



Colaboração musical: reflexões sobre enunciados conceituais e condutas éticas

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance Musical

Daniel Gouvea Pizaia

Universidade Federal da Paraíba – danielgouveapizaia@gmail.com

Valério Fiel da Costa

Universidade Federal da Paraíba – fieldacosta2@gmail.com

Resumo. Este artigo pretende apontar as contradições entre o discurso das narrativas teóricas da colaboração musical e os relatos de casos colaborativos entre compositores e intérpretes. O objetivo é investigar de que maneira os enunciados conceituais dessa temática se relacionam com uma práxis. A hipótese proposta é que as experiências empíricas vinculadas ao tema da colaboração tendem a explicitar condutas musicais notáveis nas ações dos agentes envolvidos nas interações. Tais condutas nos apontarão limites sobre a ideia de ‘horizontalidade’ comum no discurso sobre colaboração e nos permitirão elucidar o funcionamento do termo em âmbitos teórico e prático, podendo este então ser encarado como um sistema ético-musical.

Palavras-chave. Colaboração musical. Conduta ética. Compositor. Performer

Title. Musical Collaboration: Reflections About Conceptual Statements and Ethics conduct.

Abstract. This article aims to point out the contradictions between the collaboration music theoretical narratives and the collaboration composer-performer case reports. The objective is to investigate how the conceptual statements are related to praxis. The proposed hypothesis is that musical experiences linked to collaboration commonly demonstrate ethical/musical conducts of the subjects involved in the interactions. These conducts will point limits on the common idea of ‘horizontality’ common in the discourse on collaboration and will allow us to elucidate the term operation in the theoretical and practical scope, this can then be seen as an ethical-musical system.

Keywords. Musical Collaboration. Ethics Conduct. Composer. Performer

1. Introdução

O termo ‘colaboração’, conforme é inaugurado no debate acadêmico, refere-se a uma tendência de fenômenos musicais desenvolvidos a partir dos anos 1950 no nicho da música de concerto. O discurso teórico inicial vinculado ao assunto, notável nas narrativas de Foss (1963) e Smalley (1970), sustenta a premissa de uma nova relação entre compositores e performers na música contemporânea do pós-guerra. A temática sobre processos colaborativos é retomada e desenvolvida durante o século XXI na Europa, Oceania e nos Estados Unidos especialmente por autores como John-Steiner (2000), Hayden & Windsor (2007), Fitch & Heyde (2007), Barret (2014), Taylor (2017), Clarke & Doffman (2017) e Whittall (2017). O discurso emergente nessa literatura terá impacto na disseminação do tema nas pesquisas sobre performance musical no Brasil, notáveis em trabalhos como de Domenici (2010, 2012, 2013),

Ray (2016) e Cardassi (2016, 2019, 2020). Esse amplo corpus teórico é frequentemente utilizado como referencial conceitual para relatos de experiências de interações diretas entre compositores e performers. Este artigo pretende apontar as contradições entre o discurso das narrativas teóricas da colaboração musical e os relatos de casos colaborativos entre compositores e intérpretes. O objetivo é investigar de que maneira os enunciados conceituais presentes nessa temática se relacionam com uma práxis. A hipótese central a ser esclarecida é que as experiências empíricas vinculadas ao tema da colaboração tendem a explicitar condutas musicais notáveis nas ações dos agentes envolvidos nas interações. Uma breve análise dessas condutas nos apontará limites sobre a ideia de ‘horizontalidade’¹, comum no discurso da colaboração, e nos permitirá elucidar o funcionamento do termo em âmbitos teórico e prático, podendo este então ser encarado como um sistema ético que visa regular posturas e ações musicais.

