

It takes two to tango: A prática colaborativa na música contemporânea¹

Catarina Leite Domenici

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

catarina@catarinadomenici.com

Resumo: Este artigo aborda a prática colaborativa mediada pela notação na música contemporânea de concerto. Em um primeiro momento, a autora expõe as bases teórico-metodológicas da sua pesquisa sobre interações compositor-performer na música contemporânea, oferecendo um panorama dos estudos de caso já realizados. Em seguida, a autora examina o paradigma vertical de relações compositor-intérprete e discute os problemas de uma relação mediada apenas pela notação. Com base depoimentos de compositores e performers e no conceito de arquitetônica de Bakhtin a autora apresenta pontos que contribuem para uma definição de colaboração dialógica entre compositores e intérpretes.

Palavras-chave: colaboração compositor-intérprete, dialogismo, Bakhtin.

Abstract: This paper addresses collaborative practice mediated by notation in the context of contemporary music within Western classical tradition. The author offers an overview of the case studies undertaken as part of the author's research on composer-performer interactions in contemporary music, and explains the theoretical and methodological basis of her research. She then examines the vertical model of composer-performer relations and discusses the problems arising from a relationship mediated exclusively by notation. In light of composers and performers remarks, and grounded on Bakhtin's concept of architectonics the author contributes towards a definition of dialogic collaboration between composers and performers.

Keywords: composer-performer collaboration, dialogism, Bakhtin.

INTRODUÇÃO

Este artigo pretende abordar a prática colaborativa fora do nicho no qual esta já se assenta confortavelmente, o da música improvisada envolvendo compositores e performers. A investigação da colaboração mediada pela notação musical é uma tarefa complexa, posto que demanda uma reflexão profunda sobre a ideologia da música ocidental de concerto, suas crenças e valores expressos nas relações de poder estabelecidas na divisão de trabalho entre quem cria/compõe e quem reproduz/toca. Demanda ainda que reconsideremos a presumida verticalidade entre notação musical e realização sonora e, conseqüentemente, que repensemos o

¹ Este artigo consiste do texto da conferência homônima proferida no Instituto Goethe em 8 de Agosto de 2013 dentro da programação do Festival Babel em Porto Alegre.

conceito de obra musical tal qual exposto por Goehr em *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (1992/2007).

De fato, um dos fatores que motivaram a minha pesquisa foram as discrepâncias entre o sistema de crenças e valores presentes na minha formação de pianista e a experiência de colaborar com inúmeros compositores. Para o instrumentista, processo de enculturação na música de concerto traduz-se em uma aprendizagem de obediência à autoridade, seja esta da partitura ou da tradição, de acordo com um modelo no qual o performer é concebido como um mediador transparente entre o compositor/obra e o público (ver DOMENICI, 2013b). Em contraste, o trabalho colaborativo coloca compositor e performer em uma relação horizontal caracterizada pelas inter-relações entre a oralidade e a notação. Ao longo de 25 anos de trabalho com o repertório contemporâneo pude testemunhar que os processos de interação com compositores influenciavam não apenas a performance, mas também a composição. Nesse contexto, tanto a composição quanto a performance estavam em um constante devir. Vale aqui ressaltar que o repertório em questão consistiu em sua grande maioria de obras totalmente notadas, contrariando a noção tradicional de que a colaboração compositor-intérprete aplica-se apenas ao repertório que envolve a improvisação, a notação gráfica e/ou procedimentos aleatórios. Outros fatores motivadores foram a necessidade interna de investigar a minha prática e a falta de documentação e estudos de processos colaborativos já bem conhecidos no meio musical, tais como as colaborações entre Luciano Berio e os vários performers no conjunto de suas *Sequenzas* para instrumentos solistas, ou ainda a longa colaboração entre Brian Ferneyhough e o quarteto Arditti, apenas para citar alguns.

