REVISTA DA FUNDARTE
ANO 24
NÚMERO 60
JULHO A SETEMBRO DE 2024
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO



REVISTA 59
PROCESSOS E REGISTROS EM ARTE:
AÇÕES DO COTIDIANO EM REFLEXÃO

# *MARMITA* – RELATO E REFLEXÕES SOBRE IMPROVISAÇÃO MUSICAL E COMPROMISSO CONJUNTO, EM UM PROCESSO COMPOSICIONAL COLABORATIVO

## *MARMITA* – REPORT AND REFLECTIONS ON MUSICAL IMPROVISATION AND JOINT COMMITMENT, IN A COLLABORATIVE COMPOSITIONAL PROCESS

*Rafael Salib Deffaci*
*Universidade do Estado de Santa Catariana - UDESC, Florianópolis, SC/Brasil*

**Resumo:** O presente artigo é um relato sobre a composição colaborativa *Marmita* (2019), composta por mim em colaboração com o colega e compositor Daniel Mendes. Mais especificamente, o relato trata sobre a composição do primeiro movimento de *Marmita*, que envolve improvisação dentro do processo de colaboração. *Marmita* integra um grupo de três peças musicais que constam na minha pesquisa de doutoramento, em curso. Com auxílio de registros de áudio, anotações e diário de bordo, apresento um histórico do primeiro dia do processo de composição colaborativa; bem como abordo aspectos que delinearam as decisões composicionais do grupo, envolvendo negociação permanente entre os participantes, compositores/intérpretes da peça. Por fim, concluo com uma reflexão acerca da distribuição da criatividade, e da intenção do compromisso conjunto na improvisação coletiva, envolvendo o conceito de sujeito plural (GILBERT, 1990), que pode vir a ser incorporado às análises, avançando nos estudos a respeito das dinâmicas coletivas de criação musical.

**Palavras-chave:** Composição Colaborativa. Improvisação Musical. Pesquisa Artística.

**Abstract**: This article is a report on the collaborative composition *Marmita* (2019), composed by me in collaboration with my colleague and composer DM. More specifically, in the report I describe the composition of *Marmita*'s first movement, which involves improvisation within the collaborative process. *Marmita* is part of a group of three musical pieces that appear in my ongoing doctoral research. With the help of audio recordings, notes and a logbook, I present a history of the first day of the collaborative composition process; as well as addressing aspects that outlined the group's compositional decisions, involving permanent negotiation between the participants, composers/performers of the piece. Finally, I conclude with a reflection on the distribution of creativity, and the intention of joint commitment in collective improvisation, involving the concept of plural subject (GILBERT, 1990), which may be incorporated into analyses, advancing studies regarding the collective dynamics of musical creation.

**Keywords:** Collaborative Composition. Musical Improvisation. Artistic Research.

## Introdução

O presente relato e reflexão foram organizados a partir de parte do material desenvolvido ao longo do meu doutoramento em Música, na linha de pesquisa





*Processos Criativos* do PPGmus da UDESC, ainda em percurso. Tal estudo está inserido no campo da pesquisa artística e trata de processos de composição colaborativa que envolvem improvisação musical. A pesquisa artística é uma qualidade de pesquisa emergente e intimamente ligada à criação, em que os artistas/músicos/pesquisadores praticam uma forma de pensar e comunicar a música de maneira consistente cientificamente, "sem estar alheio às idiossincrasias artísticas" (CANO, 2014. P.3). O musicólogo e professor mexicano Rubén López Cano destaca a definição do termo "investigação" em que entende a investigação como uma atividade possível em qualquer área do saber, envolvendo estudo sistemático, com consciência crítica, "que visa à realização de trabalhos originais e inovadores, e que não se limita ao método científico tradicional" (CANO, 2014, P. 217). López Cano chama atenção para o entendimento sobre a investigação como "um estudo aprofundado, sistemático na sua preparação, desenvolvimento, obtenção e comunicação dos resultados" (ibidem, 215). No que se refere à pesquisa ou investigação artística, a questão estaria em como esta poderia orientar os próprios termos, ao mesmo tempo em que fundamenta seus estudos em arte, e realiza o importante passo de comunicar seus resultados de pesquisa aos pares, diferenciando aqui a pesquisa artística de outras atividades que envolva produção artística.

A pesquisadora e pianista belga Kathleen Coessens corrobora com a perspectiva de López Cano, acima destacado, quando afirma que a pesquisa artística necessita de observação, experimentação e comunicação de seus tópicos e práticas (COESSENS, 2014). Para a autora, na pesquisa/investigação artística, as ações criativas experimentais ocorrem dentro das práticas artísticas e num plano interacional, onde o mundo sensorial, criativo e estético do artista encontra o mundo da ciência, investigação e da comunicação.

A composição colaborativa é aqui entendida como um processo de criação musical, em que as ações referentes à criatividade e à elaboração dos materiais que





resultam na obra musical não estão sob direção de apenas um agente, sendo divididas entre mais de um participante. Isso altera a lógica, por exemplo, da relação de trabalho entre o compositor, que decide sozinho o futuro da obra no âmbito das suas características formais, e do intérprete que depende da criação e prescrição do compositor. Como nos diz o compositor britânico Sam Hayden e o pesquisador britânico em psicologia da música Luke Windsor, na composição colaborativa as tomadas de decisão sobre o desenvolvimento da música são coletivas:

> Não existe um autor único ou uma hierarquia de funções. As peças resultantes (1) não possuem nenhuma notação tradicional ou (2) usam notação que não define a macroestrutura formal. Em (2), as decisões relativas à estrutura de grande escala não são determinadas por um único compositor. (HAYDEN; WINDSOR, 2007, P. 33).