2. A emergência de um termo

Uma referência implícita ao termo ‘colaboração’ pode ser encontrada inicialmente nos artigos dos compositores Lukas Foss (1963) e Roger Smalley (1970). Foss (1963) descreve uma série de empreendimentos musicais do pós-guerra baseados em relações presenciais entre compositores e performers. Tais propostas, segundo o autor, sugerem uma nova relação entre ambos ao trazer o intérprete para dentro do laboratório do compositor e este sendo incluído no desdobramento da prática performática (FOSS, 1963, p.46). Entre os exemplos citados pelo autor, destacam-se o envolvimento do compositor John Cage com o pianista David Tudor, Pierre Boulez com a Südwestfunk Orchestra, Milton Babbitt com a soprano Bethany Beardslee, assim como o próprio grupo de improvisação de Foss, denominado *Improvisation Chamber Ensemble* (FOSS, 1963, p.46). Ao mesmo tempo que a premissa de uma nova relação entre os sujeitos é enfatizada no discurso de Foss, o autor sugere que a divisão do trabalho entre um agente responsável pelas demandas performáticas (intérprete) e outro encarregado de responsabilidades estéticas/formais (compositor) não deva ser abandonada. Nos supostos avanços enfatizados pelos empreendimentos colaborativos não é cogitada uma inversão de papéis, mas uma nova orientação entre compositores e intérpretes.

Posteriormente ao texto de Foss, a ideia de colaboração também é encontrada no artigo de Smalley (1970) ao apontar um pressuposto semelhante no contexto da música de concerto do pós-guerra. O foco de Smalley não estaria na relação direta entre os sujeitos musicais, mas no uso de notações gráficas, compreendidas precocemente em seu discurso como estratégias

composicionais que possibilitariam a intervenção e a criatividade do performer na obra musical. Smalley articula um panorama da história da notação musical ocidental tendo em vista o grau crescente de controle do compositor sobre a performance. Sua narrativa é então construída por meio de uma dicotomia entre ‘notação convencional’ e ‘não-convencional’, sendo a segunda considerada um meio de “libertar o intérprete de restrições severas” (SMALLEY, 1970, p.78). Um dos exemplos citados de partitura convencional é a peça *Variations for piano* (Op.27) de Anton Webern, representante de um suposto aprisionamento do intérprete devido aos seus detalhados níveis de dinâmica e articulação presentes na partitura e exigidos na execução (SMALLEY, 1970, p.75). Em oposição às peças serialistas de Webern, Smalley sugere que as notações gráficas, presentes em obras como as *Variations* de John Cage, seriam responsáveis por uma mudança nas relações entre os papéis musicais, já que tais peças possibilitariam a escolha direta dos intérpretes em relação à duração e disposição dos sons (SMALLEY, 1970, p.82-83).

Entre os diversos problemas notáveis no discurso de Smalley destaca-se uma narrativa apoiada na premissa de uma idealização da partitura enquanto instância fundamental para se sustentar a ideia de liberdade do performer. Nota-se uma falta de contextualização da prática performática para argumentar em favor de tal liberdade. Narrativas atuais sobre colaboração apontam uma crítica implícita a respeito desse discurso. Whittall (2017) propõe um panorama de processos colaborativos realizados no decorrer do século XX. O autor sugere que a ideia de ‘inflexibilidade’ do performer em certas estéticas musicais do início do século XX não é consequência de um formato notacional, mas de um discurso de ‘isolamento do compositor’ típico das estéticas modernistas (WHITTALL, 2017, p.21). De modo semelhante, ao analisar o papel do intérprete em propostas musicais de vanguarda do pós-guerra, Whittall sugere que a performance não seria tão flexível como afirmado por Smalley. A ética do performer em tais propostas dependeria de um certo comprometimento com o pensamento composicional (WHITTALL, 2017, p.22-23). O discurso de Whittall nos sugere que a colaboração trabalha com uma ideia de ‘processo criativo do performer’ não relacionado diretamente com o formato notacional, ou seja, a investigação sobre as características da partitura não seria uma dimensão obrigatória na compreensão da atuação do intérprete. No entanto, a premissa de um ‘processo criativo’ atribuído ao performer passa a ser trabalhada a partir de uma investigação das interações diretas entre compositores e intérpretes, localizando de que maneira essas foram determinantes no desenvolvimento das obras musicais.

