autor”. CAETANO (2006) nos informa que esta é uma função em crise desde os anos 60, nos estudos da linguagem.¹⁸ Na música, para além das razões já discutidas para os

¹⁸ É possível que em música esta crise se tenha instalado, de forma tímida, desde aquela época, nunca chegando porém a reunir forças suficientes para abalar de maneira consistente os pilares fundantes das práticas da “música contemporânea”.

contextos colaborativos, essa crise tem múltiplos fundamentos: ocorre não apenas pela enfática constatação contemporânea de que o intérprete, no exercício de sua atividade, que é interpretar, *recria*. Ou sequer porque ele efetivamente *crie*, *deforme*, quando não deliberadamente *modifique* (HELLABY, 2009). Não é preciso tampouco nos apoiar em aventuras experimentalistas: basta considerar a imprecisão inexorável de qualquer notação musical (COOK, 2006) para entender a partitura como não mais que um “script” de performance (COOK, 2006), que não *permite*, mas *obriga* o intérprete a criar. Um outro fator a se considerar nessa reorganização hierárquica da produção musical é o conhecimento musical – genericamente falando – do intérprete. Não sendo ele, necessariamente, inferior ao do compositor, como professado implicitamente pelo que Cook (2006, p.9) chama de “tradição do opus”, é, portanto, impossível estabelecer, de antemão, hierarquias entre ele e o compositor. A história abunda de intérpretes com notório conhecimento musical: Weiss, Quantz, Gould, etc., muitos dos quais eram eles próprios compositores: Bach, Mozart, Chopin, etc. A partir do exposto, podemos admitir que o intérprete possa eventualmente vir a dispor de recursos mais ou igualmente eficazes para expressar certa ideia ou discurso musical. Determinadas práticas interpretativas sempre corroboraram isso: basta uma rápida visita às transcrições, arranjos e edições feitas por intérpretes como Hans von Bülow (cuja edição das sonatas para piano de Beethoven era “pródiga em suas liberdades” (HELLABY, 2009)) ou Andrés Segovia, para constatar a relevância da interferência do intérprete na obra (como por exemplo no final Concerto n.1 de Mario Castelnuovo-Tedesco (1982), em que Segovia redistribuiu o material musical pela orquestra e modifica a parte do solista, ampliando significativamente a eficácia do trecho).

Por todo o exposto, fica provada a reivindicada – e todas as formas, inexorável – opacidade do intérprete. Este “mediador” já não é – nem nunca foi – um mero veículo mudo, mas sim um agente cuja complexa atividade exegética e de pronúncia sonora – sua “voz” - constitui um dado relevante, fundamental, do conteúdo semântico-musical, do que se infere que *toda interpretação musical resulta numa sorte de criação coletiva*. Diante de uma tal constatação, fica evidente o descompasso entre esse dado e o papel secundário, hierarquicamente inferior, que historicamente lhe foi atribuído. Daí a implicação política e o caráter reivindicativo que a busca pela horizontalidade no trabalho musical assume, ao procurar redistribuir o poder criativo por toda a cadeia da música, resgatando e valorizando a

voz do intérprete, não mais como ruído mas sim como um componente desejável da expressão musical.

Já que, então, os processos coletivos carregam a marca de reivindicações tão próximas do campo político, quero rapidamente analisar de que maneira a diluição funcional deriva da crítica à sociedade burguesa, como afirmei no início deste texto.

Não poderia ser de outra forma. As funcionalidades que se fizeram tradicionais dentro dos contextos musicais que nos interessam – compositor, intérprete, público – vieram à luz precisamente na aurora da modernidade (LIMA, J.G.A., 2011), e trouxeram consigo, ao longo dos últimos séculos e nos vários campos do conhecimento, uma tendência progressiva à especialização (do indivíduo e dos próprios campos do conhecimento). A crítica marxista entendeu parte desse processo como um vetor alienante conveniente à exploração da força de trabalho; nessa linha, vale a pena a longa citação de Reinaldo Maia¹⁹:

A socialização do conhecimento, neste processo [de criação coletiva], é fundamental. Senão sempre existirão aqueles destinados ao “pensar” em contraposição, por não deterem o conhecimento, aos destinados a “fazer”. Isto é, se reproduz a velha divisão social do trabalho entre os homens na sociedade burguesa – existem os que estão destinados a pensar (trabalho intelectual) e os que estão destinados a “não pensar” (trabalho braçal). Para se instalar um processo colaborativo, que é característica de todo trabalho que envolve um coletivo, há que se ter um mínimo de equidade entre os indivíduos participantes. Sem isso tudo é mera ficção, onde o “ser igual” é apenas resultado da formalização social burguesa (que encontramos nas Constituições Políticas) e da boa intenção cristã que esconde, mascara as desigualdades existentes.