A composição colaborativa, neste caso, funde os papéis do compositor e do intérprete, podendo aproximar o intérprete das decisões sobre a geração da obra de diversas maneiras. Como veremos, ao longo do relato, todos os participantes deste processo colaborativo assumiram as ações tanto de compositor como de *performer*.

No que diz respeito à relação entre a composição e a improvisação como ações criativas, e suas especificidades, concordo com Bruno Nettl quando este diz sobre a possibilidade da perspectiva que basearia a divisão do mundo musical e do seus subsistemas - gêneros, períodos, compositores, grupos - em duas linhas de pensamento que pertencem a um mesmo *continuum*:

> Uma dessas linhas seria a música que é cuidadosamente pensada, talvez até trabalhada com uma visão consciente de introduzir inovação de peça para peça, e até de frase para frase; a outra linha, o que é espontâneo, mas modelado, criado rapidamente e/ou simplesmente concebido. O primeiro extremo abre mão da espontaneidade pela deliberação, enquanto o segundo evita a busca pela inovação em favor de ceder ao impulso repentino. (NETTL, 1974. P. 11).





Nesse sentido, nenhuma das duas linhas de pensamento, ou linhas de ação, ficariam estritas ao termo improvisação ou composição, ou restrito a algum nível particular de complexidade musical ou condição cultural. Considero muito esclarecedora, como ponto de partida para pensarmos sobre a relação entre a composição e a improvisação, a perspectiva proposta por Nettl, quando o autor vê a composição e a improvisação "como extremidades opostas de um mesmo *continuum*" (ibidem. P. 6). Ou seja, para além de uma justaposição entre composição e improvisação, a perspectiva que Nettl nos propõe entende que a ação criativa musical acontece e se organiza por modelos, estes que serão manipulados de acordo com as circunstâncias e demandas culturais - bem como estéticas - inerentes à ação criativa, delineando os quereres e expectativas em torno dos processos. Tais processos podem inclinar-se pela ênfase no espontâneo, mas modelado, e que não está exatamente comprometido com o novo, mas com o momento presente; ou decidir por manipular os modelos a partir de processos formais que tendem, de maneira consciente, a planejar previamente o evento sonoro e/ou introduzir inovação.

Mesmo considerando que os tipos de modelos no mundo da improvisação e da composição são diversos, Nettl indica que, de forma geral, os modelos consistem em uma série de eventos musicais "obrigatórios que devem ser observados, de forma absoluta ou com algum tipo de frequência, a fim de que o modelo permaneça intacto" (Ibidem. P. 12). Por exemplo a sequência de acordes que caracteriza um tema de jazz específico deve ser apresentada sem mudanças na ordem desses acordes e na duração de tempo dos mesmos para que tal modelo seja reconhecido. Nettl aponta que é possível organizar para cada cultura e seus referentes modelos, uma lista desses pontos de referência, como uma lista-índice de eventos pertencentes aos modelos. Tais eventos são como unidades que constituem os modelos e devem aparecer na performance para que esta garanta sua credibilidade perante a cultura em que opera (Ibidem).





O relato que segue trata do processo composicional colaborativo - envolvendo improvisação - cuja realização resultou na peça musical *Marmita,* uma das três peças que constituem minha pesquisa de doutoramento em curso. Mais especificamente, o relato, abaixo, trata sobre a composição do primeiro movimento de *Marmita*, que envolve improvisação dentro do processo de colaboração.

O ambiente escolhido pelos participantes para desenvolver o processo colaborativo foi um estúdio de gravação. De fato, começo relatando sobre o espaço pois tal fator – o ambiente de trabalho escolhido para desenvolver o processo colaborativo - teve grande influência sobre a maneira como a criatividade operou, distribuída nas características deste ambiente, de forma que a natureza e as características do espaço também tornaram-se agentes que interferiram na definição das características dos materiais trabalhados, e até mesmo na construção dos modelos de criação adotados, a partir da interação dos participantes com o espaço.

De início é possível levantar três importantes aspectos que tem relação direta com a natureza do ambiente de trabalho escolhido para criar – um estúdio de gravação -, e a maneira como tais aspectos, relacionados ao espaço, foram definidores das características da peça em questão: (1) as propostas e demandas estéticas imaginadas pelo grupo foram baseadas em processos de gravação, manipulação e edição dessas gravações; (2) a peça não possui uma partitura escrita oficial, sendo a gravação de áudio o recurso escolhido como plataforma - mídia - de registro da obra. Nesse sentido, podemos considerar também o *software* de gravação como uma plataforma de trabalho, como um editor de texto, ou um editor de partituras, que permite tanto registrar o resultado final da peça, como fornece ferramentas que possibilitam a anotação, manipulação, e experimentação do sons, ao longo do processo criativo; e (3), a performance da peça não foi pensada como possibilidade de ser realizada ao vivo. A fruição estética da mesma e o contato da obra com o público foram pensados a partir da publicação da música em mídia digital, nos espaços da *web* destinados à escuta de música, como rádios digitais e





serviços de *streaming* musical. Ou seja, de saída poderíamos apontar que a escolha do grupo sobre o ambiente de trabalho, para desenvolver a peça em questão, tem poder de influência sobre os materiais sonoros da peça, sobre a plataforma de registro e manipulação da obra, bem como sobre a veiculação e modo de contato da peça com o público.

O relato foi organizado a partir da compilação de registros do processo coletivo, como gravações de ensaio e diários escritos. A partir desse material, organizei a exposição dos acontecimentos como uma descrição de momentos ao longo processo, destacando a maneira como o grupo administrou suas ações. Acredito que tais momentos são representativos, no sentido de apresentar situações onde é possível serem percebidas as tomadas de decisão de caráter coletivo. Essas tomadas de decisão que foram definidoras tanto da evolução do transcorrer do processo criativo, como da definição das características formais da peça em questão.