Os trabalhos de Foss (1963) e Smalley (1970) podem ser encarados como uma primeira tentativa de síntese de procedimentos musicais da música de concerto dos anos 1950 no que se refere às relações entre compositores e performers. Whittall (2017), ao propor um panorama de investigação semelhante aos primeiros autores, sugere que o foco da colaboração é examinar as interações diretas entre ambos para que se compreenda o desenvolvimento de uma obra. Esses artigos apresentam indícios de referência ao termo em dimensão musicológica, ou seja, buscam entender de que modo se deram as interações em fenômenos específicos da música de concerto. No entanto, não parece haver aqui uma pretensão de definição e classificação da temática. Tal pretensão estará presente no uso do termo nos estudos da performance.

3. Definições e classificações sobre colaboração nos estudos da performance

A partir do século XXI o debate teórico sobre colaboração é retomado por meio de trabalhos de autores como John-Steiner (2000), Hayden & Windsor (2007), Fitch & Heyde (2007), Roe (2007), Domenici (2013), Barret (2014), Taylor (2017) e Cardassi (2020). O debate nesse contexto não assume uma abordagem teórica definitiva, no entanto aponta para possíveis classificações. John-Steiner, por exemplo, define quatro modelos colaborativos: *colaboração distribuída*, *colaboração de complementaridade*, *colaboração familiar* e *colaboração integrativa*². Ainda que o trabalho da autora esteja desvinculado do meio da pesquisa em música, as reflexões acabam tendo um impacto em diversos autores, principalmente no que se refere a uma ideia comumente aceita no debate teórico sobre o tema: a concepção de que um processo colaborativo requer um objeto estético compartilhado entre os participantes (JOHN-STEINER, 2000, p.204; ROE, 2007, p.29; CARDASSI, 2019, p.4; HAYDEN & WINDSOR, 2007, p.38).

As pesquisas de Domenici (2011, 2012 e 2013) também apresentam atributos mais explícitos para a temática, especialmente no que se refere à relação compositor-performer. Na visão da autora a colaboração apontaria para uma saída de um dos problemas normativos advindos da tradição da música de concerto: a falta de comunicação entre intérpretes e compositores. Para Domenici, a não proximidade entre tais sujeitos é sustentada por uma ideologia de uma suposta ‘comunicação’ entre compositor, performer e ouvinte por meio do texto musical; ideologia que não refletiria sobre os limites das possibilidades notacionais e marginalizaria o fator contextual da performance (DOMENICI, 2013, p.8). Como consequência de tal ideologia houve, segundo a autora, um descaso quanto à importância do performer no desenvolvimento de obras musicais, resultando na “falta de documentação de colaborações”

(DOMENICI, 2010, p.1142). Domenici propõe três características gerais para processos colaborativos: “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” (DOMENICI, 2013, p.10). Se na perspectiva da autora é sugerida que a colaboração se baseie na divisão do trabalho (oposição epistemológica), tal característica não é consensual. A definição proposta por Hayden & Windsor (2007, p.33), ao contrário, propõe que a colaboração deva evitar tal oposição. Os autores definem três níveis de interação entre compositores e performers, sendo a colaboração o terceiro deles. O nível colaborativo seria especificamente definido como uma prática musical supostamente horizontal que evita o uso de notações convencionais e que as decisões formais, estruturais e técnicas sejam determinadas por todos os participantes. Uma classificação próxima a de Hayden & Windsor é apresentada por Taylor (2017) ao sugerir que o termo ‘colaboração’ seja usado apenas para experiências em que todos os participantes contribuam na tomada de decisões. O autor propõe uma diferença entre processos cooperativos e consultivos de processos colaborativos. Os primeiros seriam caracterizados apenas por breves contribuições ou sugestões para a obra, o segundo por relacionamentos em que todas as tomadas de decisões sejam compartilhadas (TAYLOR, 2017, p.6). Desse modo o autor propõe uma classificação de quatro tipos de interações entre compositores e intérpretes baseada em dois critérios: hierarquia na tomada de decisão e separação de tarefas no desenvolvimento do processo colaborativo.