Sem pretender corroborar a profunda dicotomia instaurada aqui entre o fazer e o pensar, me valho do exemplo porque deixa patente como a crítica pôde operar no sentido de distribuir mais equanimemente os poderes criativos entre os artistas.

Quero finalizar esta seção sobre as funções artísticas em música falando muito brevemente sobre uma questão fundamental para sua existência: a educação musical. Sem me aprofundar no tema, é evidente que a formação musical (específica ou relacionada música de concerto) predominante hoje se baseia no modelo tripartite e contribui para fazê-lo perene. Não é surpresa que dentro de um tal contexto os músicos não estejam bem preparados para adentrar nos processos colaborativos, que costumam representar para eles uma novidade possivelmente

19 MAIA, Reinaldo. *Dois ou três coisinhas sobre o processo colaborativo*. Artigo não publicado (arquivo pessoal do autor).

assustadora. O compositor se ressentia dos privilégios perdidos e os intérpretes, pouco acostumados à pró-atividade criativa e submissos, se veem perdidos e temerosos. É imaginável que uma mudança neste paradigma, que valorize o potencial criativo inerente a cada ser humano – e certamente presente em todos os músicos –, só venha a ser benéfica para a música de concerto, seja em contextos colaborativos ou não.

3. DOIS PROCESSOS COLABORATIVOS

Descrevo agora duas diferentes experiências colaborativas em música, que basearam as reflexões anteriores e portando as podem ilustrar bem. Para esclarecer meu lugar de enunciação, é importante dizer que, em ambas, atuei ativamente enquanto *performer* e também enquanto compositor, além de ter contribuído na produção executiva.

Vozes da América (2012) foi um projeto colaborativo realizado por artistas de diversas áreas (diretor de audiovisual, diretora de cena, assessor musical, iluminador, figurinista, cenógrafos, músico e ator, produtores), visando criar um espetáculo interdisciplinar sobre o tema “América Latina”.

O projeto se baseou na leitura do livro “As Veias Abertas da América Latina”, do uruguaio Eduardo Galeano. Iniciou-se com a encomenda de três obras a diferentes compositores da América Latina (um argentino, um chileno e um brasileiro), inspiradas pelo mesmo livro, e escritas para a formação “violonista + ator”. Toda a criação do espetáculo se fez a partir deste alicerce, tendo sido continuada somente após a equipe artística ter se familiarizado com o repertório construído para o espetáculo.

Ao longo de meses de trabalho diário, essa equipe se reuniu para criar o espetáculo cênico-musical *Mate*. O fator criativo esteve incluído em todo o seu percurso: a colaboração entre os vários atores se estendeu desde a concepção das obras até o palco.

No que tange especificamente à colaboração compositores-intérpretes, houve basicamente dois processos: como dois compositores eram estrangeiros, seu contato com a equipe era esporádico; consequência disso foi uma interação fragmentada que culminou, nos momentos derradeiros das tomadas de decisão, numa certa autonomia da equipe criadora. Outro dos compositores participava ativamente da montagem enquanto *performer*, e as consequências disso foram uma

reelaboração rotineira da interpretação e modificações *in loco* do próprio texto musical. Ao fim do processo, esta composição foi a que passou por menores transformações, o que pode evidenciar tanto o poder de negociação conferido pela colaboração presencial com compositor quanto a organicidade que se pôde dar, graças a sua presença, às construções artísticas derivadas de seu trabalho.

Corda Nova (2010) foi estreado em 2011. Trata-se de um concerto para quarteto de violões que enfatizava aspectos visuais e cênicos. Diferentemente do *Mate*, porém, aqui se trata de um espetáculo mais estritamente musical, onde é possível focar com mais clareza a colaboração intradisciplinar.