Com essa seleção das situações que compõem o relato, a seguir, também procuro apresentar momentos que elucidem de que maneira, em que medida a improvisação esteve presente tanto no processo criativo, como nas características formais de *Marmita*, perceptíveis na sua gravação final. A seguir apresento os agentes participantes desse processo colaborativo composicional, o grupo *Manufaturados*.

## Sobre o duo *Manufaturados*

*Manufaturados* é um duo de compositores/*performers* formado por Daniel Mendes e eu. Conheci Daniel Mendes ao longo do meu curso de graduação em Licenciatura em Música na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, entre os anos de 2003 a 2007. Desde então desenvolvemos parcerias criativas devido a





afinidades estéticas musicais. A proposta base do grupo *Manufaturados* parte da premissa de que todas as músicas sejam compostas, executadas e gravadas pelo duo, em sessões de imersão criativa. O nome do duo - *Manufaturados* – faz referência ao sentido de manufatura, aquilo que pode ser construído com as mãos, dando destaque ao fato de que a manufatura da performance, da composição e da produção musical em estúdio, é operada pelo próprio grupo.

Em janeiro de 2019, o grupo se reuniu para gravar em nova imersão criativa. Foi nesse encontro de imersão criativa que Daniel Mendes e eu produzimos a peça que veio a ser intitulada *Marmita*, cujo relato do processo composicional acerca do primeiro movimento, intitulado "*Feijão*", exponho aqui.

**Combinações do grupo antes da sessão de gravação do movimento "Feijão"**

Ao longo do ano de 2018, Daniel Mendes e eu vínhamos conversando a respeito de realizar uma nova sessão de imersão criativa para compor uma nova peça musical do nosso duo. Os assuntos iniciais tratavam de datas possíveis para o encontro do grupo. Decidimos, inicialmente, que nos encontraríamos em meados de janeiro de 2019. Nesse período, anterior à gravação, Daniel Mendes comentava sobre a possibilidade produzirmos uma peça em formato canção, incluindo a criação da poesia e melodia vocal, como uma maneira de dar continuidade à produção do duo, no sentido de produzir algo novo para o grupo, pois até então, tudo o que produzimos havia sido no formato estritamente instrumental. Da minha parte, vinha uma sugestão parecida com a de Daniel Mendes, no sentido da preocupação desse novo trabalho integrar a produção do duo, numa ideia de continuidade da nossa produção. Minha proposta de continuidade seria retomar a sonoridade e a estética pesada, criada na ocasião da produção de 2014, O EP intitulado *Manufaturados & Impressões Gerais*, mais especificamente, a terceira música do EP, chamada





*Movimento III*, o tema *rock* do EP *Manufaturados & Impressões Gerais*: com baixo, guitarras distorcidas e bateria.

**https://youtu.be/NDo699CWLBc - *link para ÁUDIO 01***

*(Fonte: arquivo pessoal) - Início do rock, Movimento III, pesado e com a instrumentação: guitarras, contrabaixo elétrico e bateria.*

Como veremos no desenvolver do relato, as sugestões iniciais trazidas pelo grupo foram sendo discutidas e negociadas, tendo como fatores que delinearam as decisões: a exequibilidade das propostas; o tempo hábil do duo para trabalhar juntos; as condições físicas do espaço de trabalho - no caso, o *Marmita Estúdio*, nome que demos ao espaço onde realizamos as gravações, que consistia na sala de estudos de Daniel Mendes, convertida em um estúdio caseiro e adaptado, com restritas condições de espaço.

**Quinta-feira, 17/01/2019 – Gravação do *Movimento I – Feijão*, da peça *Marmita***

Daniel Mendes e eu decidimos por começar montando os equipamentos de guitarra, organizar as interfaces de gravação, os microfones, a comunicação com o *software* de gravação e a placa de gravação de áudio. Durante a montagem dos equipamentos, nos entusiasmamos com a qualidade das distorções e dos timbres de guitarra que estávamos conseguindo, ainda no período de testes. Como prosseguimento aos testes realizamos uma sessão de improvisação livre, tocando guitarras. Esta primeira sessão de improvisação foi profícua, pois além de confirmar os parâmetros técnicos de captação e gravação, desenvolvemos a identidade e as características tímbricas das distorções das guitarras, que vieram a ser usadas nas gravações definitivas da peça, constituindo o timbre geral, resultante da interação das duas guitarras do primeiro movimento, um material característico da identidade





da obra, e que fez por derivar outras características da peça, ainda na fase de negociação quanto à intenção expressiva da mesma.

Após a performance de improvisação livre do grupo, fomos até o *software* de gravação para escutar aquilo que acabáramos de tocar, e revisar os parâmetros técnicos de gravação, como os níveis de ganho da placa de som e do *software* de gravação. A escuta daquilo que acabáramos de tocar fez retornar o assunto sobre as propostas gerais que havíamos levantado para nossa nova composição. Nesse sentido, Daniel Mendes e eu passamos a definir alguns aspectos.

Tomamos decisões importantes no que diz respeito às propostas quanto à forma geral da obra. Na conversa, retomamos a ideia de Daniel Mendes sobre compor uma peça na forma canção, incluindo a tarefa de compor uma poesia e uma melodia atrelada à mesma, para ser cantada. Concordamos que a ideia seria interessante e que o duo *Manufaturados* ainda, algum dia, iria compor uma música em forma canção. Porém, também concordamos que, talvez naquele momento, não tínhamos tempo hábil, principalmente para a tarefa de composição de uma poesia escrita. Também não estávamos seguros para nos arriscarmos a cantar, o quanto estávamos para tocar nossos instrumentos de estudo. Comentamos sobre o receio de uma performance, “mal cantada” pelo duo, acarretar no que seria o desperdício de uma boa proposta com uma performance nem tanto.

