



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

FABIO CESAR DO ESPIRITO SANTO CERQUEIRA

CO-CRIAÇÃO DE VALOR NAS OBRAS CO-CRIAÇÃO Nº 1 PARA TROMPETE SOLISTA E ORQUESTRA E CO-CRIAÇÃO Nº 2 PARA DOIS TROMPETES E UM MOCHO: RELATO DE COLABORAÇÃO COMPOSITOR/INTÉRPRETE DO PROCESSO COMPOSICIONAL E A PERFORMANCE A PARTIR DO RASQUEADO CUIABANO.

CO-CREATION OF VALUE IN THE WORKS CO-CREATION Nº 1 FOR SOLO TRUMPET AND ORCHESTRA AND CO-CREATION Nº 2 FOR TWO TRUMPETS AND A STOOL: A REPORT ON THE COMPOSER/INTERPRETER COLLABORATION IN THE COMPOSITIONAL PROCESS AND THE PERFORMANCE BASED ON RASQUEADO CUIABANO.

Campinas

2024

FABIO CESAR DO ESPIRITO SANTO CERQUEIRA

CO-CRIAÇÃO DE VALOR NAS OBRAS CO-CRIAÇÃO Nº 1 PARA TROMPETE SOLISTA E ORQUESTRA E CO-CRIAÇÃO Nº 2 PARA DOIS TROMPETES E UM MOCHO: RELATO DE COLABORAÇÃO COMpositor/INTÉRPRETE DO PROCESSO COMPOSICIONAL E A PERFORMANCE A PARTIR DO RASQUEADO CUIABANO.

CO-CREATION OF VALUE IN THE WORKS CO-CREATION Nº 1 FOR SOLO TRUMPET AND ORCHESTRA AND CO-CREATION Nº 2 FOR TWO TRUMPETS AND A STOOL: A REPORT ON THE COMPOSER/INTERPRETER COLLABORATION IN THE COMPOSITIONAL PROCESS AND THE PERFORMANCE BASED ON RASQUEADO CUIABANO.

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

Dissertation presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Music, in the area of Music: Theory, Creation and Practice.

ORIENTADOR: PAULO ADRIANO RONQUI

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO FABIO CESAR DO ESPIRITO SANTO CERQUEIRA, E ORIENTADO PELO PROF. DR. PAULO ADRIANO RONQUI

Campinas

2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

C335c Cerqueira, Fabio Cesar do Espirito Santo, 1985-
Co-criação de valor nas obras co-criação nº 1 para trompete solista e orquestra e co-criação nº 2 para dois trompetes e um mocho : relato de colaboração compositor/intérprete do processo composicional e a performance a partir do rasqueado cuiabano / Fabio Cesar do Espirito Santo Cerqueira. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Paulo Adriano Ronqui.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes.

1. Colaboração compositor-Intérprete. 2. Co-criação de valor. 3. Rasqueado (Dança). 4. Cadáver esquisito. 5. Trompete. I. Ronqui, Paulo Adriano, 1977-. II. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes. III. Título.

Informações complementares

Título em outro idioma: Co-creation of value in the works co-creation nº 1 for solo trumpet and orchestra and co-creation nº 2 for two trumpets and a stool : a report on the composer/interpreter collaboration in the compositional process and the performance based on rasqueado cuiabano

Palavras-chave em inglês:

Collaboration composer-performer

Co-creation of value

Rasqueado (Dance)

Exquisite corpse

Trumpet

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Paulo Adriano Ronqui [Orientador]

Robson Alexandre de Nadai

João Luiz Januario Lenhari

Data de defesa: 18-12-2024

Programa de Pós-Graduação: Música

Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS)

ODS: 4. Educação de qualidade

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0009-2883-8642>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/9112196687506687>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

FABIO CESAR DO ESPIRITO SANTO CERQUEIRA

ORIENTADOR: PAULO ADRIANO RONQUI

MEMBROS:

PROF. DR. PAULO ADRIANO RONQUI

PROF. DR. ROBSON ALEXANDRE DE NADAI

PROF. DR. JOÃO LUIZ JANUARIO LENHARI

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão
examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na
Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 18.12.2024

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha amada esposa Claudia e aos meus preciosos filhos Arthur e Henrique que usufruíram comigo todas as fases no transcorrer desta pesquisa, inclusive as renúncias involuntárias.

Dirijo igualmente minha dedicação aos meus pais, Joel e Miguelina, que intercedem constantemente ao meu favor, e aos meus irmãos Flávio e Fagner pelo amparo fraternal na fugaz jornada da vida. Por conta do afastamento geográfico necessário para a consecução dessa importante e gratificante empreitada, ambos foram tolhidos colateralmente da vivência cotidiana com seus queridos netos e sobrinhos.

AGRADECIMENTOS

O senso comum pode nos levar a crer que a sorte é algo sem dono, inexplicável ou desprovido de sentido. No entanto, tenho em mente uma ilustração que pode auxiliar na compreensão de minha percepção.

Para que uma árvore se torne frondosa em meio à floresta, desde o início de sua existência, ela recebe certas condições naturais e um ambiente adequado. Sua semente germina em solo fértil, de onde extrai os nutrientes necessários. A árvore, então, recebe a quantidade exata de água, não sendo pisoteada por um animal que pudesse interromper seu ciclo de crescimento ou consumi-la, tampouco enfrentando ventos fortes que poderiam destruí-la em sua tenra idade.

Para muitos, esse conjunto de fatores pode parecer irrelevante e insignificante. Assim, atribui-se o crescimento da árvore ao acaso, à sorte, ou, no máximo, à natureza, como se algo neste mundo pudesse estar dissociado de verdades espirituais.

Contudo, eu atribuo todas as “sortes” que tive ao Deus Todo-Poderoso (louvado seja Deus e Seu filho Jesus Cristo), que me proporcionou saúde espiritual, intelectual, física, emocional e financeira, tanto para mim quanto para minha família, além de uma orientação acadêmica de qualidade, possibilitando a conclusão desta dissertação. Tenho plena convicção de que tudo isso foi obra da mão do Senhor (Isaías 41:20).

É importante ponderar que, em determinadas situações, mesmo quando o contexto parece ser totalmente desfavorável, a vitória é possível pelo poder divino. Independentemente das condições sociais e das pressões externas, é possível obter sucesso (recomendo a leitura sobre a vida de José — de escravo a governador — nos capítulos 37 a 50 do livro de Gênesis).

Reconheço que toda essa generosidade divina não é uma contrapartida por possíveis boas ações minhas, pois a própria Bíblia nos revela em Mateus 5:45: "Ele faz raiar o seu sol sobre maus e bons e derrama chuva sobre justos e injustos".

Tampouco acredito que a conclusão deste mestrado seja fruto apenas do meu esforço diligente, pois o apóstolo Paulo, ao falar sobre os frutos do seu trabalho, reconheceu esta verdade ao dizer: “Eu plantei, Apolo regou; mas Deus deu o crescimento. De modo que nem o que planta é alguma coisa, nem o que rega, mas

Deus, que dá o crescimento” (1 Coríntios 3:6-7). Da mesma forma, acredito que “A bênção do Senhor Deus traz prosperidade, e nenhum esforço pode substituí-la” (Provérbios 10:22 - NTLH). Conheça esse Deus através da leitura bíblica.

Essa bênção do Senhor se materializa também nas relações interpessoais que construí com algumas pessoas, às quais desejo expressar minha imensa gratidão nos parágrafos seguintes.

Ao meu querido pai, Joel Cerqueira, por tudo o que fez por minha formação como homem, por me guiar no caminho da arte musical e por manter sempre viva minha motivação através do seu exemplo de paciência e constância.

À minha amada mãe, Miguelina Cerqueira, por sua dedicação materna e pelos enormes esforços ao longo da vida, que serviram de exemplo de dedicação aos estudos e contribuíram para meu crescimento intelectual.

Um agradecimento especial à minha esposa, Cláudia Cerqueira, por compreender, apoiar, incentivar a minha vocação. Com você, posso sonhar e realizar. Te amo!

Aos meus filhos, Arthur e Henrique, pela doce presença e pelo prazer maravilhoso que sinto quando sou chamado de pai.

Sou grato pelo apoio fraternal dos meus irmãos Flávio e Fagner e pela amizade serena e gentil de minha cunhada, Larissa.

Ao meu sogro, Claudio Strada, deixo meu muito obrigado pelo suporte em momentos de dificuldade, cuja ajuda foi decisiva em diversas ocasiões.

À minha sogra, Dileusa Pereira, sou grato por sua intercessão e acolhimento afetuoso. Igual gratidão estendo às minhas cunhadas Mireli e Milene, que, com um toque especial, nos alegram e nos inspiram a trabalhar com ânimo renovado.