Foram encomendadas quatro obras para quarteto de violões a diferentes compositores, e, ao longo de oito meses de trabalho com ensaios diários, criou-se, com elas, um concerto que ressaltava o caráter espetacular da performance. Este processo também contou com a participação de uma equipe de artistas de várias áreas (luz, figurino, cenário, diretora-geral, compositores, criador visual, etc.), mas que aqui trabalhavam apenas para potencializar o conteúdo musical.

Ao longo de todo este percurso, os compositores tiveram acesso ao trabalho dos instrumentistas, de modo a experimentar suas ideias e contribuir na construção da interpretação. Inversamente, o quarteto pôde influir, direta ou indiretamente, na estrutura, escrita e concepção das obras, havendo suas possibilidades e idiosincrasias se integrado à conformação final das músicas.

3.1. O INFERNO SÃO OS OUTROS

Se o compositor participa, agora, não mais de uma série produtiva onde detém o monopólio da criação, mas sim de uma rede criativa de construção de símbolos musicais, isso tem duas implicações principais: a perda do controle e a consequente negociação de interesses e conflitos. Discuto a seguir como isso se deu nas experiências do *Mate* e do *Corda Nova*.

No *Mate*, a equipe iniciou seu processo de trabalho pela análise do material disponível (obras – partitura e performance -, referências diversas). Dessa experiência surgia, com frequência, a necessidade de *interpretar* (no sentido exegético, não no de tocar). As “fissuras” observadas nas obras, i.e, as imprecisões de notação e os trechos propositalmente menos controlados, foram aproveitados ao máximo como espaços de liberdade para os agora criadores-intérpretes, de todas as áreas, que desde o início foram postos em pé de igualdade com os compositores. A

antecedência temporal das composições, no entanto, fez com que esses criadores-intérpretes se vissem numa posição incômoda: a necessidade de ater-se a um texto que, a princípio, ensejava preservação. Some-se a isso a diferença tradicional de abordagem da obra pelas diferentes áreas (a música, respeitosa com os textos, e o teatro, que goza de maior independência deles), e será fácil entender que aquelas fissuras rapidamente se tornaram um espaço demasiado exíguo para a lida dos criadores não-musicais, que a partir desse ponto passaram a reivindicar uma intervenção mais estrutural, e não apenas no espaço – em tese “vazio” – que se situava entre uma obra e outra, mas também *dentro das obras mesmas*, para operar aí transfigurações de sentido.

Esta perda do controle do compositor sobre sua obra, essa espécie de *luta pelo controle*, supõe negociações constantes. Estarão em jogo questões como o resultado final esperado, as ideias artísticas subjacentes a cada área e à temática geral do espetáculo, as (in)consistências do discurso construído por cada linguagem, a autoridade do criador sobre sua área de formação. Aqui as diferentes artes, com suas tradições, propõem *métodos* diferentes de lidar com os problemas e de conduzir os trabalhos, e *soluções* diferentes para as mesmas questões. Passa ser então necessário negociar não apenas o conteúdo das formas e sua reorganização, mas os próprios *modus operandi* de alguma maneira implícitos no fazer de cada área (como o fazer coletivo ao qual tende o teatro, contraposto ao processo de trabalho mais individual – como o estudo das partes – dos músicos).

3.2. AMENIDADES

Diante de um processo múltiplo e fecundo em conflitos como o *Mate*, a experiência do *Corda Nova* foi relativamente tranquila. Trata-se aqui de um formato de trabalho mais institucionalizado, em que o compositor se sente compositor e é tratado como tal, e o mesmo vale para o intérprete. O que não quer dizer que a prática colaborativa não contradiga essas categorias, como já discutimos, à revelia da consciência que os agentes tenham desse fato.