Partimos, então, para análise sobre a minha proposta de compor uma peça inspirada nos moldes da terceira música, o *rock* do nosso álbum *Manufaturados & Impressões Gerais*, gravado em 2014. Daniel Mendes pontuou que lhe agradava a proposta, porém, seria necessário uma série de adaptações técnicas para o contexto em que estávamos. Primeiramente, pontuou Daniel Mendes, não tínhamos à disposição uma bateria completa. Nossos instrumentos de natureza percussiva à disposição eram chocalhos diversos, pandeiros, ou aquilo que conseguíssemos adaptar para uma abordagem percussiva. Daniel Mendes argumentou que poderíamos trabalhar minha proposta de uma música “pesada” a partir da criação de





texturas. Tal proposta de Daniel me instigou a derivá-la para uma nova proposta de compor o que chamei, naquele momento, “de uma camada densa de guitarras”. Minha proposta consistia em construir uma camada densa, formada a partir da sobreposição de trilhas de guitarras, gravadas por Daniel Mendes e por mim. A conversa evoluiu ao ponto em que concordamos que o material sonoro, contido nas trilhas de guitarras sobrepostas, seria constituído por performances improvisadas por Daniel Mendes e por mim.

Também decidimos neste momento de debate sobre a estrutura e forma geral da peça. Decidimos que *Marmita*, a nova peça, teria três movimentos. O primeiro movimento seria constituído das sobreposições de guitarras tocadas por Daniel Mendes e por mim, nas performances de improvisação gravadas. O segundo movimento ainda não tinha uma ideia de material ou de eventos formais claros, mas já apresentava duas características importantes: decidimos que o segundo movimento seria contrastante em relação ao primeiro movimento. Não havíamos definido ainda exatamente no que consistiriam os recursos composicionais que iriam contrastar com a abordagem textural do primeiro movimento. Decidimos também que no terceiro movimento haveria uma retomada da abordagem textural. Outro ponto importante é que tal retomada da proposta textural aconteceria com a participação do nosso amigo, Yuri Behr, tocando oboé. Conheci Yuri Behr durante meu curso de mestrado na Universidade do Estado de Santa Catarina, entre os anos de 2013 a 2015, elencando juntos o Grupo de Pesquisa *Lêmuri XXI*, que investigava fazeres criativos da música contemporânea do século XXI, coordenado pelo professor Dr. Luigi Irlandini, hoje meu orientador de doutorado na mesma instituição. Atualmente, Yuri Behr é professor de Música e Estética na Universidade de São Paulo. Pensamos em Yuri pois este, além de dialogar esteticamente comigo e com Daniel Mendes, é residente na cidade de São Paulo, onde a imersão criativa de *Marmita* aconteceu. Foi Yuri quem sugeriu a incorporação do Oboé na sua participação, pois no que diz respeito ao timbre, é um instrumento que se diferencia





em muito das guitarras distorcidas do primeiro movimento da peça *Feijão*, sendo sua proposta contrastar os timbres, mantendo a abordagem textural. Decidimos, também, que o mesmo recurso para a criação da textura no primeiro movimento - o recurso de sobrepor as trilhas de guitarras - seria adaptado ao oboé de Yuri Behr. Ou seja, Yuri Behr iria gravar uma série de performances ao oboé, e estas gravações seriam sobrepostas no terceiro movimento, retomando, com os oboés, o recurso de sobreposição de trilhas do primeiro movimento, realizado com guitarras.

Satisfeitos com as propostas que surgiram da negociação, retomamos os trabalhos, tentando gravar o primeiro movimento - a camada densa de guitarras -, até o limite das regras de horário de emissão de barulho do prédio onde residia Daniel Mendes.

**Gravando a camada densa de guitarras**

Chegando ao *Marmita Estúdio*, Daniel e eu discutimos sobre as características do modelo de improvisação que iríamos adotar na nossa performance, bem como as restrições advindas desse modelo. Ao abordar tais assuntos também lembramos sobre dois aspectos das características formais, no sentido da estrutura da peça, que havíamos combinado, e que, naquele momento, pensávamos ser importante levar em consideração: (1) o aspecto da estrutura geral da peça, organizada sobre três movimentos, em que o terceiro movimento retomaria o recurso textural que estávamos chamando de ‘camada densa’; e (2), o recurso textural a ser retomado, no terceiro movimento, iria acontecer com a sobreposição de oboés gravados por Yuri Behr. Cogitamos a possibilidade de Yuri Behr basear-se numa repetição, na verdade, numa imitação dos materiais melódicos gravados com guitarras por mim e por Daniel Mendes, no Movimento *Um*. Nesse sentido, concordamos que, consideradas as diferenças profundas entre os instrumentos





guitarra e oboé, deveríamos ainda na gravação do movimento um – o movimento intitulado *Feijão* -, ter o cuidado em desenvolver materiais que viessem a facilitar a futura imitação de Yuri Behr com o oboé, no movimento *Três*. Dessa forma estipulamos as características de identidade do modelo e as restrições nas quais íamos improvisar, logo em seguida.

**Metodologias: Restrições e características do modelo de improvisação**

Para construir uma camada densa de guitarras, a partir de uma sessão de improvisação, para o movimento *Feijão,* Daniel Mendes e eu estipulamos as condições do modelo de improvisação o qual iríamos realizar. Tais condições estão listadas, abaixo:

(1) Primeiramente, estipulamos que iríamos evitar o uso de acordes ou de conjuntos de notas tocadas simultaneamente por uma mesma guitarra. Iríamos privilegiar o uso de melodias. Assim, o material gerado poderia ser mais facilmente transcrito, da realidade da guitarra elétrica para as características do oboé de Yuri Behr, posteriormente.