Ao Comandante Geral da Polícia Militar do Estado de Mato Grosso CEL PM Alexandre Corrêa Mendes e a Comandante Geral Adjunto CEL PM Francyanne Siqueira Chaves Lacerda muito obrigado pela autorização legal necessária para que eu pudesse realizar esta qualificação acadêmica.

Ao comandante do Corpo Musical da Polícia Militar do Estado de Mato Grosso, 1º Tenente Marcelo Silva Lima, expressei meu respeito e gratidão por vislumbrar o valor desta qualificação acadêmica para nossa unidade e por possibilitar minha participação.

Agradeço aos compositores Gunarwingrem Batista Moraes Júnior e Jader Evangelista Gonçalves pela disposição valiosa em fazer parte desta empreitada.

Aos meus amigos maestro Murilo Alves e Jéssica Gubert, minha profunda gratidão por toda a cooperação e pelas conversas enriquecedoras.

Ao meu orientador, professor Dr. Paulo Adriano Ronqui, minha gratidão e admiração sem precedentes pelo profissionalismo e dedicação a mim dispensados. Com seu exemplo, aprendi que a docência pode ser exercida como um verdadeiro dom.

Agradeço ainda aos professores Dr. Robson Alexandre de Nadai, Dr. Vinícius de Souza Fraga, Dr. João Luiz Januário Lenhari e Dr. Paulo Adriano Ronqui pela participação nas bancas de qualificação e defesa desta dissertação.

Aos meus prezados colegas de pós-graduação, Adenilson Telles, Alberto Dias, Daniel Cavalcante, Marcelo Rocha e Jefferson Anastácio sou grato pelos ricos momentos em que estivemos juntos nesta caminhada.

Em nome do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp, agradeço a todos os professores por todo o conhecimento transmitido por meio de suas instruções.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

Este trabalho tem como enfoque demonstrar e refletir sobre o processo composicional a partir da colaboração musical entre compositor/intérprete na elaboração das obras *Co-criação N° 1* e *Co-criação N° 2*, elaboradas em colaboração com os compositores cuiabanos Gunarwingrem Batista Morais Junior e Jader Evangelista Gonçalves, respectivamente. As duas obras foram elaboradas utilizando o rasqueado cuiabano como estilo musical. Para tanto, utilizou-se como fundamentação teórica os elementos e conceitos de *Co-criação de Valor* do autor Venkatram Ramaswamy, que serviu para o relacionamento interpessoal entre compositores e intérprete. Ademais, elementos do jogo surrealista também foram empregados como referencial teórico para a prática co-criativa. A pesquisa também utiliza o pressuposto metodológico da autoetnografia, tanto para o relato do processo de co-criação das obras, quanto para as sugestões interpretativas realizadas na dissertação, uma vez que o autor está inserido como observador e próprio objeto de pesquisa. Como resultado desta investigação obteve-se a composição de duas obras brasileiras inéditas que serão adicionadas ao repertório de trompete solista nacional, estabelecendo alguns pressupostos interpretativos característicos do estilo regional cuiabano, além de apresentar mais duas ferramentas que poderão ser empregadas nas relações de colaboração musical entre compositor e intérprete.

PALAVRAS CHAVE: Colaboração compositor-intérprete, Co-criação de valor, Rasqueado (Dança), Cadáver esquisito, Trompete.

ABSTRACT

This work focuses on demonstrating and reflecting on the compositional process resulting from musical collaboration between composer and performer in the development of the works *Co-criação N° 1* and *Co-criação N° 2*, created in collaboration with Cuiabá-based composers Gunarwingrem Batista Moraes Junior and Jader Evangelista Gonçalves, respectively. Both pieces were composed using *rasqueado cuiabano* as the musical style. For this purpose, theoretical grounding was provided by the elements and concepts of *Co-creation of Value* by Venkatram Ramaswamy, which facilitated interpersonal relationships between composers and performer. Furthermore, elements of the surrealist game *cadavre exquis* were also employed as a theoretical framework for co-creative practice. The research methodology was autoethnography, used both to narrate the co-creation process and to offer interpretative suggestions in the dissertation, as the author positioned himself as both observer and subject of the research. As a result of this investigation, two original Brazilian works were composed, which will be added to the national trumpet soloist repertoire, establishing interpretative principles characteristic of the *cuiabano* regional style, while also presenting two new tools that can be used in collaborative relationships between composer and performer.

KEYWORDS: Collaboration composer-performer, Co-creation of value, Rasqueado (Dance), Exquisite corpse, Trumpet.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Dobradura e formação de um cadáver exquisito	31
Figura 2 – <i>Cadavre exquis</i> em formato visual	32
Figura 3 - Casal dançando o rasqueado cuiabano.....	35
Figura 4 – mocho e uma baqueta, ganzá e o pedaço de osso utilizado para friccioná-lo e obter som.....	35
Figura 5 – Viola-de-cocho	36
Figura 6 – Viola-de-choco sem o tampo.....	36
Figura 7 - Melodia principal da música “Casa de Bem Bem”	38
Figura 8 – Trecho da Melodia co-criada	39
Figura 9 – Primeira semi-frase da melodia co-criada.....	41
Figura 10 – Quatro compassos de Melodia co-criada.....	42
Figura 11 – Introdução de melodia co-criada com 16 compassos	42
Figura 12 – Parte A de melodia co-criada	43
Figura 13 – Parte B de melodia co-criada	44
Figura 14 – Orquestração das madeiras na introdução de Co-criação N° 1	44
Figura 15 – Linha dos trombones na introdução do Co-criação N° 1.....	45
Figura 16 - Linha dos trombones na introdução do Co-criação N° 1	45
Figura 17 - Linha das cordas na introdução do Co-criação N° 1.....	46
Figura 18 – Compassos 11 a 20 da full score de Co-criação N° 1	47
Figura 19 - Compassos 21 a 30 da full score de Co-criação N° 1	48
Figura 20 - Compassos 31 a 40 da full score de Co-criação N° 1	49
Figura 21 – Início do tutti com a inserção dos metais para gerar intensidade	50
Figura 22 – Full score da Co-criação N° 1 entre os compassos 11 a 20.....	52
Figura 23 – Full score da Co-criação N° 1 entre os compassos 21 a 30	53
Figura 24 – Full score da Co-criação N° 1 entre os compassos 31 a 40	54
Figura 25 – Full score da Co-criação N° 1 entre os compassos 41 a 50	55
Figura 26 – Full score da Co-criação N° 1 entre os compassos 51 a 61	56
Figura 27 – Full score Co-criação N° 1 com início do tutti D no compasso 69	58
Figura 28 – Full score da Co-criação N° 1 entre os compassos 73 a 81	59
Figura 29 – Full score da Co-criação N° 1 dos compassos 82 ao final.....	60
Figura 30 – Fragmento da obra Co-criação N° 1	61

Figura 31 – Fragmento da melodia co-criada 1 da obra Co-criação Nº 2	63
Figura 32 - Fragmento da melodia co-criada 1 da obra Co-criação Nº 2, compassos 8, 9 e 10.....	63
Figura 33 - Fragmento da melodia co-criada 1 da obra Co-criação Nº 2, compassos 17 a 20.....	64
Figura 34 - Fragmento da melodia co-criada 1 da obra Co-criação Nº 2, compassos 39 a 42.....	65
Figura 35 - Fragmento da melodia co-criada 1 da obra Co-criação Nº 2, compassos 43 a 46.....	65
Figura 36 - Fragmento da melodia co-criada 1 da obra Co-criação Nº 2, compassos 55 a 58.....	66
Figura 37 - Fragmento da melodia co-criada 1 e melodia co-criada 2 da obra Co-criação Nº 2, compassos 1 a 5.....	66
Figura 38 - Fragmento da melodia co-criada 1 e melodia co-criada 2 da obra Co-criação Nº 2, compassos 57 a 59.....	67
Figura 39 - Fragmento da melodia co-criada 1 e melodia co-criada 2 da obra Co-criação Nº 2, compassos 60 a 63 em construção de zigue-zague.....	68
Figura 40 - Fragmento da melodia co-criada 1 e melodia co-criada 2 da obra Co-criação Nº 2, compassos 60 a 63 em zigue-zague completo.....	68
Figura 41 - Fragmento da parte do mocho da obra Co-criação Nº 2	69
Figura 42 – Fragmento da melodia co-criada 1 da obra Co-criação Nº 2, compassos 82 a 86.....	69
Figura 43 - Batida do mocho em rasqueado cuiabano.....	73
Figura 44 – Célula rítmica	74
Figura 45 – Parte do trompete solo da obra Co-criação Nº 1 com apontamentos estruturais.....	75
Figura 46 - Parte do trompete solo da obra Co-criação Nº 1 com apontamentos sobre a parte A estrutural	76
Figura 47 - Parte do trompete solo da obra Co-criação Nº 1 com apontamentos sobre o ritornelo.....	77
Figura 48 – Fragmento da obra Co-criação Nº 1 – seção de madeiras	78
Figura 49 - Fragmento da obra Co-criação Nº 1 – seção de cordas	79
Figura 50 - Fragmento da obra Co-criação Nº 1 – seção de percussão	80