No *Corda Nova*, apesar de na aparência o ato criativo “primordial” ter ficado a cargo do compositor, o processo desenvolvido ao longo de meses levou os compositores a revisarem suas partituras inúmeras vezes. Tanto aqueles que possuíam grande conhecimento do instrumento – por serem violonistas – quanto aqueles que não, e que portanto dependeram, desde a gênese de suas ideias, da

assessoria técnico-musical de um intérprete-criador. E o faziam em função da percepção que tinham de suas próprias ideias musicais quando concretizadas nos ensaios do quarteto. Eram, portanto, as possibilidades e limites do quarteto – não do quarteto de violões abstrato de um livro de instrumentação, mas do quarteto *Corda Nova*, com a sonoridade peculiar de suas unhas e violões, com os horizontes técnico-musicais de seus membros, com a sonoridade dos espaços onde tocava – que delimitavam e filtravam, quando não *induziam*, *propunham* ou mesmo *impunham* as realizações composicionais. E isso tanto nos planos conceitual, estrutural, técnico e notacional quanto, e talvez principalmente, no intuitivo.

É evidente que também os compositores, com sua ação, influenciavam decisivamente o trabalho dos intérpretes: o enriquecimento técnico-musical e de leitura por que passaram os integrantes do quarteto foi notável; seu entendimento das ideias musicais em questão, significativamente aumentado. Ainda, consideremos que as diretrizes a que se submete o intérprete que trabalha na presença do compositor, se são ora flexibilizadas, ora são enrijecidas: as “fissuras” – espaços de liberdade – que a inevitável imprecisão da notação confere ao intérprete são muitas vezes obstruídas pelo contato próximo com o compositor: um bate-papo corriqueiro pode jogar por terra muito do que poderia ser um grande espaço de criatividade interpretativa!

4. FAZENDO AS PAZES

Mas nem só de conflitos e reivindicações, desafios ao status quo, desentendimentos e impropérios sobrevive esta incontornável associação. Analiso agora, ao longo da parte da cadeia produtiva da música contemporânea que nos interessa (aquela onde atuam compositores e intérpretes), as potências que encerra. Para dividi-la esquematicamente, proporei uma brincadeira com categorias retóricas da antiguidade clássica (vide MOSCA, 2004, p. 28-30). Ressalto que se trata de um procedimento lúdico: a finalidade aqui é tão somente organizar o pensamento, o que poderia ser feito a partir de outros sistemas igualmente arbitrários que fossem também coerentes.

As categorias propostas e suas aplicações a esta reflexão são:

Inventio: Invenção, achado da ideia geradora e escolha do assunto tratado e/ou de qualidades genéricas da obra. Sobressai nesta categoria um *desejo* ativo – consciente ou não – de expressão. A *inventio* busca na *memoria* seus elementos

constitutivos. É comum que já sugira direcionamentos para a *Dispositio*.

Dispositio: Organização da obra. Corresponde na retórica à definição e ordenamento das partes do discurso. Apesar da semelhança com a construção formal em música, pode representar, mais amplamente, o processo de composição em geral.

Elocutio: A expressão daquilo que foi concebido na *inventio* e ordenado na *Dispositio*, quase que um “preenchimento da estrutura”. Está relacionada ao conceito de estilo. Envolve o manejo direto dos materiais sonoros, processos, etc.

Memoria: o ato de memorizar o discurso. Inclui também a escrita. Será útil na análise dos processos de memorização do intérprete e da notação a música pelo compositor.

Actio: Na retórica, a ação de proclamar o discurso, que aqui corresponde, naturalmente, à execução da obra.

A ordem das categorias sugere uma organização “tradicional” do processo. Estas etapas não são, porém, necessariamente sequenciais, podendo ser simultâneas e afetando-se reciprocamente. Os casos estudados exemplificam a imbricação dos processos e sua repetição em ocorrências provisórias: era frequente, por exemplo, que *Actios* preliminares fornecessem subsídios a *inventios* posteriores, com consequências para todas as categorias do processo.

4.1. INTERPRETAR PARA COMPOR: O INTÉRPRETE NO TRABALHO DO COMPOSITOR

Inventio

O intérprete pode interferir na *inventio* sugerindo ao compositor temáticas, imagens, material sonoro, formas, etc., ou alimentando sua imaginação com elementos específicos da prática musical que domina, em geral associados à técnica instrumental.