(2) Optamos também por evitar o uso do recurso de pergunta e resposta entre as guitarras.

(3) Para realçar a diferença de sonoridade e de timbre entre as guitarras, decidimos que eu tocaria utilizando a técnica de *slide guitar*, enquanto Daniel Mendes improvisaria sob abordagem padrão, sem o uso do *slide.*

(4) Procurando uma improvisação mais próxima de uma improvisação livre, decidimos por não acrescentar outros parâmetros a este modelo.

Partimos, então, para a prática, no intuito de construir uma camada densa. Até o momento da performance, não havíamos combinado nada a respeito da possível alteração da afinação das guitarras para uma afinação diferente da padrão.





Mesmo assim, enquanto nos preparávamos, Daniel Mendes e eu fizemos uma mesma alteração em nossas guitarras, abaixando a corda mais grave do instrumento da nota, Mi, para a nota Ré. Também não definimos previamente a duração de tempo da performance de improvisação que estávamos a começar. Esta primeira sessão de improvisação durou cerca de quatro minutos:

**https://youtu.be/imXZXuMXI1E** ***- link para ÁUDIO 02***

*(Fonte: arquivo pessoal) - Início da sessão de improvisação.*

**Sessão de escuta após a performance**

Após a primeira sessão de improvisação fomos ao *software* de gravação, ouvir o evento recém realizado, enquanto fazíamos alguns ajustes. Nos controles de *'Pan'* das trilhas gravadas, fomos definindo aspectos com relação ao espaço da música, direcionando a guitarra de Daniel Mendes para o lado direito do estéreo, predominantemente, e a minha guitarra para o lado esquerdo do estéreo. Percebemos que a dupla conseguiu manter a proposta dos modelos pré-estipulados, ao longo da sessão de improvisação que acabara de acontecer. Nós, de fato, conseguimos evitar o efeito de pergunta e resposta entre as guitarras, também desenvolvemos melodias bastante distintas. Porém, no que se refere ao resultado textural da performance improvisada, concluímos que o resultado da gravação ainda estava distante da sonoridade que imaginávamos, quando nos referíamos a 'uma camada densa de guitarras'.

Partimos, então, para mais uma sessão de improvisação. Acrescentamos ao modelo da segunda sessão de improvisação a proposta de improvisar, retomando as ideias melódicas que percebemos na escuta da primeira sessão. Outra preocupação foi a de produzirmos uma nova diferença tímbrica, entre as guitarras que iríamos





gravar, e entre as guitarras da sessão anterior de improvisação. Decidimos por subir em um tom toda afinação das guitarras, a partir do uso de um capotraste, posicionado na segunda casa do braço das guitarras. Nessa segunda sessão improvisatória, eu mantive a abordagem com o *slide guitar* e Daniel Mendes seguiu a mesma abordagem padrão da primeira sessão.

**Sessão de escuta da segunda sessão de improvisação**

Nos entusiasmamos com a escuta, posterior à segunda sessão de improvisação, quando sobrepusemos as *tracks* de áudio recém gravadas, juntamente, com as guitarras gravadas na primeira sessão. Percebemos que, com a sobreposição das quatro trilhas, estávamos próximos daquilo que buscávamos como sonoridade, no sentido de que o primeiro movimento consistiria numa abordagem textural, em função da criação de uma 'camada densa de guitarras'.

**https://youtu.be/r0hZfGAQ8Nc - *link para ÁUDIO 03***

*(Fonte: arquivo pessoal) - quatro linhas de guitarras sobrepostas, em busca de uma sonoridade densa.*

Após a nova sessão escuta, Daniel Mendes e eu concluímos que já dispúnhamos do material fundamental para organizar a camada de guitarras do primeiro movimento. Igual, decidimos aproveitar o tempo e gravar uma série de microfonias, geradas a partir da exposição dos captadores de guitarra, de frente ao falante do amplificador onde a guitarra encontrava-se conectada. Nesta nova rodada de gravações, não estávamos mais levando em consideração o modelo e as regras propostas para as duas performances anteriores. Dessa vez, experimentávamos a produção das microfonias que resultavam em notas longas, predominantemente.





Também foram gravadas notas curtas, resultantes das microfonias, com o recurso de desligar e tornar a ligar o captador das guitarras, em movimento repetido.

**https://youtu.be/VBB_Hn4Mz_Y - *link para ÁUDIO 04***

*(Fonte: arquivo pessoal) - Amostras das microfonias, geradas pela realimentação do sinal das guitarras, posicionadas em frente ao falante de seus amplificadores.*

Após encerrar essa sessão de gravação de microfonias, também resolvemos encerrar as atividades daquela quinta-feira. No dia seguinte o grupo ainda seguiu trabalhando na finalização do movimento *Feijão*, inserindo as microfonias dentro da camada de guitarras caóticas, e definindo a espacialidade das guitarras pelo resultado estéreo do áudio. O duo seguiu, naquela semana, com o processo de composição de *Marmita* por mais cinco dias de imersão criativa, até concluir a peça. Abaixo, no link, é possível escutar a gravação oficial completa com os três movimentos: *Feijão, Arroz* e *Farinha.*

**https://soundcloud.com/manufaturados/marmita-feijaoarrozfarinha** - *link para escutar Marmita, peça completa. Movimentos: Feijão; Arroz; Farinha.*