Nas classificações e definições propostas por John-Steiner (2000, p.197), Domenici (2013, p.10), Hayden & Windsor (2007, p.33) e Taylor (2017) foi possível obter um maior esclarecimento a respeito do tema. Tratam-se de definições que visam fundamentar experiências colaborativas e atender uma reivindicação comum no debate conceitual: a busca por uma possível teoria da criação colaborativa (CARDASSI, 2019, p.8). Porém, mesmo nessas propostas, é notável que as características elencadas se encontram mais no campo do debate teórico, estabelecendo poucas relações estritamente vinculadas às experiências práticas. Aproximando as premissas conceituais com a prática musical é possível apontar certas lacunas. Nesse contexto, alguns questionamentos podem ser propostos: segundo a afirmação de Domenici, o que significaria empiricamente “performers ter poderes iguais ao compositor”? É possível afirmar categoricamente uma ideia de ‘horizontalidade’ na prática musical, segundo os pressupostos da colaboração de Hayden & Windsor e Taylor?

A partir de tais questionamentos, propomos relacionar as premissas teóricas sobre colaboração com os trabalhos acadêmicos de cunho empírico que frequentemente se fundamentam nos pressupostos do debate conceitual. Para isso, realizamos uma revisão bibliográfica de relatos de casos colaborativos encontrados no meio da pesquisa em música no Brasil. Devido a longa emergência do assunto desde o final dos anos 1990, não pretendemos registrar todas as pesquisas amparadas pelos referenciais debatidos aqui, mas apontar tendências no uso do termo colaboração associado a relatos de interações diretas entre compositores e intérpretes.

4. Revisão bibliográfica: condutas e ações em relatos de casos colaborativos

A emergência de casos colaborativos no contexto acadêmico brasileiro está ligada a uma concepção de divisão do trabalho a partir das áreas de especialização do compositor e do intérprete. Destacam-se inicialmente os artigos de Borém (1998, 2000), um dos primeiros autores a descrever experiências sobre a temática. A ideia de colaboração proposta por Borém seria produto de um fenômeno comum na música de concerto na virada do século: as encomendas de obras de instrumentistas para compositores específicos. Sonia Ray (2016) compara o modo como a temática é abordada na música contemporânea do século XX e como é revista no século XXI:

No século XXI, o performer toma a frente dessa colaboração. As iniciativas de encomenda de obras partem de instrumentistas que querem ver escrito para seu instrumento uma obra na linguagem de “x” compositor, o que valorizaria seu instrumento. Atitude bem diferente da busca por novos timbres que dominou a música “contemporânea” do início do século XX. A colaboração do performer então era ainda de executante “experimentador” de iniciativas composicionais. O século XXI apresenta um performer, líder, parceiro por vezes na criação, interessado não somente numa autopromoção artística mas também no compromisso em ampliar qualitativamente o repertório para seu instrumento para fins artísticos e pedagógicos (RAY, 2017, p.127)

Vários relatos empíricos de colaboração entre compositores e intérpretes presentes na segunda década baseiam-se numa concepção de divisão de trabalho próxima das narrativas de Borém: Domenici (2010), Morais (2013), Lôbo (2016), Vieira (2016) e Oliveira & Afonso (2018). Em tais pesquisas é possível notar um domínio específico e distinto de atuação do compositor e do performer: este último seria responsável por compartilhar ao primeiro certas técnicas instrumentais a fim de garantir bons resultados quanto às intenções composicionais, sugerindo aos compositores “maneiras mais apropriadas de utilizar os recursos do instrumento”

(DOMENICI, 2010, p.1146). Em algumas narrativas defende-se que uma das vantagens de tal colaboração seria a possibilidade do performer compreender a linguagem do compositor e auxiliá-lo a verificar as possibilidades de execução de sua peça. O comentário de Lôbo (2016) esclarece essa justificativa:

(...) O contato direto do compositor com o intérprete, durante a composição de novas obras, fornece àquele a oportunidade de verificar as possibilidades técnicas a serem utilizadas em sua peça. Já o intérprete tem a possibilidade de compreender a linguagem composicional do autor da obra e discutir aspectos do entendimento musical relacionado à peça. (LÔBO, 2016, p.17).

Nesse sentido, nesses trabalhos é possível notar uma explícita conduta de natureza ética vinculada à temática da colaboração. O performer assume a responsabilidade por questões técnicas, gestuais e idiomáticas da obra, sugerindo ao compositor maneiras mais pertinentes para a realização de suas ideias musicais no instrumento. A justificativa central seria “uma melhoria do resultado final do processo de composição, (...) diminuindo as disparidades entre o quê se compõe e o quê se ouve (...)” (BORÉM, 1998, p.19). A colaboração, especificamente nessas pesquisas, se sustenta pela preservação da divisão de trabalho entre os colaboradores, sendo a atuação de cada participante geralmente limitada a seu âmbito de expertise.