Figura 51 - Fragmento da parte do trompete solo da obra Co-criação Nº 1 compassos 17 e 18	81
Figura 52 – Fragmento da parte do trompete solo da obra Co-criação Nº 1 com apontamentos fraseológicos dos compassos 17 e 18.....	81
Figura 53 – Fragmento da parte do trompete solo da obra Co-criação Nº 1 com apontamentos fraseológicos dos compassos nº 19 e 20	82
Figura 54 – Fragmento da parte do trompete solo da obra Co-criação Nº 1 com apontamentos fraseológicos dos compassos nº 21 a 26	82
Figura 55 - Fragmento da parte do trompete solo da obra Co-criação Nº 1 com apontamentos fraseológicos dos compassos nº 27 a 28	83
Figura 56 - Fragmento da parte do trompete solo da obra Co-criação Nº 1 com apontamentos fraseológicos dos compassos nº 29 a 34	84
Figura 57 - Fragmento da parte do trompete solo da obra Co-criação Nº 1 demonstrando início do tutti orquestral nos compassos nº 35 a 52	84
Figura 58 - Fragmento da parte do trompete solo da obra Co-criação Nº 1 demonstrando crescendo a partir do compasso nº 53	85
Figura 59 - Fragmento da parte do trompete solo da obra Co-criação Nº 1 demonstrando crescendo a partir do compasso nº 53	86
Figura 60 - Fragmento da parte da flauta da obra Co-criação Nº 1 demonstrando a convenção geral no compasso nº 60	86
Figura 61 - Fragmento da parte do trompete solo da obra Co-criação Nº 1 demonstrando a frase tipicamente empregada em finalizações de rasqueado cuiabano	87
Figura 62 – Parte do trompete 1 da obra Co-criação Nº 2 com apontamentos estruturais.....	90
Figura 63 – Fragmento da partitura da obra Co-criação Nº 2 compassos 1 e 2	91
Figura 64 - Fragmento da partitura da obra Co-criação Nº 2, trompete 1, compassos 5 a 8.....	92
Figura 65 - Fragmento da partitura da obra Co-criação Nº 2, trompete 1, compassos 9 a 12.....	92
Figura 66 - Fragmento da partitura da obra Co-criação Nº 2, trompete 1, compassos 13 a 16.....	92
Figura 67 - Fragmento da partitura da obra Co-criação Nº 2, trompete 1, compassos 21 a 25.....	93

Figura 68 - Fragmento da partitura da obra Co-criação Nº 2, trompete 1, parte A ...	93
Figura 69 - Fragmento da partitura da obra Co-criação Nº 2, trompete 1, compassos 34 a 42.....	94
Figura 70 - Fragmento da parte do trompete 1 na obra Co-criação Nº 2 demonstrando a parte B.....	96
Figura 71 - Fragmento da parte do trompete 1 na obra Co-criação Nº 2 demonstrando a parte C.....	96
Figura 72 - Fragmento da parte do trompete 1 na obra Co-criação Nº 2 demonstrando pontos de diminuição na parte C.....	97
Figura 73 – Parte do trompete 2 da obra Co-criação Nº 2.....	99
Figura 74 - Fragmento da parte do trompete 2 da obra Co-criação Nº 2, introdução e parte A.....	100
Figura 75 – Fragmento da parte do trompete 2 da obra Co-criação Nº 2 com setas indicando as semicolcheias a encurtar.....	101
Figura 76 – Fragmento da parte do trompete 2 da obra Co-criação Nº 2 com setas indicando as colcheias a encurtar.....	101
Figura 77 – Fragmento da parte do trompete 2 da obra Co-criação Nº 2 demonstrando apontamentos necessários na seção A.....	102
Figura 78 – Fragmento da parte do trompete 2 da obra Co-criação Nº 2 demonstrando apontamentos necessários na seção A.....	102
Figura 79 – Fragmento da parte dos trompetes 1 e 2 da obra Co-criação Nº 2 compassos 41 a 43.....	103
Figura 80 - Fragmento da parte do trompete 2 obra Co-criação Nº 2, compassos 42 a 49.....	103
Figura 81 - Fragmento da parte do trompete 2 da obra Co-criação Nº 2 seção B..	104
Figura 82 – Fragmento da parte do trompete 2 da obra Co-criação Nº 2 apresentando a seção C.....	104
Figura 83 - Fragmento da obra Co-criação Nº 2 demonstrando agrupamentos na seção C.....	105
Figura 84 – Fragmento da parte do trompete 2 da obra Co-criação Nº 2 seção C.	105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1 CAPÍTULO 1 – UMA OPÇÃO NA PERSPECTIVA INTERACIONAL. 20	
1.1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	20
1.2 “Co-criação de Valor” aplicado em colaboração musical	26
1.3 - Elementos básicos da co-criação de valor que podem ser utilizados na colaboração musical entre compositor e intérprete	28
1.4 Cadavre Exquis como modelo na interação composicional	30
2 CAPÍTULO 2 – CO-CRIAÇÃO DE VALOR EM RASQUEADO	
CUIABANO	34
2.1 – CO-CRIAÇÃO Nº 1	39
2.2 - CO-CRIAÇÃO Nº 2	62
3 CAPÍTULO 3 – ASPECTOS TÍPICOS DO RASQUEADO CUIABANO	
A SEREM CONSIDERADOS PARA A PERFORMANCE MUSICAL	
DAS OBRAS CO-CRIADAS NA PESQUISA	71
3.1 CO-CRIAÇÃO Nº 1: ASPECTOS GERAIS	72
3.1.1. <i>Elementos estruturais</i>	75
3.1.2 <i>Aspectos interpretativos</i>	78
3.1.3 <i>Solo do trompete</i>	80
3.2 CO-CRIAÇÃO Nº 2: ASPECTOS GERAIS	88
3.2.1 <i>Elementos estruturais</i>	89
3.2.2 <i>Performance dos trompetes</i>	91
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
5 BIBLIOGRAFIA	109
6 ANEXOS	113
6.1 PARTITURA DA OBRA CO-CRIAÇÃO Nº 1	113
6.1.1 <i>Parte do trompete solo com marcações interpretativas</i>	120
6.2 PARTITURA DA OBRA CO-CRIAÇÃO Nº 2	122
6.2.1 <i>Partes dos trompetes com marcações interpretativas</i>	129

6.3	PARECER CONSUSBTANCIADO DO COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA	131
7	APÊNDICE	137
7.1	DIÁRIO DE BORDO – CO-CRIAÇÃO Nº 1	137
7.2	DIÁRIO DE BORDO – CO-CRIAÇÃO Nº 2	141
7.3	ROTEIRO DE CO-CRIAÇÃO MUSICAL	149
7.4	FOTOS DOS ENCONTROS	150
7.4.1	<i>Compositor Gunarwingrem Batista Moraes Junior (à direita da foto) reunido com o pesquisador para elaboração de Co-criação Nº 1.....</i>	<i>150</i>
7.4.2	<i>Compositor Jader Evangelista Gonçalves reunido com o pesquisador para elaboração de Co-criação Nº 2.....</i>	<i>153</i>

INTRODUÇÃO

A literatura acadêmica brasileira contém importantes pesquisas sobre a colaboração entre compositores e intérpretes, no entanto ainda carece de fundamentações teóricas com diferenciadas abordagens. Segundo Domenici (2010, p. 1142) “apesar de várias parcerias serem amplamente conhecidas no mundo musical, muito pouco foi ou tem sido escrito sobre o assunto.”

Através de busca bibliográfica foi possível encontrar as pesquisas de Fausto Bórem (1998), Sonia Ray (2001), Joana Monteiro Radicchi (2014), Rafael de Matos (2015), Pedro Azevedo (2017), Rafael Dias (2018), Adenilson Roberto Telles (2020) e Fábio Simão (2022) que investigaram a interação entre compositor/intérprete em colaboração musical. Dentre as oito pesquisas brasileiras de colaboração musical entre compositor/intérprete mencionadas, três ocorreram com performers trompetistas, duas com intérpretes contrabaixistas, duas intérpretes flautistas e uma pesquisa com intérprete percussionista.

Com o objetivo de auxiliar com o crescimento dessas interações a presente pesquisa utiliza a ferramenta metodológica de interação “Co-criação de Valor” que carrega consigo conceitos e princípio que foram testados em outras áreas da ciência, mas não em composição musical conservando em comum o elemento interação interpessoal entre os colaboradores.

Portanto, a presente pesquisa busca aplicar o modelo de interação da “Co-criação de Valor” ao contexto da colaboração musical com intuito de verificar o seu efeito na relação compositor/intérprete.