**Modelos e mecanismos de operação do grupo**

Como vimos no relato, acima, o grupo Manufaturados tem como prática a junção das funções dos papéis de compositor e de *performer*, propiciando que os participantes da criação estejam envolvidos nos passos de coordenar e manusear as ações de experimentação, composição, gravação, edição, mixagem e masterização dos registros fonográficos das peças. Para a execução possível dessas ações, vimos que o duo adotou um modelo criativo, organizando tais ações a partir de um





caminho processual, distribuindo o trabalho criativo em etapas interligadas que posso resumir em três categorias de ação: *Discussão, Experimentação e Escuta.*

As ações que incluo à categoria *Discussão* dizem respeito aos momentos em que o grupo discutia basicamente sobre três modalidades de conversa: debate, negociação e avaliação. No âmbito do debate estão as discussões do grupo onde são expostas ideias e planos gerais sobre possíveis criações, na tentativa dos participantes de verbalizar a inspiração para algo novo, advindo da referência de um timbre específico, ou de um desenho macroestrutural sobre a forma, por exemplo. No âmbito da negociação estão as discussões de caráter elaborativo, em que as proposições vindas de cada participante são medidas perante sua exequibilidade e capacidade de interação com os materiais que vão sendo adotados. No âmbito da avaliação estão as discussões que ocorrem, geralmente, após os momentos de prática instrumental do grupo, ou após o momento de escuta das gravações, durante o processo.

Na categoria *Experimentação* incluo as ações práticas do grupo, como as ações características dos momentos das performances de improvisação – gravadas ou não; ações realizadas nos momentos de testes dos equipamentos e interfaces de gravação; e ações relacionadas às fases de organização e edição, no *software* de gravação dos materiais sonoros construídos.

Por fim, as ações que incluo na categoria *Escuta* dizem respeito aos momentos em que o grupo dedicava para apreciação atenta do que estava sendo produzido. O momento de escuta precedia o momento de avaliação e negociação, quando então seguia para um momento prático de retrabalho do material escutado, ou de continuidade do projeto, com novas práticas no âmbito da experimentação.





**Reflexões sobre a distribuição da criatividade na improvisação coletiva: da intenção do compromisso conjunto, à construção do sujeito plural**

Como um *performer* solo pode desenvolver a previsibilidade e a expectativa, dentro de sua improvisação solitária? Como se negocia, no âmbito verbal e não verbal, a previsibilidade e a expectativa dentro de um contexto de improvisação coletiva? O quão autônoma é uma ação individual num projeto de criação solo? Como se negocia a autonomia da criatividade individual em um contexto coletivo? Uma ação coletiva seria a soma das ações individuais de um grupo, ou a ação coletiva intencional seria aquela que só acontece pela condição de não residir em apenas uma mente? O estadunidense, guitarrista de jazz, pesquisador em filosofia, música e estética, Garry L. Hagberg, no artigo *The ensemble as a plural subject*, problematizou questões envolvendo distribuição da criatividade a partir da escuta e análise de dois álbuns de jazz, gravados ao vivo pelo saxofonista estadunidense Stan Getz e seu grupo, no ano de 1987 (HAGBERG in CLARKE, DOFFMAN, 2017). Percebo na perspectiva teórica, apresentada por Garry Hagberg, uma semelhança sistemática com os processos colaborativos criativos do presente relato, mesmo que os gêneros musicais venham a diferir, bem como os modelos improvisatórios adotados para linguagem do jazz e da música experimental.

Garry Hagberg parte da proposta de uma diferenciação entre a ação individual intencional e a ação coletiva internacional. A ação individual intencional está imbuída de certa autonomia, como exemplo, podemos pensar no contexto de uma performance musical solo improvisada. Neste caso, o *performer* solo consegue orientar-se desfrutando de certa previsibilidade, dentro dos seus limites, suas características técnicas e estilísticas. Já dentro do contexto musical coletivo, as ações individuais passam a orientar-se de maneira diferente. O pensamento individual, nos aponta Hagberg, pode exercer certa autonomia mas não está isolado: “Se apenas as mentes tivessem intenções, e se as mentes fossem, por natureza,





hermeticamente fechadas em si mesmas, então não poderia haver nenhum evento diante de nós que transcendesse a volição individual." (Ibid. P. 301). Reconhecer, inicialmente, que os encontros, os eventos coletivos musicais, de fato acontecem, faz reconhecer em seguida que o pensamento e as ações individuais não são hermeticamente isolados entre si. O que se espera é que as ações individuais irão orientar-se, negociando e reagindo a outras ações individuais, no contexto coletivo.

Podemos encontrar, e analisar, uma série de inúmeras ações individuais que constitui o contexto coletivo de criação e improvisação musical. Mesmo que fosse possível listar as inúmeras ações individuais presentes numa performance em grupo, não seria adequado tentar compreender a ação coletiva intencional de tal grupo como a soma total dessas ações individuais (Ibid. P. 301). De saída. Como vimos acima, o aspecto sobre o princípio da autonomia do pensamento individual é incompatível com o contexto de negociação, e o contexto de risco, ou como chama Hagberg, o "sentido de aventura" (Ibid. P. 302), característico da ação de improvisação em grupo. Podemos afirmar com isso que há diferenças entre a ação individual intencional e a ação coletiva intencional, de forma que para reconhecermos ações coletivas intencionais, numa performance de grupo, não basta repararmos, apenas, no conjunto de ações individuais deste grupo. A ação coletiva intencional tem características próprias com relação a parâmetros, como previsibilidade e expectativa, que envolvem os participantes do grupo musical, diferentes da previsibilidade de um *perfomer* solo em relação a sua música.