Há cinco anos dei início à investigação sistemática da prática colaborativa durante o estágio de pós-doutorado na University at Buffalo, sede de um projeto institucional dedicado ao trabalho colaborativo, o *Creative Associates* idealizado e implementado pelo compositor Lukas Foss em Buffalo durante os anos de 1964 e 1980. Minha investigação teve início como uma pesquisa exploratória, devido à enorme lacuna bibliográfica sobre o tema. Apesar da prática colaborativa já contar com algumas décadas de existência e ter se tornado uma prática comum na música contemporânea, até a primeira década do século XXI o assunto não tinha sido sistematicamente estudado, permanecendo praticamente inexplorado, salvo alguns artigos sobre colaborações pontuais como Borém (1998; 2000), Fitch e Heyde

(2007) e Frisk e Östersjö (2006) que não endereçavam os pontos que me motivaram a investigar o assunto.

As questões que minha pesquisa se propõe a investigar são:

1. De que maneiras a interação compositor-performer influencia tanto a composição quanto a performance?
2. Qual o papel do performer na colaboração?

Essas questões são abordadas em uma pesquisa artística a partir de estudos de caso utilizando a metodologia da auto-etnografia analítica proposta por Anderson (2006), na qual os dados são analisados qualitativamente dentro de uma moldura de crítica sociocultural que busca compreender as dinâmicas da prática colaborativa, seus processos e produtos bem como os agentes envolvidos no tocante aos papéis desempenhados na colaboração, as relações entre esses, e os sistemas de valores e crenças. Integra-se ainda a essa abordagem o estudo da música produzida no processo colaborativo empregando ferramentas de cunho analítico e musicológico.

A primeira fase da pesquisa compreendeu três estudos de caso com os compositores Diana Soh, Felipe Ribeiro e Paolo Cavallone, sendo delineados para focar a prática colaborativa em três fases distintas: 1- desde o estágio pré-composicional até a estréia da peça *Five Pieces for Catarina Domenici* de Diana Soh; 2- desde as revisões a partir do segundo manuscrito até a versão final e a estréia da peça *...meu sonho conduz minha inatenção...* de Felipe Ribeiro; 3- durante a preparação para a primeira gravação da peça *Confini* de Paolo Cavallone. O primeiro estudo de caso teve como foco sociocultural a tensão dialógica na relação compositor-performer considerada em relação aos sistemas de crenças e valores que cada uma de nós trouxe para a colaboração. O enfoque musical abordou a criação colaborativa de novas técnicas e sistemas de notação bem como a minha necessidade de sinais e indicadores de expressão para a construção da performance (DOMENICI & SOH, 2009). O segundo estudo mostrou a evolução da partitura ao longo do trabalho com o compositor, oferecendo também uma reflexão sobre o meu papel na colaboração (DOMENICI, 2010). O terceiro estudo enfocou a relação entre a escrita e a oralidade em uma colaboração mediada pela partitura finalizada (DOMENICI 2011a, 2011b).

A segunda fase da pesquisa envolveu colaborações com os compositores Jonatas Manzolli, James Correa e David Lang. Os resultados dessa fase podem ser acessados artigos que abordam a criação coletiva do espetáculo “Intervenções para piano preparado, interfaces e imagens: Centenário John Cage” envolvendo os compositores Jonatas Manzolli, James Correa e Rogério Constante as pianistas Lucia Cervini, Joana Holanda e a autora (DOMENICI, 2012a, 2012b), além de artigos que abordam a relação entre escrita e oralidade (DOMENICI, 2012c) e a performance musical por um viés filosófico e de crítica cultural (DOMENICI 2013a·2013b).

1. PARCERIA

A escolha do título deste artigo pretende salientar o aspecto de parceria do trabalho colaborativo de compositores e performers na criação musical contemporânea. Como expressão idiomática da língua inglesa a frase *it takes two to tango* é empregada em situações nas quais dois agentes envolvidos em uma ação estão inextricavelmente relacionados, indicando que a ação não poderia ser concretizada sem a participação ativa de um deles. Segundo o *Oxford Dictionary of Proverbs*, a frase é provavelmente uma variante de provérbios que implicam em reciprocidade para a concretização de uma ação, tais como *it takes two to make a quarrel*, ou *it takes two to make a bargain*. A origem da frase remonta à canção *Takes two to tango* de Al Hoffman e Dick Manning, de 1952, lançada na voz de Pearl Bailey e também gravada por Louis Armstrong. Segundo Wolfgang Mieder no livro *The politics of proverbs: From traditional wisdom to proverbial stereotypes* a frase foi mundialmente popularizada por Ronald Reagan em 1982 em um breve pronunciamento sobre as relações USSR-EUA após a escolha do líder soviético Yuri Andropov (2008, p.125). A metáfora do tango para relações horizontais envolvendo ações recíprocas fundamenta-se nas características mesmas da dança. De acordo com Paz e Hart, “o tango argentino é uma dança de plena parceria na qual os dois membros da parceria [...] devem contribuir 100 por cento de suas habilidades, talentos e emoções e assumir 100 por cento de (suas) responsabilidades. Por definição, o tango Argentino não é uma dança de conduzir e acompanhar” (PAZ & HART, 2008, p. 71).