O tipo de padrão colaborativo relatado acima é dominante nos relatos de caso no contexto acadêmico brasileiro. Entretanto, essa abordagem está sendo problematizada por alguns autores devido às contradições entre as condutas éticas assumidas pelos colaboradores e a premissa de horizontalidade, presente nas narrativas teóricas da colaboração. Nesse contexto, o performer estaria frequentemente assumindo o papel de assistente do compositor a fim de garantir uma maior precisão sonora às suas ideias composicionais. Uma crítica dessa abordagem pode ser encontrada nos artigos de Fitch & Heyde (2007) e Cardassi (2016). Segundo os primeiros autores:

A colaboração é frequentemente uma questão de o intérprete dar ao compositor acesso à sua “caixa de truques” ou de o compositor apresentar esboços notados para serem experimentados, adotados, descartados ou refinados. Essas abordagens pragmáticas podem ser benéficas para ambas as partes, mas elas vêm com o custo de reforçar as fronteiras inerentes a seus respectivos papéis (FITCH & HEYDE, 2007 p.73).

Ao narrar experiências colaborativas que supostamente não condizem com uma interação baseada na divisão de trabalho típica dos modelos colaborativos anteriores, Cardassi (2016) e Fitch & Heyde (2007) propõem uma noção de colaboração dinâmica, que buscaria tensionar as linhas tradicionalmente claras entre compositores e performers (CARDASSI, 2016,

p.80). Surge na narrativa de tais autores um discurso de dissolução de papéis funcionais entre compositor e intérprete. De acordo com Cardassi, a experiência na qual ela se envolveu com o compositor John Celona na realização da peça *Meu rosto mudou* seria representativa dessa abordagem, devido a exploração de “novos domínios” que não são de sua formação (CARDASSI, 2016, p.97). Alguns trabalhos recentes de experiências colaborativas estão próximos do discurso da colaboração dinâmica. Entre eles, destacam-se: Rosa & Toffolo (2011), Domenici (2012), Ishisaki & Machado (2013), Silva (2019). Nas narrativas desses trabalhos, ainda que representem um menor número de relatos colaborativos, surgem algumas características a serem destacadas. O compositor comumente assume um papel de ‘idealizador de propostas’. Mesmo que ele não defina a estrutura e a forma da peça em questão, este é comumente responsável por propor um campo de ideias conceituais que servirão de mote disparador para a atuação dos intérpretes e suas ações performáticas. Essa característica é notável na experiência *Intervenções* de Domenici (2012) desenvolvida junto ao compositor Jonatas Manzolli:

Em setembro daquele ano, Manzolli enviou por e-mail a primeira proposta para o trabalho, centrada no conceito de intervenção transportado “para a relação compositor-intérprete na concretude da performance musical” (...). De acordo com esse conceito “o compositor passa a ser um proponente de encontros, de lugares imaginários nos quais o intérprete passa a intervir e produzir cenas sonoras e outros elementos visuais e gestuais, de forma a modificar o significado musical e a expectativa do ouvinte e a do próprio compositor” (...) (DOMENICI, 2012, p.176).

É nesse sentido que, mesmo enfatizando uma crítica a respeito da divisão de trabalho entre compositores e intérpretes, as recentes experiências colaborativas lançam mão de um mecanismo semelhante aos trabalhos anteriores: para que haja colaboração os papéis de compositor e intérprete devem ser explicitamente nomeados mesmo que, supostamente, tais sujeitos assumam funções flexíveis, amparados na ideia de horizontalidade e/ou afinidade estética entre os participantes. Tal denominação se afirma como uma característica do discurso determinante para se falar de colaboração musical, podendo, em hipótese, reforçar uma prática baseada na relação dualista de papéis. Nesse sentido, se o discurso teórico da colaboração é frequentemente marcado por uma retórica de ‘novo’ paradigma do fazer artístico (CARDASSI, 2020) e ao mesmo tempo repete um mesmo hábito discursivo de divisão de papéis sociais e musicais, esperamos estabelecer uma reflexão crítica a respeito das implicações empíricas e dos limites teóricos associados ao termo.