O uso de “Co-criação de Valor” é um termo cunhado pelo Prof. Dr. Venkat Ramaswamy da Universidade de Michigan - EUA, autor do livro “O Futuro da Competição” (2004). Até onde foi possível verificar, o uso desse procedimento em contexto artístico musical é inédito no que se refere ao repertório para instrumentos de metal, pois até o momento não há registro da utilização desta abordagem na elaboração de obras musicais brasileiras para trompete solista.

Ademais, é importante destacar que não foi verificado nenhum registro na literatura acadêmica sobre o emprego do estilo musical do rasqueado cuiabano na elaboração de obras para trompete solista, seja na área

composicional ou acerca da prática interpretativa relacionada a esse estilo musical regional brasileiro.

A metodologia utilizada para a realização da pesquisa foi a pesquisa documental, bibliográfica e de campo na modalidade exploratória, utilizando como procedimento na coleta de dados, entrevistas, observação participante e análise de conteúdo descritos por MARCONI e LAKATOS (2003). Como modelo para a interação prático composicional foi empregado quesitos do jogo surrealista *cadavre exquis* expostos por PIANOWSKI (2007).

No primeiro capítulo é realizado um breve relato de como ocorreu a relação entre compositor/intérprete a partir do período Romântico e de como essas relações têm ocorrido nas duas últimas décadas. Em seguida é apresentada a ferramenta de “Co-criação de valor” (PRAHALAD; RAMASWAMY, 2004) como possibilidade de interação interpessoal e o conceito do jogo surrealista *cadavre exquis* (PIANOWSKI, 2007) que serviu de modelo para a atividade prática de interação composicional.

O segundo capítulo contém o relato completo do processo composicional das duas obras para trompete solista realizadas na pesquisa, evidenciando de que maneira a fundamentação do modelo de “Co-criação de Valor” e o conceito do jogo surrealista *cadavre exquis* foram aplicados nesse processo de colaboração.

O terceiro e último capítulo contém os apontamentos interpretativos como sugestão para a performance das duas obras elaboradas em colaboração a partir dos aspectos essenciais do rasqueado cuiabano. O objetivo é o de apresentar elementos interpretativos significativos para a performance das duas obras apresentadas na pesquisa. Para esse fim, os apontamentos interpretativos foram baseados na experiência do próprio autor¹, utilizando como pressuposto metodológico a autoetnografia que “se caracteriza por uma escrita do ‘eu’ que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais” (FORTIN, 2009, p. 83).

¹ Fabio Cerqueira, autor desta pesquisa, é cuiabano e iniciou seus estudos musicais ao trompete aos 11 anos de idade em decorrência da forte influência musical de seu pai. Ao longo dos anos atuou em diversas frentes performando os vários estilos musicais incluindo o tradicional rasqueado cuiabano, quando foi componente da banda da prefeitura municipal da cidade vizinha Várzea Grande, sob a batuta do maestro Manoel Teixeira (*in memoriam*).

Espera-se que com a conclusão desta pesquisa os elementos de co-criação de valor sejam demonstrados de forma efetiva na elaboração de composições musicais. Também é almejado que as colaborações musicais entre compositor/intérprete, a partir do conceito de co-criação de valor, sejam estimuladas e que ambos possam valorizar o processo interacional e troca de experiências musicais envolvidas neste processo (RONQUI; CERQUEIRA, 2023). Ademais, espera-se também que sejam estimulados diferenciados intérpretes a movimentar-se no sentido de alcançar outras habilidades artísticas, como a colaboração em composição musical.

O modelo proposto na pesquisa pressupõe o envolvimento do performer na elaboração da obra, o que induz necessidades extras de novos aprendizados tendo em vista a possibilidade de atuar também como compositor, não se limitando a encomendar e aguardar a obra chegar em suas mãos e empenhar-se em interpretá-la.

O princípio da co-criação carrega consigo o *mindset* do co-criar, fazer com; fazer por si mesmo; expandir em possibilidades, atuando como protagonista junto ao compositor.

Espera-se também que as sugestões interpretativas sugeridas nesta dissertação sirvam de guia em direção à prática interpretativa das obras elaboradas, aproximando o performer do estilo musical rasqueado cuiabano.

A pretensão desta pesquisa não é, de longe, insinuar que o papel de intérprete seja tacanho, antes, sugerir que o músico possa caminhar rumo a uma expansão artística experimentando novas aptidões, influenciando e auxiliando no rejuvenescimento e ampliação do repertório brasileiro para trompete solista, além de contribuir para uma maior quantidade e qualidade de estudos sobre interpretação musical, notadamente ao trompete.

A presente pesquisa demonstra que é possível, e até necessário, que o intérprete possa avançar rumo a uma outra prática criativa, utilizando a inventividade desde o momento de definição da maneira de colaborar com outros atores musicais, de forma a produzir uma obra musical a partir de elementos e procedimentos metodológicos entrelaçados.

1 CAPÍTULO 1 – UMA OPÇÃO NA PERSPECTIVA INTERACIONAL

1.1 Revisão bibliográfica

No final do século XIX ocorreram mudanças expressivas na relação compositor e intérprete. A emblemática fala de Arnold Schoenberg: “[o performer] a despeito de sua intolerável arrogância, é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que as suas interpretações tornam a música compreensível para uma plateia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa” (NEWLIN, 1980, p.164, *apud* COOK, 2006, p. 5) e a fala do maestro Leonard Bernstein: - “[o maestro] deve ser humilde diante do compositor e nunca se interpor entre a música e a plateia; todos os seus esforços, sejam eles extenuantes ou cheios de glamour, devem ser colocados a serviço do sentido almejado pelo compositor” (BERNSTEIN, 1959, p. 56, *apud* COOK, 2006, p. 5) corroboram para essa compreensão do ideal Romântico em que o compositor, em um dado momento histórico, era enaltecido e o intérprete, de certa forma, desvalorizado.

Observa-se no Romantismo a necessidade de se immortalizar e conservar o repertório musical tradicional, atribuindo maior valor aos compositores falecidos como objetivo de se construir um status de genialidade e imortalidade ao compositor. Neste sentido, as obras desses compositores ganharam maior destaque e a partitura era considerada a materialização de sua arte. Esta fidelidade à obra colocou o intérprete numa posição secundária, considerado por muitos pensadores daquele momento, apenas o reprodutor, numa ação totalmente passiva e sem caráter artístico próprio (DOMENICI, 2012).

Ao longo do século XX e início do século XXI esse pensamento foi (e continua sendo na atualidade) contraposto por diferenciados estudiosos da área. Para constatar com clareza qual a postura atual do performer, foi realizada uma revisão bibliográfica em busca de trabalhos de pesquisa realizados nas duas últimas décadas que trataram de feitos colaborativos entre compositores e intérpretes brasileiros.

Inicialmente, a busca foi feita de forma abrangente incluindo as várias espécies de instrumentos musicais, até chegar a pesquisas que envolvem trompetistas como intérpretes, observando como se deu o processo de

colaboração e suas tendências, quais foram os parâmetros estabelecidos, tácitos ou manifestos que delimitam o contorno dessa relação de interlocução e também quais leis culturais e interpessoais regeram ou regem essa interação prática nos dias atuais.

Para tanto, a busca bibliográfica iniciou no mês de maio de 2023, nas bases de dados do Sistemas de Bibliotecas da Unicamp, Portal de Periódicos da CAPES e Google Acadêmico, nos idiomas português e inglês, abrangendo artigos publicados nos últimos 20 anos. As palavras chaves utilizadas foram: colaboração musical, cooperação musical, interação musical, compositor/intérprete e “co-criação de valor”, além da busca através do filtro pelo autor Venkat Ramaswamy (2004). Os dois últimos argumentos de busca foram incluídos pela razão de serem autor e termo que fundamentarão a interação interpessoal entre o compositor e intérprete.

Até onde foi possível verificar, as primeiras pesquisas registradas em literatura acadêmica sobre experimentos colaborativos no Brasil, tratando especificamente sobre a relação compositor e intérprete encontradas na presente busca bibliográfica, aconteceram nos últimos anos da década de 1990 (Oliveira et al., 2020), com a pesquisa de Bórem (1998) que participou do processo composicional da obra “*Lucipherez*”, para contrabaixo solo, junto ao compositor argentino Eduardo Bértola.

No início dialogaram e definiram alguns aspectos e aspirações a respeito da obra e a partir de então foi elaborada a primeira versão e apresentada ao performer. Posteriormente, a segunda versão foi criada após sugestões performáticas apontadas pelo intérprete e em seguida, através da negociação musical entre eles, chegaram a terceira versão satisfatória para ambos.