Dispositio

Além do fato de que a performance afeta também a *percepção* da forma, o intérprete participa ativamente de sua construção, quando ela é aberta. Obras sem tempo pulsado frequentemente legam ao intérprete a responsabilidade de proporcionar bem o tempo e conformar a estrutura da música. Para o compositor, nestes casos, pode ser importante entender, dentro das possibilidades instrumentais e do *performer*, o que é possível executar em certo tempo (para texturas densas),

quanto tempo se pode sustentar com efetividade certa(s) nota(s), etc.

Para além da forma, o intérprete pode afetar mais diretamente o processo composicional, sobretudo quando qualificado por uma formação diversificada, atuando assim, efetivamente, como coelaborador.

Elocutio

Muito pode fazer o intérprete no “preenchimento sonoro” da forma, já que lida diretamente com a matéria sonora. Pode trazer ao compositor informações estilísticas, técnico-instrumentais, da literatura do instrumento, etc., especialmente quando o compositor não é executante deste instrumento. Neste caso, ele, ao lidar com imagens de sons, frequentemente precisa concretizá-las para entender como efetivamente funcionarão enquanto discurso sonoro. O intérprete será, então, o responsável por criar esta imagem, herdeira inevitável de suas idiossincrasias e circunstâncias, e que trará toda sua carga, com diferentes graus de interferência, aos futuros desenvolvimentos da composição.

Em formas abertas, improvisadas ou que apresentam maior grau de intervenção do intérprete, este é quem determina quais sons, em que proporção, e como, constituirão a obra (ainda que obedecendo a certas diretrizes). O trabalho colaborativo aqui pode ser crucial para a efetividade da ideia, ao interferir e nivelar as ideias musicais e seus resultados sonoros.

Memoria

Nas atividades abrangidas por esta categoria (memorização de conceitos, ideias, materiais, processos e objetivos em jogo no ato da composição, e o registro desta – seja em notação gráfica, seja em gravação de som, seja em forma de instruções, etc. –), o intérprete atua especialmente no âmbito do registro, seja na realização de gravações ou na notação da partitura.

Actio

O domínio por excelência do intérprete. Se todo o trabalho do compositor se projeta para o futuro como intento de controlar a *Actio*, é somente através do intérprete que ele pode tomar forma. Assim, a colaboração, como na *Elocutio*, vem nivelar entendimentos e garantir melhores resultados para cada ideia composicional ou de execução.

4.2. COMPONDO A INTERPRETAÇÃO: O COMPOSITOR NO TRABALHO DO INTÉRPRETE

Inventio

A concepção da performance, em todas as suas nuances, obedece, em princípio, às instruções que constituem “a obra”, inevitavelmente demandantes de exegese. O compositor pode, evidentemente, garantir a propriedade desta exegese, mas é possível – e interessante! – que ele contribua também com sua própria interpretação daquilo que compôs, atuando efetivamente na fronteira com o trabalho do *performer*.

Dispositio

Domínio por excelência do compositor, este pode aqui ajudar o intérprete a formular suas ideias para a performance da obra. Pode também auxiliar na construção da forma durante a execução, garantindo a coerência das partes com o todo e entre a concepção prévia da obra notada e a organização das ideias interpretativas.

Elocutio

O intérprete, ao “pronunciar” a obra, é quem dita a eficácia da poética ou estilística dessa, e aqui a contribuição do compositor é valiosíssima para encontrarem a pronúncia que ressalte a eloquência proposta... ou mesmo, juntos, encontrarem uma outra, mais valiosa!

Memoria

Do ponto de vista do intérprete, inclui a memorização, normalmente através de meio grafado, das instruções que constituem “a obra”. O entendimento estrutural e mesmo semântico que o compositor colaborador pode proporcionar é decisivo para a apreensão do todo e mesmo dos detalhes. É frequente a necessidade de dirimir dúvidas, já que a notação contemporânea é terreno onde muitas convenções são (ainda) pouco consolidadas, ou mesmo não existem.

Actio

À primeira vista, é onde o intérprete se vê “finalmente livre!” da dominadora figura do compositor enquanto categoria tradicional... mas vale lembrar que o compositor-colaborador é um ouvinte privilegiado para avaliar o trabalho do intérprete e contribuir assim com a construção de uma performance eficaz, eloquente e dotada de propriedade e coerência.