A ideia de parceria é exposta em um artigo de 1963 escrito pelo compositor e regente Lukas Foss. Foss denomina o trabalho colaborativo de compositores e

performers “a joint enterprise in new music” (FOSS, 1963, p. 46), apontando para uma relação fundada sobre o diálogo e a cumplicidade em um contexto que preserva a divisão de trabalho. A palavra parceria não costuma figurar no léxico da música ocidental de concerto. De fato, a própria ideia de colaboração vai de encontro à estrutura tradicional da relação vertical compositor-obra-intérprete, onde a obra musical é tomada como sinônimo do texto e a performance como reprodução do texto/obra. Nesse contexto, a divisão de trabalho apresenta-se como uma questão desafiadora ao trabalho colaborativo posto que pode invocar a rigidez da separação de tarefas dentro da estrutura de poder que rege suas relações. Considere-se também que a formação de compositores e performers é permeada pela ideologia dominante fomentando determinados comportamentos e atitudes de acordo com o modelo vertical de relações. Este pressupõe uma ética tanto para a composição quanto para a performance, as quais devem ser repensadas tendo em vista o trabalho colaborativo. Por outro lado, é necessário reconhecer que a separação histórica entre composição e performance trouxe os benefícios do desenvolvimento técnico de cada área. Contudo, Foss adverte que “a metódica divisão de trabalho (eu escrevo, você toca) nos serviu bem, até que compositor e performer tornaram-se duas metades de uma minhoca separadas por uma faca, cada uma seguindo o seu caminho em obliúvio” (FOSS, 1963, p. 45).

2. AS DUAS METADES

Não há dúvidas que as relações compositor-performer tenham sido concebidas verticalmente desde o século XIX. Do ponto de vista histórico-sociológico, a música calcada na notação sempre esteve atrelada às classes dominantes e não causa espanto que o que chamamos hoje de música de concerto ou música “erudita” tenha sido delineada de acordo com valores da sociedade burguesa no século XIX, refletindo em sua cadeia de produção a estrutura das relações sociais onde o poder, a ciência, o conhecimento e a invenção eram atribuições do gênero masculino, identificados com a prática da composição por vários autores como Shepherd (1996), Leppert (1993), McClary (2002) e Green (1997). À performance musical foram associados os atributos do gênero feminino, tais como a obediência à notação, a modéstia em público, a fidelidade ao compositor de tal maneira que os processos de reprodução cultural refletem os processos de reprodução biológica (ver DOMENICI 2013a).

O ideal do *Werktreue/Texttreue*², plenamente respaldado pela estética formalista, atingiu status de lei sagrada no início do século XX originando o que Taruskin denominou de ética modernista na performance musical, cuja ênfase na execução obediente e impessoal da notação musical reforçou ainda mais o caráter de reprodução mecânica da performance musical. Alguns compositores chegaram mesmo a vislumbrar que o desenvolvimento da tecnologia viesse suplantando o performer, tornando-o dispensável. Em 1936, Edgard Varèse declara “Tenho certeza que o tempo virá em que o compositor, após ter finalizado a realização gráfica da partitura, irá ver essa partitura ser colocada automaticamente em uma máquina que irá fielmente transmitir o conteúdo musical ao ouvinte” (VARÈSE In: SCHWARTZ; CHILDS, 1967, p. 198). No artigo “The Rights of the Interpreter in the Performance of 17th and 18th-century Music”, Pincherle aponta para “... o respeito frígido (que) paralisa a maioria dos intérpretes...”, sugerindo que esta atitude foi influenciada pelos desenvolvimentos da música e pelas necessidades do compositor contemporâneo, o qual “expressa seu desejo, e nem sempre de maneira jocosa, que a performance de suas obras seja inteiramente realizada, num futuro próximo, por agentes mecânicos, marcando assim o fim do papel do intérprete” (PINCHERLE, 1958, p. 145-146). A demanda por um executante capaz, porém invisível, coincide com a crescente mecanização industrial do início do século XX³. Nesse contexto, a organização da cadeia produtiva da música passa a apresentar uma semelhança perturbadora à ação mecanizada de uma linha de montagem, cujo processo de desumanização do performer pode ser em parte responsável pelo seu afastamento do repertório contemporâneo na primeira metade do século XX, fato bastante