Nem sempre a intenção coletiva irá corresponder ao resultado da ação coletiva. Como num ensaio, por exemplo, em que há uma decisão composicional estipulada, a ser testada. Antes de começar a tocar, todos os integrantes afirmam ter entendido o que fazer. Mas ao tocar de fato, o grupo percebeu que não ocorreu o que esperavam como resultado, tendo que discutir e reanalisar, em grupo, o que acabara de acontecer, para então tentar novamente. No caso do ensaio, a ação coletiva não correspondeu à intenção coletiva. Como reconhecer e como diferenciar





ações intencionais individuais de ações intencionais coletivas? Faz parte da pesquisa da presente tese, em desenvolvimento, tentar reconhecer aspectos que constituem essa ação coletiva intencional nos processos de composição colaborativa que constituem essa pesquisa; e buscar entender como essas ações coletivas trabalharam, ao longo das decisões sobre os caminhos criativos a serem tomados pelos grupos musicais aqui estudados.

No caminho de buscar entender e reconhecer essas ações intencionais coletivas, Hagberg busca nos estudos da pesquisadora estadunidense Margareth Gilbert (1990), sobre agência compartilhada e intenção coletiva, a ideia da criação de uma entidade intencional. Esta entidade intencional seria "cocriada" pelos interlocutores, no momento em que é acordado um compromisso de natureza coletiva (HAGBERG in CLARKE, DOFFMAN, 2017. P. 302). Para explicar este princípio, Hagberg apresenta o exemplo de Margaret Gilbert sobre dois personagens que decidem caminhar lado a lado. O exemplo proposto por Margaret Gilbert começa quando o personagem *Um* convida o personagem *Dois* para fazer uma caminhada, lado a lado. Segundo Margaret Gilbert, no momento que o personagem *Dois* responde, positivamente, ao convite para uma caminhada feita pelo personagem *Um* Cria-se naquele instante uma entidade intencional tal que não pode ser reduzida, apenas, a duas intenções independentes de caminhar. Gilbert afirma que o que permite, primeiramente, a realização desta entidade coletiva intencional está na obrigação não singular e interdependente acordada entre os agentes envolvidos. No exemplo da caminhada, essa entidade intencional, cocriada entre os agentes, detém uma intenção compartilhada que não é capaz de estar contida em uma mente apenas (Ibid. apud P. 302).

A intenção conjunta, ou intenção compartilhada, acontece, a partir da articulação desta obrigação que só é possível sob duas condições: (1) há uma obrigação de cada participante de atuar de maneira, reciprocamente, interativa; e (2), nas palavras de Gilbert: "perceber qualquer surgimento de dificuldade por parte





do outro, à medida que a intenção conjunta é posta em prática. Por exemplo, ajustar a caminhada em resposta à dificuldade manifesta [pelo outro] ao tentar acompanhar tal caminhada, talvez indicada por falta de ar. (Ibid. P. 304)". Neste caso, o desentendimento em não perceber a falta de ar do parceiro de caminhada constitui uma falha, pois não retribui com o que Gilbert chama de "acuidade perceptual assídua, ao longo da extensão da intenção conjunta ou coletiva" (Ibid).

Um ponto importante a respeito desta obrigação exposta por Gilbert, no exemplo dos dois personagens caminhando, está que o personagem *Dois*, ao reconhecer que é o alvo - do convite para caminhar lado a lado - para o qual se dirige o conteúdo intencional cooperativo do personagem *Um*, está, na verdade, realçando o fato de que há um sentido de propriedade que emerge, dentro da intenção conjunta. Ou seja, no contexto da intenção conjunta, o personagem *Dois* entende, pelo convite do personagem *Um* – 'vamos caminhar?' -, que o personagem *Dois* "possui" simetricamente o desempenho co-estruturado do caminhar do personagem *Um* (Ibid. P. 304). A autora propõe que o "objeto" desse sentido de propriedade, desse sentido de "posse", é um exemplo de conteúdo intencional de natureza compartilhada, que não acontece sem o envolvimento de dois ou mais personagens. Para entender o conteúdo intencional, e sua natureza distribuída, é necessário retomar o princípio da obrigação, comentado acima, empregando a ideia de compromisso conjunto. Hagberg explica como a ideia de compromisso conjunto operaria:

> E este compromisso intencional conjunto, criado pelos dois (e na verdade apenas criável por dois ou mais), coloca em prática uma expectativa normativa de que eles irão, num sentido tangível, caminhar juntos como se fossem dois misturados e - durante a duração deste esforço (minimamente) criativo – partes inseparáveis de um único organismo ambulante. Isto não é, portanto, apenas intenção distribuída: muito mais fortemente, isto é necessariamente conteúdo intencional distribuído. (HAGBERG, 2017. P 303).





Hagberg, destaca aqui o aspecto “cocriado” da ideia de compromisso intencional conjunto, organizado por Gilbert, onde, num nível intencional, os participantes se “fundem” numa “pessoa conjunta”, a quem Gilbert denomina como “sujeito plural” (GILBERT apud Hagberg, 2017. P. 304). Gilbert explica o sujeito plural como uma “síntese *sui generis*”, capaz de trazer à existência um “agente plural” (Ibid). Segundo Gilbert, é possível atribuir a este agente plural – cocriado - ações intencionais. E mais: para descrever tais ações - advindas desse agente plural –, seria possível utilizar da mesma linguagem que usaríamos para descrever uma ação autônoma individualizada (Ibid). Para Hagberg, o conceito de compromisso conjunto, proposto por Gilbert, “cria uma pessoa conjunta sintetizada, cujas partes agem como se fossem membros ou extensões de um único organismo” (HAGBERG, 2017. 304), e este sujeito plural poderia ser descrito muito próximo de como faríamos com um indivíduo em termos psicológicos, caracterológicos e intencionais (Ibid).