Alguns anos depois foi publicado artigo de Ray (2001) que descreveu o processo colaborativo que levou à performance da obra *Movimento para Contrabaixo e Orquestra* do compositor brasileiro Estércio Marques Cunha. Esta interação surgiu por iniciativa da performer que convidou o compositor a elaborar uma obra inédita e como parte da proposta o intérprete pudesse manter a proximidade a fim de que pudessem solucionar problemas idiomáticos de maneira eficiente. Iniciaram então algumas discussões sobre intervalos mais confortáveis para saltos em passagens rápidas e lentas e suas implicações nas alterações de golpes de arco e concordaram que, devido às características acústicas e

limitações na projeção sonora do instrumento, não utilizariam os instrumentos de metais e explorariam o potencial melódico da região médio-aguda do instrumento (RAY, 2001).

Alguns meses depois o compositor concluiu a obra para contrabaixo solista e orquestra, a intérprete fez a leitura da peça, encontrou alguns pontos de inflexão idiomática e sugeriu algumas alterações.

Outra pesquisa escolhida para ser apresentada sob o viés de colaboração na atualidade foi a de Radicchi (2014). A autora relata que durante a sua colaboração, na condição de intérprete, atuou realizando marcações de respiração e, em alguns momentos, foram destinadas janelas de criatividade em que a instrumentista poderia improvisar a partir de delimitados parâmetros harmônicos e estilísticos, como em uma sessão de *jazz*.

Matos (2015) também investigou a interação entre compositor/intérprete e discutiu o papel da colaboração na criação de obras para percussão múltipla sob a ótica dos Círculos Colaborativos de Farrell extraído do livro *“Collaborative Circles: Friendship Dynamics & Creative Work”* (FARRELL, 2001). Matos aplicou a teoria em dois estudos de caso iniciando com a encomenda da obra *“Átimo”* para percussão múltipla elaborada pelo compositor Rubens Fonseca e desde antes conversavam sobre questões referentes à forma da grafia empregadas e manifestou preferência no uso de instrumentos com montagem portáteis.

O segundo estudo de caso foi aplicado na elaboração do *Estudo n. 1* do compositor Carlos dos Santos (1990 -) e a colaboração consistiu em o intérprete convidar compositor a elaborar uma obra e o intérprete se empenhar artisticamente “devotando estudo e estratégias de aprendizagem para fazer de fato a obra acontecer” (FARRELL, 2001).

Vale destacar que a participação do intérprete na colaboração apresentada por Matos (2015) permaneceu no âmbito das sugestões performáticas, como por exemplo, a disposição dos instrumentos utilizados, troca de baquetas para alcançar um determinado timbre almejado ou proporcionar agilidade na execução de um dado trecho musical.

Outra pesquisa envolvendo compositor e o performer ocorreu na pesquisa de colaboração entre o trompetista Azevedo (2017) e o compositor

Leonardo Martinelli (1978 -) na composição de *O Chamado do Anjo*, terceira obra da trilogia *Anjo Azraeel*.

A profundidade da relação teve como princípio interacional a necessidade do compositor em consultar e receber informações de cunho técnico/idiomático do intérprete. Em determinado momento da interação é solicitado ao performer que apresente os gestos musicais característicos do trompete, diferenciadas surdinas utilizadas, fornecer informações sobre limites do instrumento/instrumentista quanto a tessitura e velocidade de execução em articulações e saltos e etc. Essas informações foram essenciais para a concepção da escrita da obra, pois o compositor declarou “uma composição pautada em informações presentes em livros de orquestração pode não ser tão eficiente como compor uma obra coletando informações do próprio instrumentista” (AZEVEDO, 2017).

Na pesquisa do flautista Rafael Dias (2018) ficou evidenciado que a colaboração entre compositores e intérprete ocorreu de forma semelhante a explicitada por Matos (2015), uma vez que os papéis foram definidos de forma que, nas cinco obras encomendadas a diferentes compositores, restou ao intérprete definir detalhes interpretativos como da execução de algumas apojeturas, discutir sobre a preferência de vibrato de um trecho e dirimir dúvidas sobre a estrutura formal da peça, sugerindo algumas mudanças. Em uma das obras o intérprete também foi consultado para sanar dúvidas sobre quantos compassos conseguiria tocar com uma só respiração, sugestões de dinâmicas de dentre outros apontamentos de caráter técnico interpretativo.

Em pesquisas colaborativas entre compositor e intérpretes trompetistas destaco outras duas importantes pesquisas realizadas na atualidade que podem ser tomadas como referenciais teóricos de relevância. Inicialmente destaca-se a colaboração de Adenilson Roberto Telles (2020) na escrita das obras *Signo Sopra IX (Mimesis)* em colaboração com o compositor Marcus Siqueira (1974 -) e *Matiz VIII* com o compositor Rodrigo Lima (1976 -). Posteriormente as obras elaboradas sem quaisquer interferências do intérprete, através da interação, “foram modificadas com a inclusão de novos elementos técnicos, fazendo com que as mesmas apresentassem uma transformação da obra original” (TELLES, 2020).

Em pesquisa realizada por Simão (2022), e centrando-se ao relato colaborativo entre intérprete e o compositor Sérgio Kafejian (1967 -) na criação da

peça *Rebound* para trompete desacompanhado, expressa sua intenção artística e expectativa em relação processo:

...eu busquei desde o início uma experiência em que pudesse me desenvolver tecnicamente, mas que este avanço técnico não fosse algo meramente mecânico ou de condicionamento físico, mas fosse sim resultado de uma provocação musical (SIMÃO, 2022).

A colaboração de Simão seguiu conforme o pré-estabelecido, o compositor elaborou a obra em ponto de estar quase concluída e na medida em que a interação sucedia surgiam demandas da parte do compositor que então consultava o performer solicitando esclarecimentos de caráter predominantemente técnico e em determinados momentos o intérprete apresentou possibilidades de alteração.

Em que pese a evolução nas relações de colaboração entre compositores e intérpretes, é verificável que os papéis desses atores ainda se encontram na situação de cada qual realizar o seu papel mantendo seu *status quo*, considerando que cada ator dentro do processo possui habilidades musicalmente compartimentadas e intransponíveis. Os motivos são diversos e não é intenção discuti-los neste texto. Mas constitui propósito da presente pesquisa sugerir e inspirar a ampliação dos limites das ações entre compositores e intérpretes ao aventar a aplicação da “Co-criação de Valor” como aparato metodológico em busca do estado irrestrito da arte e sua criatividade.

Antes, porém é necessário fazer uma distinção entre “Colaborar” e “Co-criar” importando conhecer a formação etimológica e o conceito de ambas. A palavra colaborar é composta por dois radicais do latim *collaboro*, -are. Define-se “colaborar” como “ato de trabalhar em comum com outrem, ajudar, cooperar, coadjuvar, agir com outrem para a obtenção de determinado resultado. Participar em obra coletiva, geralmente literária, cultural ou científica, participar” (COLABORAR, 2023).

Levando em consideração seu significado, conclui-se que o verbo “colaborar” apresenta o entendimento sobre o que fazer, mas não revela como fazer, se limitando a noção de ação.

Em contexto musical, colaborar tanto pode ser a participação de uma interação passiva, onde o intérprete pode aquiescer ao que o compositor estabelece, quanto também participar de maneira ativa.

Nos trabalhos acadêmicos pesquisados sobre a interação entre compositores e intérpretes a palavra colaboração foi utilizada. Entretanto, em cada um deles observa-se que o formato da ação foi peculiar e sem princípios específicos predefinidos e fundamentado em apenas um modelo de interação artístico musical. Nota-se que a gama de possibilidades é ampla e em cada interação há uma maneira diferente de proceder.

Sobre essas diferentes formas de interação, Hayden e Windsor (2007) reconhece três descrições de trabalhos colaborativos que podem ser considerados resultados das ações entre compositores e intérpretes: a colaboração diretiva, a interativa e a colaborativa.

A colaboração “diretiva” corresponde às formas convencionalizadas de trabalhar na produção de música artística que envolvem uma clara separação de papéis entre intérpretes e compositores, não há negociações e a relação é hierárquica e limitada às questões voltadas a realização da performance. A colaboração “interativa” é uma forma de trabalhar que permite maior liberdade, há discussão direta entre compositor e intérprete sobre diferentes questões e respeito às competências individuais, no entanto, ainda deixa a autoridade composicional dentro do âmbito do compositor. O modelo “colaborativo” refere-se a uma indefinição de papel e autoridade composicional compartilhado entre intérpretes e compositores, não existe hierarquia, e a tomada de decisões é feita de forma coletiva, sendo a autoria assinada por todos (HAYDEN; WINDSOR, 2007).

Para além das descrições mencionadas, existe outro modelo de interação que permite a construção de um resultado que pode ser obtido somente com a união de duas personalidades artísticas. Como em um processo químico de amalgamação, poderá ser identificado um produto homogêneo apenas após ocorrer a consubstancia. Nesse produto não há características tão somente pessoais de um ou outro agente, mas um produto gerado a partir de uma co-criação.