2 O ideal do *Werktreue* surgiu para caracterizar a nova relação entre obra e *performance*, bem como entre *performer* e compositor. *Performances* e seus *performers* eram, respectivamente, subservientes às obras e a seus compositores. A relação era mediada pela presença da notação completa e adequada. O único dever dos compositores era tornar possível ao *performer* o cumprimento do seu papel; eles tinham a responsabilidade de fazer com que suas obras fossem executáveis e faziam isso fornecendo partituras completas. Este dever correspondeu à necessidade, capturada na teoria estética, de reconciliar o abstrato (obras) com o concreto (*performances*). O dever comparável dos *performers* era demonstrar lealdade às obras dos compositores. Para certificar que suas *performances* fossem de obras específicas, *performers* tinham que obedecer o mais perfeitamente possível as partituras fornecidas pelos compositores. Assim, havia a sinonímia eficaz entre *Werktreue* e *Texttreue* no mundo musical: ser verdadeiro à obra é ser verdadeiro à partitura (GOEHR, 2007, p. 231). Para uma discussão sobre as implicações deste ideal para a performance musical ver DOMENICI, 2012c, 2013a, 2013b.

3 A tendência à desumanização nas relações sociais também foi sentida na dança de salão, pois de acordo com Paz e Hart, na década de trinta as expressões “lead” e “follow” tornaram-se sinônimos de “comando” e “obediência”, respectivamente, alienando os parceiros do prazer de dançar em “um processo sutil, mas desumanizante da experiência de dança” (PAZ & HART, 2008, p. 71).

documentado em textos de compositores daquele período que expressaram preocupação e ressentimento com a falta de interesse dos performers em tocar suas obras. De acordo com Virgil Thomson,

há inegavelmente uma ruptura na sociedade. O executante [sic] e o compositor tem ciúmes um do outro. ... (o executante) recusa-se a ser tratado como um serviçal. ... Compositores, por outro lado, temendo serem cortados da comunicação com o mundo dos executantes, estão sempre correndo atrás destes, oferecendo-lhes elogios e implorando para tocar música de câmara com eles na esperança de absorver algumas dicas práticas sobre técnica instrumental (THOMSON In: SCHWARTZ; CHILDS, 1969, p. 174).

Para Copland, em 1952, “um lamentável abismo separa compositor e intérprete. ... na verdade os intérpretes não estão pensando nos compositores – quero dizer, nos compositores vivos. ... [Intérpretes e compositores] não estão interagindo o suficiente!” (COPLAND, 1952, p. 56-57). Para Milton Babbitt, o intérprete evita e se ressent da música contemporânea, juntamente com o público, deixando o compositor em uma “condição de isolamento musical e social”, pois “o público em geral é largamente ignorante ou desinteressado na sua música. A maioria dos performers o isolam e ressentem. Consequentemente, a música é pouco tocada, e mesmo assim, em concerto com pouco público, onde a plateia consiste majoritariamente de colegas compositores. Na melhor das hipóteses, a música poderia ser vista como para, de e por especialistas” (BABBITT In: SCHWARTZ; CHILDS, 1969, p. 174).