5. Considerações finais: a colaboração enquanto proposição de um sistema ético

É possível dizer que a colaboração tem se tornado um termo comum para fundamentar pesquisas empíricas de interações presenciais entre compositores e intérpretes. Em algumas narrativas, o termo é frequentemente enunciado como uma nova abordagem do fazer artístico que se opõe ao isolamento do processo de criação e performance musical. Podemos apontar duas premissas centrais presentes no discurso sobre colaboração: a ideia de que um compartilhamento estético entre os participantes seja a norma e a premissa de uma ‘horizontalidade’ entre compositores e intérpretes. No entanto, foi possível localizar contradições entre os enunciados teóricos e os relatos de caso, já que uma parte das experiências colaborativas tende a reafirmar uma divisão de trabalho e a outra se apoia em um discurso dualista de papéis musicais. Ambas apontam a necessidade de uma nomeação explícita entre um sujeito compositor e um sujeito performer. Mesmo que essa nomeação seja algo flexível no âmbito da ação empírica, aparentemente ela se apresenta como um fator estruturante nas interações musicais amparadas sob essa temática. Desse modo trata-se de uma proposição que acaba encorajando os agentes a realizar certas ações típicas que, por sua vez, condizem com uma conduta ética associada à diferença de papéis e que possivelmente pode levá-los a não considerar atitudes diversas daquelas vinculadas à sua respectiva função no processo.

Se por uma perspectiva do discurso podemos encarar a colaboração como um grupo de enunciados sustentados por certas premissas conceituais presentes em suas narrativas, em âmbito empírico a abordagem poderia ser compreendida como um mecanismo desencadeador de uma série de posturas musicais que tendem a apoiar certos tipos de ações. Esperamos que uma reflexão nesse sentido possa abrir margem para um aparato crítico a respeito do uso do termo no contexto acadêmico brasileiro, já que tal abordagem, ao redundar numa metodologia para encaminhamento de experiências de interações musicais, pode ser capaz de induzir à constituição de um sistema ético-musical apto a reger condutas e ações.

Referências:

- BARRET, Margaret S. *Collaborative Creative Thought and Practice in Music*. SEMPRE Studies in the psychology of Music. Surrey: Ashgate, 2014.
- BORÉM, Fausto. *Lucípherez* de Eduardo Bértola: A colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo. *OPUS*, v.5, p.48-75, 1998.
- _____. Duo Concertant Danger Man de Lewis Nielson: aspectos da escrita idiomática para contrabaixo. *Per Musi (UFMG)*, v.2, p.89-103, 2000.
- CARDASSI, Luciane. Colaboração compositor-performer: uma proposta de metodologia. CONGRESSO DA ANPPOM (29), 2019, Pelotas. *Anais...* Pelotas/RS, 2019, XXIX Congresso da Anppom-Pelotas/RS, 2019, p.1-8.