Para tanto, pode-se apossar das ferramentas interacionais, princípios, conceitos e elementos utilizados da “co-criação de valor”, em especial os que regem a relação interpessoal dos envolvidos. Sem ingressar no mérito que tange os valores, sugere-se limitar tão somente ao uso do aparato metodológico com

adequações ao contexto musical notando o valor artístico gerado pela colaboração.

É oportuno salientar o ineditismo, quanto ao uso específico dos conceitos de co-criação de valor de Venkat (2004), aplicado à colaboração musical, os quais serão detalhados nas próximas páginas.

1.2 “Co-criação de Valor” aplicado em colaboração musical

Em seu livro “O Futuro da Competição” Venkat (2004) inicia discorrendo sobre a relação entre a empresa e o consumidor e como as relações tradicionais de consumo acontecem (ou aconteciam), alegando que existe uma nova realidade emergente e essa mudança começa com a transformação do papel do consumidor – de isolado para conectado, de desinformado para informado, de passivo para ativo.

Para Venkat a realidade emergente tem forçado o reexame do sistema tradicional centrado na empresa, que serviu tão bem ao longo de vários anos, a um novo quadro de referência partindo de uma premissa diferente, centrada na co-criação de valor.

Nesta premissa, a empresa cria um produto com o consumidor, sendo uma cultura de inovação onde o consumidor é convidado a engajar-se, num plano de horizontalidade e alto nível de envolvimento na elaboração do produto.

Um exemplo de co-criação de valor que Venkat (2004) menciona é o Lego Mindstorms. Inventado em 1932, é um brinquedo popular no mundo inteiro e um poderoso veículo de aprendizagem divertido. Com esse produto a criança tem a possibilidade de brincar combinando seis formas de blocos com oito pinos cada um, montando-os de maneiras diferentes, limitadas apenas por sua imaginação e criatividade.

Mas o que será que as crianças mais valorizam nesse produto? O objeto em si ou o ambiente de experiência que o brinquedo proporciona? Certamente, o que há de maior importância é o manipular de cada peça onde, pouco a pouco, a criança constrói um brinquedo qualquer preconcebido em sua imaginação ou não, experimentando as diversas possibilidades de posicionamento das peças, ora encaixando, ora mudando de posição até encontrar o resultado almejado.

Para as crianças as peças desconexas não tem valor por si só, e mesmo após encaixadas de forma a resultar em um objeto que faça sentido, só há valor legítimo para aquele que percorreu a experiência da manipulação daquele objeto e construiu o brinquedo participando da autoria de algo que alguém jamais coincidentemente faria idêntico.

Neste caso, a co-criação de valor acontece quando há possibilidade de criar novas experiências através do artefato. Os consumidores da Lego co-criam valor pela interação com a empresa, por meio do seu ambiente de experiências. Não é um produto customizado e pronto, onde o consumidor compra e usufrui da maneira como foi construído, mas é disponibilizado algo em que a experiência de co-criação acontece com engajamento emocional e intelectual do consumidor.

A experiência é personalizada e a diferença mais significativa entre o modelo tradicional e o paradigma de co-criação de valor está na qualidade da interação. Os envolvidos podem criar sua própria experiência de forma única e personalizada.

Contextualizando ao ambiente artístico é possível que seja proporcionado ao intérprete a experiência de elaborar uma composição musical a partir de uma interação onde o valor está contido exatamente nessa possibilidade de atuar ativamente no processo criativo. Mesmo sem deter o mesmo nível de conhecimento sobre técnicas composicionais, é facultado ao intérprete utilizar-se dos elementos musicais disponíveis com o intuito de alcançar o resultado sonoro que desejar, co-criando.

Não é demais reiterar que o valor da co-criação está contido na experiência de atuar criativamente de maneira onde os contornos que definem as atribuições predefinidas sejam aplacados e o intérprete esteja cômico que o produto final contém traços de sua personalidade artística misturados com a personalidade do compositor.

Considerando que o artista é um extrato da sociedade, está sujeitos às mesmas evoluções e usufrui de todas as benesses causadas pelo avanço tecnológico e acesso a qualquer tipo de informação em nível global. Logo, pode ser influenciado adaptando-se às novas tendências sociais, tal como esses novos comportamentos interacionais.

Em épocas passadas o compositor era inalcançável em genialidade e ofertava uma obra pronta e mais recentemente aos intérpretes foi ofertado a possibilidade de customizar as obras, sugerindo algumas mudanças em questões atinentes a execução da obra.

Desta forma, é possibilitado ao intérprete buscar uma experiência criativa personalizada, em uma relação estreita junto ao compositor, essencialmente criativa, e participe efetivamente na elaboração das obras musicais atuando com criatividade na composição, não se limitando à função de um indivíduo consultivo em questões idiomáticas e/ou técnicas em relação ao seu instrumento de interpretação musical.

Nesse ambiente co-criativo é possível que intérprete percorra o caminho inverso da interação tradicional consultando o compositor em questões composicionais e por conseguinte ampliar o conhecimento sobre diversos aspectos composicionais. Assim, o compositor também serve como fonte de aprendizado.

O performer se expressa artisticamente através de seu próprio instrumento performático, interpretando obras de diversos compositores, contudo, também pode colaborar na elaboração da composição musical de forma criativa.

Para que isso ocorra, foram elencados alguns princípios fundamentais em co-criação de valor na relação entre compositor/intérprete que poderão auxiliar no processo composicional, os quais serão descritos nas próximas páginas.

1.3 - Elementos básicos da co-criação de valor que podem ser utilizados na colaboração musical entre compositor e intérprete

Segundo as descrições de Venkat (2004), o *locus* da criação de valor está na interação, baseada em alguns elementos básicos: *diálogo*, *acesso*, *avaliação de risco* e *transparência*. Esses elementos que formam o acrônimo DART são interdependentes e possuem relação de incursão entre si, não sendo desvinculados um do outro.

A seguir, serão apresentados cada um desses elementos, extremamente necessários para co-criação, dimensionando-os ao contexto artístico musical.

Diálogo significa a interatividade e envolvimento profundo e ambas as partes devem estar propícias a agir com empatia, reconhecendo o contexto emocional, social e cultural de cada experiência. O diálogo implica o compartilhamento do aprendizado e da comunicação entre as duas partes em igualdade de condições, buscando a soluções dos problemas. O diálogo cria e sustenta uma interação fiel.

Outro aspecto importante neste momento é o estabelecimento de regras de envolvimento, importantes para a promoção de interações ordeiras e produtivas. Em um contexto de interação ambos necessitam considerar as limitações do colaborador e estar disposto a proceder com propósito de auxiliar o outro em relação ao nível de aptidão.

O ambiente co-criativo em termos musicais, permite o acesso de alguém que possui o status de intérprete, passando atuar como compositor, ou seja, o intérprete não se apropria da composição pronta, mas usufrui da experiência de compor em ambiente co-criativo com o compositor beneficiando-se também da possibilidade da expansão do conhecimento. Através da colaboração o intérprete irá operar em outro domínio do conhecimento.

Esse acesso é acordado com o diálogo da mesma forma em que o intérprete admite ao compositor consultar-lhe sobre questões técnicas ou idiomáticas com a finalidade de elaborar a composição adequada, ao intérprete é proporcionado a oportunidade de criar e consultar o compositor a respeito do universo composicional.

Naturalmente pode-se pensar sobre os benefícios, não refletindo sobre os possíveis *riscos* de um ambiente co-criativo e quem poderá assumir a responsabilidade de possíveis danos, resultantes de uma interação lastreada em um paradigma inovador como este. Entretanto, ao se pensar artisticamente, todo receio de prejuízo é dissolvido em razão de que o risco é um acordo entre ousadia e cautela que possibilita o fluir constante em direção à novidade (FALLEIROS, 2012, p. 137). É necessário manter a disposição para experimentar e usufruir de todo valor criado pela co-criação. Não há riscos identificáveis nesse

tipo de interação musical pois nesse modelo o ambiente é propício a ampliação da criatividade e expansão das habilidades musicais.

Tradicionalmente, negócios beneficiam-se da assimetria de informações entre consumidores e empresas evitando a conduta *transparente*. Contudo, essa assimetria precisa desaparecer com rapidez e as informações, em todos os âmbitos, deve ser colocada às claras, sem reservas. Ao utilizar a co-criação em uma composição musical, o conhecimento de ambos os músicos deve ser compartilhado, uma vez que as dificuldades e incompreensões podem gerar a digressão do propósito. Para isso, o ambiente necessariamente precisa estar livre de omissões, pois podem turvar o processo interacional de co-criação, impedindo o fluir da criatividade.

A transparência necessária passa pelo âmbito das percepções na relação interpessoal que deve estar livre de omissões que podem gerar insatisfações e hesitações, com o intuito de não atrapalhar o estado emocional saudável e condição de confiança, importantes para o fluir do ambiente co-criativo.