A visão do performer como um serviçal, reduzido à condição de executor de uma tarefa mecânica traz em seu bojo a alienação do prazer, ou mesmo o prazer em não ter prazer – o masoquismo. Em um artigo de viés psicanalítico, Friedl (2002) analisa as relações entre compositores, performers e público identificando uma dinâmica sado masoquista na música contemporânea. O autor vê na tentativa de controle absoluto da performance através de uma notação cada vez mais prescritiva, bem como nas tarefas muitas vezes impossíveis de serem executadas a contento pelo performer uma dinâmica Sado-masoquista entre compositor e performer. Creio que o problema não esteja na complexidade da notação ou na exploração do limite entre o possível e o impossível de ser realizado em performance, mas na falta de comunicação entre compositores e performers.

3. PROBLEMAS DE UMA RELAÇÃO MEDIADA APENAS PELA NOTAÇÃO

Tradicionalmente presume-se que essa comunicação seja feita via notação

musical, ou seja, a partitura é o objeto mediador da relação compositor-performer. Contudo, esquecemo-nos facilmente, e aqui devo colocar que este esquecimento de dá por razões ideológicas, de que a notação é sempre mediada pelo som. Grier chama a atenção para a relação de simbiose entre processos de escrita e leitura e processos orais/aurais, colocando que “apesar de sistemas [notacionais] terem se tornado bastante complexos eles jamais substituem a comunicação oral/aural da música, a qual produz seus próprios sistemas e processos potentes para esses propósitos (registro, preservação e comunicação da música) os quais funcionam conjuntamente a processos de escrita e leitura em uma simbiose potencialmente poderosa” (GRIER, 2012, p. 89). A simbiose de que Grier fala consiste ela mesma na justificativa mais elementar para o trabalho colaborativo, afinal a obra musical só atinge a existência plena através da sua materialidade sonora no espaço social.

Sem querer entrar em uma discussão mais aprofundada sobre o assunto, até porque já dediquei um artigo extenso à relação entre escrita e oralidade na música de concerto (ver DOMENICI, 2012c), argumento que o problema de comunicação inicia-se justamente nas pressuposições que regem o comportamento de compositores e performers. A crença no texto como objeto total que ocupa um lugar exclusivo na mediação das relações compositor-performer conduz à expectativa que o compositor elabore a partitura como um registro visual completo de uma música idealizada, ao mesmo tempo em que se crê que a execução fiel da partitura baste para que esta traduza-se na realização sonora desse objeto ideal. Não levamos em consideração os limites da notação musical e muito menos o fato de que todo ato de leitura interpretativa necessita de um contexto. Isso torna-se um problema ainda maior quando consideramos a pluralidade estética e estilística da produção contemporânea e a criação de novos símbolos e sistemas de notação e técnicas não convencionais. O compositor Brian Ferneyhough coloca que “a fragmentação estilística e estética na música contemporânea não permite que performers tenham a oportunidade de penetrar as nuances interpretativas do dialeto nativo de todo e cada compositor” (FERNEYHOUGH apud ÖSTERSJÖ, 2008, p. 2). Nesse contexto o trabalho colaborativo torna-se o ponto de articulação entre a escrita e a oralidade, mediando tantos processos composicionais quanto processos interpretativos.

Contudo, corre-se o risco de um agir fundamentado na ética modernista. Será que podemos denominar de colaboração uma situação na qual o performer age

passivamente esperando que o compositor determine unilateralmente a construção da performance? Ou ainda que o compositor veja no contato com o performer apenas uma oportunidade ter acesso ao seu arsenal técnico?