CONCLUSÃO

Procurei demonstrar, ao longo deste breve estudo, como certas formas

contemporâneas do fazer música, que chamei genericamente de *processos artísticos coletivos*, podem transformar toda a cadeia produtiva da música e alterar de forma significativa a estruturação do trabalho dentro dela. Mostrei também certas características desses processos, a partir de questões levantadas pela literatura sobre processos coletivos em teatro, especialmente a mudança de foco da obra para o processo e o esfacelamento da figura do autor único. Quis ainda discutir as motivações políticas da horizontalização dos processos de produção artística, em seu intento de desconstruir hierarquias relacionadas a uma estruturação social muito alvejada pela crítica, de passo elencando fatores que resgatam a opacidade do intérprete e lhe atribuem mais responsabilidades criativas. Por fim, tentei evidenciar como o fazer musical é sempre colaborativo, e por isso sempre uma espécie de criação coletiva, e também como qualquer colaboração implica necessariamente em algum grau de *diluição funcional*, também ela relacionada à horizontalidade. Todos estes aspectos foram ilustrados pelo estudo de dois processos colaborativos de naturezas distintas (intra e interdisciplinares).

Os casos estudados demonstraram que a colaboração compositor-intérprete, como qualquer outra, só é efetiva quando os agentes abrem mão de suas premissas, seus “direitos naturais” enquanto “criador” ou “executor”, permitindo-se ser atravessados pelo Outro, incorporando-o em si, e encurtando a distância entre o ele e o Eu. Assim, ao ser posta em movimento, a colaboração se faz efetivamente coelaborarão, e não somente do objeto artístico mas também dos próprios sujeitos.

Pergunto-me, para concluir, se não é possível entender esse movimento de revalorização da colaboração como uma reação contundente contra o aspecto alienante da especialização exacerbada, em todos os campos de atividade social, que vemos se aprofundar com o tempo. Não seria a exigência de novos compositores e intérpretes, comprometidos fortemente não apenas com seu fazer, mas com toda a cadeia de produção artística, uma saudável recuperação da compreensão do todo em sua relação com as partes, um entendimento mais completo, enfim, da própria atividade? Essa retomada de uma consciência mais totalizante do fazer artístico não pode vir a se refletir num ganho de organicidade, ainda que os produtos artísticos resultantes possam ser, paradoxalmente, mais polifônicos? Não poderia o paradigma colaborativo, que ademais vemos se proliferar por campos os mais diversos, desde empresas a comunidades de *hackers*, passando por muito recentes formas de mobilização político-social, ser uma saída –

entre outras possíveis – para alguns dos dilemas do mundo contemporâneo?

Encerro então com esta elucidativa observação de Luis Alberto de Abreu (2003), que Reinaldo Maia²⁰ fez questão de incorporar como epígrafe de seu texto. Mais uma vez originária do teatro, ela se aplica perfeitamente bem à música:

Reiteramos que o processo colaborativo não é método de se criar um bom espetáculo. Para isso não existem fórmulas nem métodos e na criação só sabemos como entramos nela e não como dela vamos sair. O que não quer dizer, é evidente, que todos os processos são igualmente bons e igualmente válidos. Um processo está intimamente relacionado ao fim desejado.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luiz Alberto de. *Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação*. CADERNOS DA ELT, Santo André, v. 1, n. 0, mar. 2003.

BONAFÉ, Valéria. *A valorização da dimensão sonora na música instrumental: uma tendência na música contemporânea brasileira*. I Jornada Acadêmica Discente – PPGMUS/USP. São Paulo: 2011. Disponível em: <<http://www.pos.eca.usp.br/index.php?q=pt-br/content/valorizacao-da-dimensao-sonora-musica-instrumental-tendencia-musica-contemporanea-brasileira>>. Último acesso em: 25/02/2013.

CAETANO, Nina. *A textura polifônica de grupos teatrais contemporâneos*. IN: SALA PRETA, revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. São Paulo: ECA/USP, n. 6, 2006.

CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. *Concerto n.1 for Guitar and Orchestra*, D Major, op. 99 (1939). Version for guitar and piano. Editado por Andrés Segovia. Mainz: Schott: Mainz, 1982. 1 partitura (44 p.). Violão e redução para piano.