Uma conduta transparente propicia o diálogo franco, onde serão alinhadas as expectativas quanto ao processo e serão combinados desde o começo da relação gerando ambiente seguro para a co-criação de valor.

A seguir será descrito um modelo de interação composicional que é utilizado em criações coletivas e foi empregado na prática composicional desta pesquisa.

1.4 *Cadavre Exquis* como modelo na interação composicional

No início do século XX surgiu o movimento surrealista atingindo sua autonomia em 1924, quando André Breton (1896 – 1966) escreve seu primeiro Manifesto Surrealista e, diferente do que postulava o dadaísmo, aceitava a existência da arte em suas práticas (Pianowski, 2007), que desse modo, "devolve ao artista a sua razão de ser sem impor, ao mesmo tempo, um novo conjunto de regras estéticas" (Ades, 1991 *apud* Pianowski, 2007).

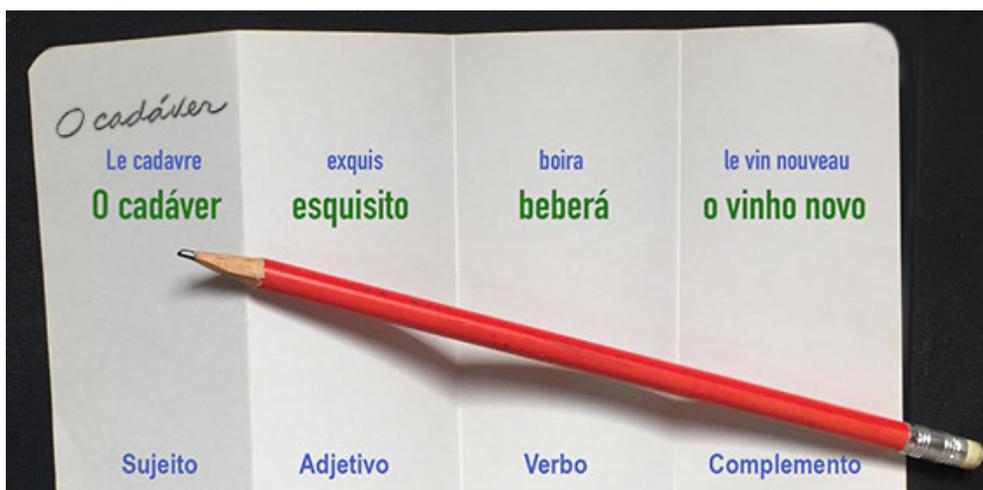
De acordo com Pianowski (2007) os surrealistas desenvolveram uma variedade de técnicas para exercitar a imaginação e desvelar o inconsciente, e esses experimentos surrealistas objetivavam eliminar o pensamento crítico e

libertar o pensamento metafórico. Dentre essas técnicas, os artistas decidiram experimentar uma forma de criação coletiva, na qual cada um contribuía para uma composição sem ter conhecimento do que os outros haviam feito. As regras e procedimento do jogo eram simples:

...pegar uma folha de papel dobrada o número de vezes correspondente ao número de participantes, na qual cada um escreveria o que passava por sua cabeça sem ver o que tinham feito anteriormente seus companheiros. Cabe salientar que havia uma sequência rígida a ser respeitada: substantivo-adjetivo/advérbio-verbo-substantivo, com o objetivo de obter o mínimo de coerência no resultado (PIANOWSKI, 2007).

O resultado era lido para conhecimento de todos os participantes e durante o processo um dos integrantes descreveu a criação resultante que formou a frase “*le cadavre exquis boira le in nouveau*” e assim surgiu o termo que intitulou o jogo (fig. 1).

Figura 1 – Dobradura e formação de um cadáver exquisito



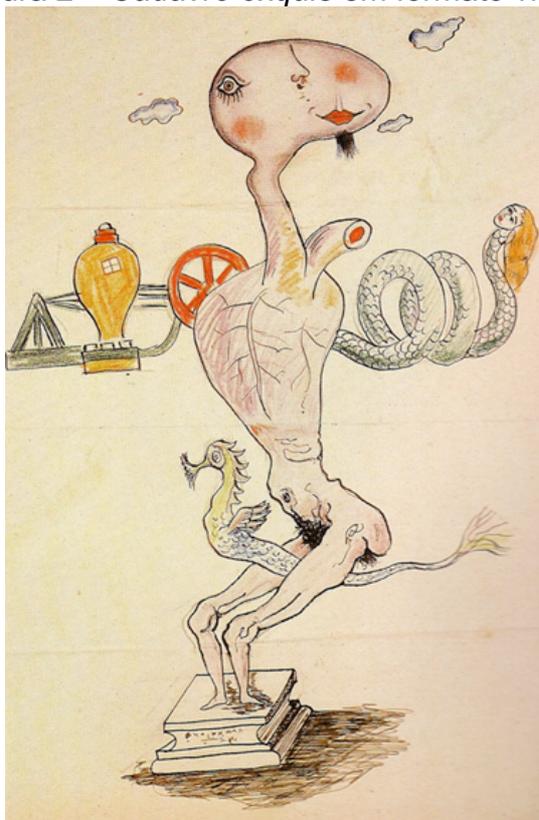
Fonte: Sumidoiro`s Blog²

Posteriormente, o *cadavre exquis* adquiriu também a forma visual (fig. 2), através de técnicas de desenho, que se fixava nos mesmos princípios da forma verbal, porém com algumas particularidades, tendo a sequência cabeça-tronco-pernas a serem seguidas rigorosamente e a definição do número de cores utilizadas, além da quantidade de linhas que o desenho deve se prolongar até que o próximo participante possa continuá-lo (PIANOWSKI, 2007).

² Disponível em: <<https://sumidoiro.wordpress.com/2021/06/01/esquisitices/>>. Acesso em 27 de maio de 2024.

Para Pianowski (2007), mesmo com todas essas regras, a intervenção do acaso pela ignorância dos participantes em relação ao que foi escrito ou desenhado anteriormente é a principal responsável pelo sucesso dos *cadavres exquis* tanto verbais como visuais, afinal com a existência desses fatores não há como prever de que modo os participantes integrarão as suas contribuições, uma vez que eles limitam o controle exercido pela razão.

Figura 2 – *Cadavre exquis* em formato visual



Fonte: thesurrealists.org³

Observando a imagem acima (fig. 2), resultado de uma obra de arte coletiva, surrealista e desconcertante, na qual as diferentes partes se fundem em uma narrativa visual que transcende as intenções individuais dos participantes, nota-se que o *cadavre exquis* desafia as noções tradicionais de autoria e originalidade encorajando a experimentação e oferecendo um espaço para a expressão criativa livre de amarras conceituais e estéticas. A ênfase é direcionada a colaboração e através da aleatoriedade, organizada com regras mínimas,

³ Disponível em: <<http://www.thesurrealists.org/exquisite-corpse.html>>. Acesso em: 09 de maio de 2024.

permite a criatividade e elimina o controle exercido pela razão, resultando em uma composição absurda e surpreendente.

Essa pesquisa não pretendeu aplicar todas as perspectivas e ideais que os surrealistas buscavam, para o autor, bastou utilizar a força do *cadavre exquis* em seu quesito de maior valor neste contexto, expresso por Pianowski: “É na capacidade de produzir coisas coletivas não importando-se com a autoria ou com o talento e, portanto, desmistificando a aura ou o gênio do artista, que reside o maior mérito desse jogo e de seus jogadores” (Pianowski, 2007).

Portanto, em se tratando de uma colaboração musical, o autor da pesquisa estabeleceu de antemão algumas regras e determinou previamente alguns elementos, criando a estrutura do ambiente prático composicional, contudo buscando preservar o ideal da manipulação livre da imaginação e interação horizontalizada, comuns à co-criação de valor, tal como no *cadavre exquis*.

Nota-se que o colaborar é ato presente desde há muito tempo, embora em alguns casos as colaborações sobrevivem de relação de dominância e intenção de benefício unilateral e afirmação de superioridade, todavia, passou por mudanças que transformaram a maneira como as interações acontecem e têm se posicionado no sentido da interação de maior qualidade na comunicação, acatamento de ideias divergentes, possibilitando a valorização e ampliação das habilidades artísticas, onde ambos assumem uma postura atuante e receptiva a aplicação de outros modelos, convergindo ao mesmo propósito de produzir algo que seja significativo a ambos.

Nesse sentido, no segundo capítulo o autor relata como empregou os diversos elementos apresentados e o processo detalhado da elaboração das obras musicais *Co-criação N° 1*, para orquestra e trompete solista, e *Co-criação N° 2* para dois trompetes em si bemol e um mocho.