4. BUSCANDO DEFINIR COLABORAÇÃO

Ao mesmo tempo em que pode ser precitado buscar uma definição para colaboração, afinal apenas recentemente o assunto vem merecendo a devida atenção de pesquisadores, talvez já tenhamos alguns elementos da própria prática e do discurso de compositores e performers que permitam embasar uma delimitação preliminar do termo. A forma mais corriqueira de se pensar uma colaboração é a partir da interface pública da divisão de trabalho, pois parece haver um consenso de que música no papel não é de fato música, necessitando ser introduzida na esfera social através da performance para constituir-se como tal. Para o compositor Virgil Thomson “a longevidade de obras musicais depende de serem executadas por intérpretes outros que não o próprio compositor. ... uma obra não tem vida própria até ser regida ou interpretada por outros. Apenas dessa maneira colaborativa estará madura e pronta para ser assimilada pelo corpo de consumidores musicais” (THOMSON In: SCHWARTZ; CHILDS, 1969, p. 172). Mas será que toda e qualquer performance poderia contribuir para a longevidade que Thomson almeja? Para Jean Kopperud, clarinetista do New York New Music Ensemble, o papel do performer é crucial: “(a música) tem que ser tocada e tocada muito bem. Não há nada mais duro para um compositor do que ter uma performance medíocre da sua música, pois isso provavelmente significaria a morte dela.” As colocações acima remetem ao poder e à responsabilidade do performer dentro de uma perspectiva da obra musical como construção social. Nessa perspectiva, a performance é igualmente relevante para o conceito de obra musical, o qual passa a ser redefinido como o conjunto de textos e performances.

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. Na música contemporânea, a relação de proximidade e cumplicidade entre compositores e intérpretes é expressa por Charles Wuorinen, para quem “os melhores performers são aqueles que são amigos do compositor porque estes são os que compreendem o que o compositor está fazendo” (In: SCHWARTZ; CHILDS,

1967, p. 368). A importância das relações pessoais é também ressaltada no depoimento do flautista, regente e compositor Harvey Sollberger: “Para mim, música não é apenas uma transação fria entre unidades econômicas. É a consumação viva de uma conexão social. Dentre os músicos que tocaram o meu quinteto na noite de terça-feira⁴ alguns eu conheço há 40 anos. Já trabalhei com eles, atuei com eles como flautista e como regente e sempre acompanho suas carreiras. Com o passar dos anos essas relações tornam-se mais ricas e profundas e mesmo que não nos vejamos por dois anos, quando nos encontramos há toda uma história. O mundo da música contemporânea é como uma tribo” (SOLLBERGER, 2009).

Para Copland, “os melhores intérpretes são aqueles mais dispostos a aceitar as sugestões do compositor. Similarmente, é através dos melhores intérpretes que o compositor pode aprender mais sobre o caráter da sua obra; aspectos que o compositor não tinha consciência que estavam lá, tempos que são mais lentos ou rápidos do que o compositor tinha imaginado eram os tempos corretos, fraseados que expressam melhor a curva natural da melodia. Aqui é onde a interação entre compositor e intérprete pode ser a mais produtiva (COPLAND, 1952, p. 49). A citação de Copland considera as perspectivas distintas de compositor e intérprete como igualmente relevantes para a obra.

Buscando sumarizar os depoimentos acima, podemos considerar três pontos relevantes para uma definição de colaboração 1- performers tem poderes e responsabilidades em igual medida ao compositor; 2- a relação colaborativa distancia-se da impessoalidade da relação de trabalho; 3- a oposição epistemológica entre compositor e performer é a base para a prática colaborativa.

Colaborações podem ser consideradas sistemas sinérgicos, no quais o todo é sempre maior que a soma das partes. A interdependência entre as partes para a realização de um empreendimento comum é fundamentada na minha pesquisa no conceito de arquitetônica de Mikhail Bakhtin que considera a simultaneidade entre o eu e o outro na participação do evento bem como a oposição epistemológica entre esses. Essas duas forças, cada uma com o seu próprio sistema de valores, estão em estado de constante tensão dialógica, no qual uma não pode ser compreendida sem a outra. O lugar situado que cada um desses sujeitos ocupa na relação dá a ambos uma percepção privilegiada tanto do outro quanto da obra, de maneira que

4 Sollberger refere-se ao concerto do grupo New York New Music Ensemble no Festival June in Buffalo em 2009.

um percebe coisas que não são disponíveis ao outro e vice-versa, o que Bakhtin denomina de “excesso de visão”. Na prática colaborativa esse excesso de visão é assegurado não apenas no campo individual, mas também no campo social. Desde a separação das atividades de composição e performance musical em duas disciplinas com currículos próprios que visam o desenvolvimento de habilidades específicas, compositores e performers acumulam experiências diferenciadas que resultam em percepções e sistemas de valores distintos. Desta maneira, o trabalho colaborativo pode ser visto como um esforço para a superação da mútua deficiência de percepção.