- _____. Time and Place within a performer-composer collaboration. In: MENDES, J. NODA, L (Org.). *Ensaio sobre a música do século XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos*. Rio Grande do Norte: EDUFRN, 2016. p. 76-100.
- _____. Shared musical creativity: teaching composer-performer collaboration. *Revista Vórtex*, v.8, n.1, p.1-19, 2020.
- CLARKE, Eric; DOFFMAN, Mark. *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary music*. Oxford University Press, 2017.
- DOMENICI, Catarina. O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: CONGRESSO DA ANPPOM, (20), 2010, Florianópolis/SC. *Anais... Florianópolis: 2010. XX Congresso da Anppom-Florianópolis/SC, 2010. p.1142-1147.*
- _____. 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”. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.12, n.2, p.171-187, 2012.
- _____. It takes two to tango: a prática colaborativa na música contemporânea. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n.6, p.1-14, 2013.
- FITCH, Fabrica; HEYDE, Neil. ‘Ricerca’ - The collaborative Process as Invention. *Twentieth-century music*, Cambridge, v.4, n.1, p.71-95, 2007.
- FOSS, Lukas. The changing composer-performer Relationship: a monologue and a Dialogue. *Perspectives of New Music*, Princeton, v.1, n.2, p.45-53, 1963.
- HAYDEN, Sam; WINDSOR, Luke. Collaboration and the composer: case studies from the end of the 20th century. *Tempo*, Cambridge, v.61, n.240, p.28-39, 2007.
- ISHISAKI, Bruno Y. M; MACHADO, Marco A. C. A colaboração entre compositor e intérprete no processo criativo de Arcontes. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n.6, p.71-102, 2013.
- JOHN-STEINER, Vera. *Creative Collaboration*. Oxford University Press, 2000.
- LÔBO, Rodrigo de Almeida Eloy. *Compositor e intérprete: reflexões sobre colaboração e processo criativo em Caminho Anacoluto II-Quasi-Vanitas de Marcílio Onofre*. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.
- MORAES, Augusto Alves. *A Colaboração intérprete-compositor na elaboração da obra “uma lágrima” de Arthur Rinaldi*. Goiânia, 2013. 45 f. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.
- OLIVEIRA, D. AFONSO, L. A colaboração compositor-intérprete no desenvolvimento da dialética da clarineta. CONGRESSO DA ANPPOM (28), 2018, Manaus. *Anais... Manaus/AM, 2018, XXVIII Congresso da Anppom-Manaus/AM, 2018. p.1-8.*
- RAY, Sonia. Colaboração compositor-performer no século XXI: Uma ideia de trajetória e algumas perspectivas. In: MENDES, J. NODA, L (Org.). *Ensaio sobre a música do século XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos*. Rio Grande do Norte: EDUFRN, 2016. p. 123-132.
- ROE, Paul. A phenomenology of collaboration in contemporary composition and performance. Iorque, 2007. 274 f. Tese (Doutorado em música). Universidade de Iorque, Iorque, 2007.
- SILVA, Dario Rodrigues. *Processos criativos colaborativos na música contemporânea: dois estudos de caso*. Tese (Doutorado em música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.
- SMALLEY, Roger. Some Aspects of the Changing Relationship Between Composer and Performer in Contemporary Music. *Proceedings of the Royal Musical Association*. v.96, p.73-84, 1970.
- ROSA, Alexandre; TOFFOLO, Rael, B. G. O resto no copo: colaboração compositor-intérprete. CONGRESSO DA ANPPOM (21), 2011, Uberlândia. *Anais... Uberlândia/MG, 2011. p.1139-1144.*



TAYLOR, Alan. ‘Collaboration’ in Contemporary Music: A Theoretical View. *Contemporary Music Review*, v.35, p.1-17, 2017.

VIEIRA, Márlou P. Collaboration Between Non-Guitarist Composers and Guitarists: Analysing Collaborative Modalities Applied to the Creative Process. *OPUS*, v.22, n.2, p.471-492, 2016.

WHITTALL, Arnold. Composer-performer collaborations in the long twentieth century. In: CLARKE, E. DOFFMAN, M. (Org). *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary music*. New York: Oxford University Press, 2017. p.21-36.

Notas

¹ O termo ‘horizontalidade’ e ‘reciprocidade’ são comumente encontrados nos discursos dos autores que se vinculam ao tema da colaboração. Exemplos: Cardassi (2019, p.5), Domenici (2013, p.2) e John-Steiner (2000, p.204).

² Quatro modelos de colaboração definidos por John-Steiner (2000, p.197): 1) Colaboração distribuída: colaboração que ocorre em ambientes casuais e contextos organizados em que participantes assumem papéis informais e voluntários e são ligados por interesses em comum. 2) Colaboração de complementaridade: caracterizada por uma divisão de trabalho entre os participantes, os membros costumam negociar seus objetivos e se esforçam por uma visão comum entre eles. 3) Colaboração familiar: As funções costumam ser flexíveis. Os grupos costumam se comprometer por muito tempo e as funções e responsabilidades podem mudar durante a parceria. 4) Colaboração Integrativa: Esse tipo de colaboração é comum nas artes pois os participantes constroem um conjunto comum de crenças e ideologias motivadas por transformar o conhecimento, formas de pensamentos e abordagens artísticas.