## Considerações Finais

Não creio que em toda a performance musical coletiva aconteça o fenômeno da cocriação de um sujeito coletivo entre os participantes do evento musical. Como dito até aqui, a cocriação deste sujeito plural depende do compromisso conjunto consciente dos participantes. Ou seja, o compromisso conjunto não garantirá totalmente a performance exitosa do grupo. No entanto, é possível dizer que não há condições de cocriar esse sujeito plural sem um entendimento por parte dos agentes do grupo a respeito do compromisso conjunto.

Ao longo da pesquisa desenvolvida, na qual o processo criativo de *Marmita* compõe, também, pude perceber esse fenômeno sobre a consciência da intenção do sujeito plural nos depoimentos e descrições do grupo *Manufaturados*. É um dos





objetivos, à medida que desenvolvo a tese que compõe a presente pesquisa, procurar reconhecer nos processos colaborativos, aqui explicitados em *Marmita*, a possível ocorrência da cocriação desse conteúdo intencional de natureza distribuída. Ou seja, procurar reconhecer, a partir da escuta das performances, a partir da análise de diálogos entre os participantes, da análise de entrevistas semiestruturadas, da análise dos diários e anotações de ensaio, se essa intenção conjunta aconteceu nas performances de improvisação nos grupos, e/ou ao longo dos processos de composição colaborativa desses grupos pesquisados.

Nesse sentido, investigo, primeiramente, se é possível notar, a partir da análise das múltiplas ações individuais dos grupos em questão, se de fato houve uma preocupação dos grupos com a intenção de cocriação de um sujeito plural. A segunda questão consiste em: se seria possível reconhecer características intencionais - tomadas de decisão, apreço estético, e até características psicológicas – desse possível sujeito plural, a partir da análise sobre as decisões composicionais, negociadas entre os músicos participantes, durante os processos composicionais. Por último, sigo pesquisando e procurando averiguar se a improvisação, como ação criativa,presente nos processos composicionais colaborativos desta tese em desenvolvimento, influenciou na construção dos modelos composicionais, adotados pelos grupos envolvidos neste estudo; bem como se a improvisação influenciou nas características performativas, sonoras e estéticas das peças desenvolvidas ao longo de minha pesquisa.





**Referências:**

CANO, López Rubén; SAN-CRISTÓBAL, Úrsula. *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos.* Barcelona, Diciembre 2014.

CLARKE, Eric; DOFFMAN, Mark. *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music.* Oxford University Press, 2017.

COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes: Traçando práxis e Reflexão (ARJ | Brasil | Vol. 1/2 | Jul./Dez. 2014, 20p).

GILBERT, Margaret. *Walking together: a paradigmatic social phenomenon*. Midwest Studies in Philosophy 15: 1– 14, 1990.

HAGBERG, Garry. *The ensemble as plural subject - Jazz Improvisation, Collective Intention And Group Agency.* P. 301 *in* CLARKE, Eric; DOFFMAN, Mark. *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music.* Oxford University Press, 2017.

HAYDEN, Sam; WINDSOR, Luke. *Collaboration and the composer: case studies from the end of the 20th century*. Tempo, Cambridge, v. 61, n. 240, 2007. p. 28-39.

NETTL, Bruno. Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach. Oxford University Press, 1974.

**Rafael Salib Deffaci**
Rafael Salib Deffaci é músico/compositor/professor. Doutorando em Música pela Universidade Estadual de Santa Catarina - UDESC - ênfase em Composição - Processos Criativos. É Mestre desde 2015, também pela UDESC, com a dissertação Blues do Delta do Jacuí - Um Estudo Etnográfico Sobre a Cena Musical Blues na Cidade de Porto Alegre. É licenciado em Música pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - UERGS, desde 2007, com o tcc O A E O Z - Os Mutantes Além da Tropicália. Dedica sua carreira na pesquisa do blues - e musicalidades comunicantes - no âmbito dos estudos da música popular, bem como a improvisação como ferramenta de composição. Em 2010, estudou na Old Town School of Folk Music, em Chicago/EUA, onde também teve oportunidade de tocar em casas de blues com bandas locais de Chicago. Desde 2011 atua como músico/compositor/instrumentista do grupo Uranius Blues, desenvolvendo material autoral e acompanhando músicos como o pianista Sumito Aryio Aryioshi (JAP), em 2013 e 2014; o cantor Lorenzo Thompson (EUA) em 2013, e o guitarrista John





Primer (EUA), em 2014. Também mantém o grupo de música experimental Manufaturados, com o músico/compositor Daniel Mendes, desde 2014. Entre 2011 e 2017 ministrou os componentes curriculares Guitarra, Violão, Percepção IV, Áudio e Tecnologias, Produção Musical no curso Técnico em Música/Instrumento Musical, na Escola Sinodal de Educação Profissional - ESEP/RS; e Práticas Interpretativas - Guitarra I a VII, Estágio Supervisionado VI e VII no curso Licenciatura em Música, na Faculdades EST/RS.
**ORCID:** https://orcid.org/0009-0005-8526-5263
**E-mail:** rafaelsalib@hotmail.com

Disponibilidade dos dados da pesquisa: o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo está publicado no próprio Artigo.
Recebido em 06 de março de 2024
Aceito em 12 de abril de 2024
Editor responsável: Júlia Maria Hummes
ISSN 2319-0868
Qualis A1 em Arte, Educação, Filosofia, História, Interdisciplinar, Linguística e Literatura

Creative Commons Não Comercial 4.0 Internacional de Revista da FUNDARTE está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional.
Baseado no trabalho disponível em https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte.
Podem estar disponíveis autorizações adicionais às concedidas no âmbito desta licença em https://seer.fundarte.rs.gov.br/