A metáfora do tango, uma dança baseada na improvisação que tem como princípio de aprendizagem a experiência dual em liderar e seguir é bastante apropriada para o momento de transição que vivemos hoje de um modelo vertical calcado na rigidez de papéis preestabelecidos para um modelo horizontal onde o poder é negociado e compartilhado. O tango é uma dança de sinergia na qual as ações dos parceiros são de tal maneira inter-relacionadas que é impossível vislumbrar a dança como um todo a partir dos comportamentos isolados dos dançarinos. No tango, assim como na colaboração, a soma de 1+1 é sempre maior que dois.

A prática colaborativa pertence a um campo eminentemente social caracterizado por uma relação horizontal e recíproca entre compositor e performer na qual processos composicionais e processos interpretativos não podem ser considerados isoladamente. Nesse cenário emerge a necessidade da elaboração de um paradigma pós-Cartesiano que nos permita enxergar a música contemporânea por um viés de uma genealogia colaborativa de obras musicais em toda a sua complexidade epistemológica. Nessa perspectiva, partituras, performance e gravações emergem como palimpsestos do processo colaborativo.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Leon. *Analytic Autoethnography*. Journal of Contemporary Ethnography. Vol. 35, n. 4 (August, 2006), pp. 373-395.

BABBITT, M. Who Cares if You Listen? In: *Contemporary Composers on Contemporary Music*. SCHWATZ, Elliott; CHILDS, Barney (Eds.). New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967, p. 244-250.

BAKHTIN, Mikhail. *Art and Answerability*. Michael Holquist (Ed.). Tradução de Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1990.

BORÉM, Fausto. *Lucípheres de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo*. Revista OPUS, v. 5, n. 5, 1998, p. 48-75.

_____. *Duo Concertant – Danger Man* de Lewis Nielson: aspectos da escrita idiomática para contrabaixo. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 2, 2000, p. 89-103.

COPLAND, A. *Music and Imagination*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1952.

DOMENICI, Catarina; SOH, Diana. Composer-Performer Collaboration: A Joint Venture in New Music. In: *The performer's voice symposium*. 1. 2009, Cingapura. *Caderno de Resumos do 1º Performer's Voice Symposium*. Cingapura: National University of Singapore; Yong Siew Toh Conservatory of Music, 2009, p. 75-76.

DOMENICI, Catarina L. O Intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20., 2010, Florianópolis. *Anais (...)* Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010, p. 1142-1147.

_____. O Pianista Expandido: Complexidade Técnica e Estilística na obra “Confini” de Paolo Cavallone. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 21., 2011, Uberlândia. *Anais...* Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2011a, p. 1197-1203.

_____. Beyond Notation: The Oral Memory of *Confini*. In: PERFORMA'11., 2011, Aveiro. *Anais...* Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011b, p. 1-14.

_____. 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”. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22, 2011, Uberlândia. *Anais do XXII Congresso da ANPPOM*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2012a, p. 1536-1542.

_____. 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*, Vol. 12 n. 1. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2012b, p. 171-187.

_____. His Mater's Voice: a voz do poder e o poder da voz. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 5, 2012c, p. 65-97.

_____. A performance musical e o genero feminino. In: NOGUEIRA, Isabel; CAMPOS FONSECA, Susan; PEDRO, Joana; MOREIRA, Adriana Lopes. *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Porto Alegre: ANPPOM, 2013a. No prelo.

_____. A performance musical e a crise da autoridade: corpo e gênero. *Revista Interfaces*, Vol. 19 n. 1. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013b. No prelo.

FITCH, Fabrice; HEYDE, Neil. ‘Ricerca’ – The Collaborative Process as Invention. *Twentieth-century music*, vol. 4 n. 1, 2007, p. 71-95.