COOK, Nicholas. *"Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance"*. Per Musi, Belo Horizonte, n.º.14, 2006, p.05-22. Disponível em: <<http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/index.htm>>. Último acesso: 20/10/2012.

_____. *Mudando o objeto musical: abordagens para a análise da performance*. Tradução: Beatriz Magalhães Castro. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/Musica/article/viewArticle/2>>. Último acesso em: 25/01/2013.

HELLABY, Julian. *"Modifying the score"*. Music Performance Research, Manchester, 2009, vol. 3, p.01-21.

IAZZETA, Fernando. *Técnica como meio, processo como fim*. In: VOLPE, Maria Alice (org.). Teoria, Crítica e Música na Atualidade. Rio de Janeiro: 2012, páginas. 225-

²⁰ MAIA, Reinaldo. *Dois ou três coisinhas sobre o processo colaborativo*. Artigo não publicado (arquivo pessoal do autor).

230.

_____. *Performance na Música Experimental*. In: PERFORMA '11 – ENCONTROS DE INVESTIGAÇÃO EM PERFORMANCE. Aveiro: 2011. Disponível em: <<http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2011/Fernandolazzetta.pdf>>. Último acesso em: 25/02/2013

LIMA, José Guilherme Allen. *O compositor diluído: considerações sobre a figura do compositor na contemporaneidade*. I Jornada Acadêmica Discente – PPGMUS/USP. São Paulo: 2011.

MAIA, Reinaldo. *Duas ou três coisinhas sobre o processo colaborativo*. Artigo não publicado (arquivo pessoal do autor).

MOSCA, Lineide do Lago Salvador. *Velhas e novas retóricas: convergências e desdobramentos*. In: MOSCA, Lineide do Lago Salvador (Org.). *Retóricas de ontem e de hoje*. 3. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004. Disponível online em: <[NICOLETE, Adélia. *Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramatúrgico*. Sala Preta, São Paulo, v. 2, n. 2, p 318-325, 2002.](http://books.google.com.br/books?id=-j_L_OoER78C&pg=PA17&lpg=PA17&dq=MOSCA,+Lineide+do+Lago+Salvador.+Velhas+e+novas+ret%C3%B3ricas&source=bl&ots=L-IA0N-sb4&sig=8wvoZwHLta0Bg0B7SpqCk9rdaMo&hl=pt-BR&sa=X&ei=p0OVUIqOKJHW0gHI2IHIDw&ved=0CDIQ6AEwAw#v=onepage&q=MOSCA%2C%20Lineide%20do%20Lago%20Salvador.%20Velhas%20e%20novas%20ret%C3%B3ricas&f=false.>. Último acesso em: 03/11/2012 .</p>
</div>
<div data-bbox=)

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. *A Gênese da Vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido*. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2002.

Leitura Recomendada

BARTEL, Dietrich. *Introduction to the concepts. Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1997. pp. 3-39.

KIRKENDALE, Ursula. *The source for Bach's "Musical Offering": the "Institutio oratoria" of Quintilian*. Journal of the American Musicological Society, Richmond, v. 33, n. 2, p.88-137, 1980.

LIMA, Marcos Aurélio de. *A retórica em Aristóteles: da orientação das paixões ao aprimoramento da eupraxia / Marcos Aurélio de Lima*. – Natal: IFRN, 2011.

PEREIRA, Elvina Maria Caetano. *Tecido de vozes: texturas polifônicas na cena contemporânea mineira*. 2011. 267 p.: il. Tese de doutorado – Escola de Comunicação e Artes – USP, São Paulo, 2011.

Retórica. In: Wikipedia, La Enciclopedia Libre. Disponível em: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Ret%C3%B3rica>>. Acesso em: 14/10/2012.

Stanley Levi: Formado em composição e violão pela UFMG, mestrando em performance musical pela mesma instituição, onde também se desempenha como professor de matérias teóricas. Atuou como técnico (área de música) da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte entre 2012-2013. Paralelamente, desenvolve carreira como compositor e performer, focando o repertório contemporâneo brasileiro – e mineiro, em especial – e a interação com outras áreas artísticas, como o teatro. Desde 2010, constrói trabalhos nestas áreas junto a seu quarteto de violões, o Corda Nova (MG).