- FOSS, L. The Changing Composer-Performer Relationship: a Monologue and a Dialogue. *Perspectives of New Music*. Vol. 1, n. 2, 1963, p. 45-53.
- FRIEDL, R. Some Sadomasochistic Aspects of Musical Pleasure. *Leonardo Music Journal*. Vol. 12, 2002, p. 29-30.
- FRISK, Henrik; ÖSTERSJÖ, Stefa. Negotiating the Musical Work. An empirical study on the inter-relation between composition, interpretation and performance. Beijing: Electroacoustic Music Studies Network, 2006.
- GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works*. Edição revisada. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- GREEN, Lucy. *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- GRIER, James. Musical Literacy: A Historical Perspective. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2, 2012, Rio de Janeiro. Anais do II SIMPOM. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012, p. 89-101.
- KOPPERUD, Jean. Entrevista não publicada concedida à autora em 16 de Março de 2009 na casa da Jean Kopperud em Clarence, NY. Gravação em áudio e vídeo.
- LEPPERT, Richard. *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley: University of Califórnia Press, 1993.
- McCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, & Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- ÖSTERJÖ, Stefan. *Shut up 'N' play! Negotiating the musical work*. Lund: Malmö Academies of Performing Arts, 2008.
- PAZ, Alberto; HART, Valorie. *Gotta Tango*. Champaign: Human Kinetics, 2008.
- PINCHERLE, M.; Cazeau I. On the Rights of the Interpreter in the Performance of 17th- and 18th-Century Music. *The Musical Quarterly*. Vol. 44, n. 2, 1958, p.145-166.
- SHEPHERD, John. Music and Male Hegemony. In: LEPPERT, Richard; McCLARY, Susan (Ed.). *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- SPEAKE, Jenifer (ed.). *Oxford Dictionary of Proverbs*. Oxford: Oxford University Press, 5^a edição, 2008.
- SOLLBERGER, Harvey. Entrevista não publicada concedida à autora em 3 e 4 de Junho de 2009 na University at Buffalo (NY, EUA). Gravação em áudio.
- TARUSKIN, Richard. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995.
- THOMSON, V. Life among the Natives or Musical Habits and Customs. In: *Contemporary Composers on Contemporary Music*. SCHWATZ, Elliott; CHILDS, Barney (Eds.). New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967, p.171-181.

VARESE, E. The Liberation of Sound. In: *Contemporary Composers on Contemporary Music*. SCHWATZ, Elliott; CHILDS, Barney (Eds.). New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967, p. 196-208.

WUORINEN, C. An Interview with Barney Childs, 1962. In: *Contemporary Composers on Contemporary Music*. SCHWATZ, Elliott; CHILDS, Barney (Eds.). New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967, p. 368-375.

Catarina Domenici: Doutora (DMA) e Mestre (MM) em Performance e Literatura Pianística pela Eastman School of Music, onde recebeu o Performers Certificate e o Prêmio Lizie Teege Mason de melhor pianista. Foi assistente de Rebecca Penneys durante o Doutorado e aluna de David Burge no Mestrado. É graduada em Música (Piano) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), onde estudou com Beatriz Balzi e atuou como pianista do Grupo PIAP. É Professora de Piano da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Práticas Interpretativas do PPG-MUS. Sua pesquisa sobre interações entre compositores e intérpretes na música contemporânea, iniciada durante o pós-doutorado na University at Buffalo (2008-2009), tem sido apresentada em congressos internacionais (Second Meeting of the European Platform for Artistic Research in Music, Roma, 2012; CMPCPs Performance Studies Network International Conference, Cambridge, 2013; The Performers Voice Symposium, Cingapura, 2009, 2012; Performa11, Aveiro, 2011) e nacionais (ANPPOM 2010, 2011, 2012). Como pianista, tem colaborado intensamente com compositores brasileiros e estrangeiros em estréias e gravações de obras inéditas, tendo lançado vários CDs premiados com o repertório contemporâneo. É colaboradora interinstitucional do Núcleo de Música Contemporânea da UFPEL. Desde janeiro/2010 coordena o ensino de teclado no Curso de Licenciatura em Música a Distância da UFRGS. Foi professora no Chautauqua Music Festival (2006-2009), University at Buffalo (2007-2009), Eastman Community Music School (2006-2008), Nazareth Music College (2007) e Finger Lakes Community College (2006-2007). É membro fundador e a primeira presidente da Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM). Suas áreas de interesse são: filosofia da performance musical, colaboração compositor-intérprete, processos de construção da performance, música interativa, cognição musical.