2 CAPÍTULO 2 – CO-CRIAÇÃO DE VALOR EM RASQUEADO CUIABANO

Posteriormente a definição referente aos objetivos do processo e sua fundamentação teórica, no presente capítulo são apresentadas as adequações dessa fundamentação ao contexto artístico musical, de maneira que os participantes se expressem artisticamente co-criando valor através do processo composicional. Para tanto, foi necessário pautar alguns parâmetros mínimos que serviram como ponto de partida e estrutura para o ambiente composicional, garantindo a isonomia no processo criativo.

Esses parâmetros inicialmente foram descritos no roteiro co-criativo, presente no apêndice desta dissertação. Nesse roteiro constam detalhes sobre a instrumentação, andamento, tonalidade, fórmula de compasso, formato composicional, estrutura composicional, estrutura harmônica, ritmo, espaço co-criativo individual, *software* empregado, data de início e conclusão prevista para a consecução do experimento. Esses detalhes foram considerados com o fito de preservar a expressão artística no âmbito da manifestação cultural típica da cidade de Cuiabá no estado de Mato Grosso, nomeada como rasqueado cuiabano.

Contudo, antes de detalhar os procedimentos de colaboração das obras estudadas na presente pesquisa, é importante relatar alguns elementos estruturantes do rasqueado cuiabano. Esta manifestação cultural típica cuiabana, originada de uma dança de par, consiste em movimentos circulares concêntricos de parceiros e demais participantes em sentido anti-horário, em passos de curta distância conduzidos pelo parceiro masculino (fig. 3).

Figura 3 - Casal dançando o rasqueado cuiabano



Fonte: Site da prefeitura de Cuiabá⁴

Os instrumentos de percussão utilizados na execução do rasqueado cuiabano são o mocho, ganzá (fig. 4) e a viola de cocho (fig. 5 e 6).

Figura 4 – mocho e uma baqueta, ganzá e o pedaço de osso utilizado para friccioná-lo e obter som

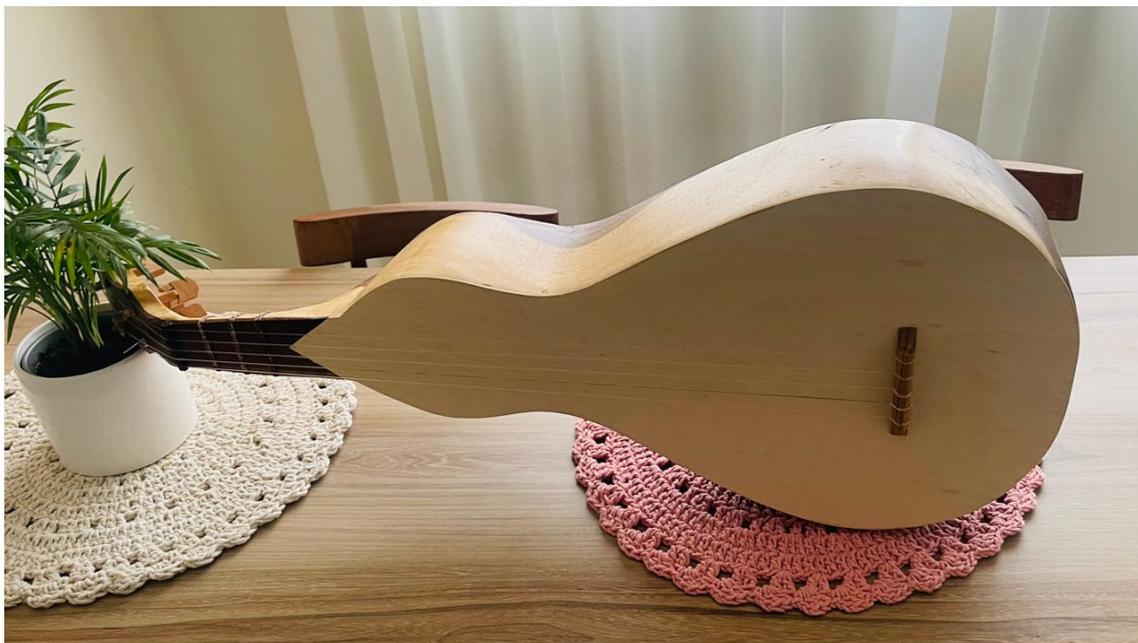


⁴ Disponível em:

<<https://www.cuiaba.mt.gov.br/storage/webdisco/2023/02/11/original/3fe0cce4da19fa73c5fc21884f6e4ad2.jpg>>. Acesso em: 17 de maio de 2024.

Fonte: Arquivo pessoal do autor

Figura 5 – Viola-de-cocho



Fonte: Arquivo pessoal do autor

A viola de cocho cuiabana é produzida por mestres artesãos violeiros e que guardam consigo um método singular em sua construção empregando matéria prima existente na região. Seu nome se deve à técnica de escavação de sua caixa de ressonância a partir de uma tora inteiriça (fig. 6), mesma técnica utilizada na fabricação de cochos (recipiente utilizado para alimentar o gado).

Figura 6 – Viola-de-choco sem o tampo



Fonte: Arquivo pessoal do autor

Os materiais utilizados tradicionalmente para sua construção estão presentes no ecossistema regional. Para a colagem do tampo e outras partes componentes é utilizado um grude feito da vesícula natatória dos peixes e as cordas são confeccionadas de tripas de animais⁵. O Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN conferiu o título de Patrimônio Cultural do Brasil ao modo artesanal de confecção da viola-de-cocho⁶.

Para Silva (2019), essa manifestação tradicional surgiu de um complexo processo de fusão entre a cultura popular e apropriação de elementos do *cururu*⁷ e *siriri*⁸ e por se tratar de uma dança de quintal ou de baile não necessita de preparação anterior, tais como figurino e suas indumentarias e ensaios de coreografia.

A voz principal do rasqueado cuiabano geralmente é construída por melodia simples, muitas vezes sem ultrapassar o intervalo melódico de uma oitava na escala musical, predominando intervalos melódicos diatônicos e conjuntos, formando frases curtas em modo maior (fig. 7).

A explicação mais plausível para que ele seja sempre escrito e desenvolvido em tom maior deve-se ao fato de que, quando transposto para o tom menor, imediatamente o rasqueado se assemelha a outras imagens sonoras, como a polca paraguaia, a guarânia e o chamamé, ritmos da região central da América Latina, descaracterizando o aspecto sonoro do rasqueado cuiabano (SILVA, 2019).

⁵ Para ver mais sobre o processo de construção da viola-de-cocho, instrumento musical singular quanto à forma e sonoridade, produzido exclusivamente de forma artesanal, com a utilização de matérias-primas existentes na Região Centro-Oeste do Brasil, ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=CE2KZ6fgxJ0>>. Acesso em 18 de setembro de 2024.

⁶ Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/VioladeCochoCertidao.pdf>. Acesso em 16 de setembro de 2024.

⁷ O cururu é descrito como uma manifestação encontrada nos estados de Goiás, São Paulo e Mato Grosso; uma dança de caráter religioso, provavelmente de origem ameríndia e introduzida nas festas cristãs pelos missionários jesuítas. Os instrumentos musicais utilizados são viola de cocho e ganzá, tocados por homens que improvisam toadas em tons de desafio (OSORIO, 2012). É executado apenas por homens que dançam em roda e emitem versos de improviso ao som de um instrumento de corda, a viola de cocho, e de um instrumento percussivo, o ganzá. O cururu tem protagonismo no momento mais solene da festa, dedicado às rezas e às procissões, em que os homens dançam e tocam diante de um altar (OSORIO, 2017).

⁸ O siriri é o momento do baile, da descontração e do divertimento. É dançado por homens e mulheres que aos pares executam coreografias em rodas ou fileiras ao som da viola de cocho, ganzá e mocho (OSORIO, 2017).

Figura 7 - Melodia principal da música “Casa de Bem Bem”.

Casa de bem bem
Tchapa e cruz

Trompete em Sib I Música: Vera e Zuleica
Transcrição: Fábio Cerqueira

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Apresentados esses elementos básicos do rasqueado os quais poderão ser inseridos no contexto de co-criação, foram selecionados dois compositores que atuaram como participantes da pesquisa, uma vez que empreenderam na elaboração de duas obras inéditas testando o modelo de interação criativa do jogo surrealista *cadavre exquis*, aplicando alguns de seus elementos ao contexto musical.

A seleção de ambos os colaboradores ocorreu devido o conhecimento e vivência com o estilo proposto, levando em conta como importante característica sociocultural ser cuiabano nativo, e disposição em participar da presente pesquisa.

Como mote inicial da composição, estabeleceu-se que um primeiro participante escreveria apenas um motivo ou semi-frase da obra a ser criada, intencionalmente, para evitar que a ideia musical fosse plenamente concluída pelo mesmo compositor. Posteriormente o próximo participante, a partir do ponto anterior, prosseguiria com a composição, criando outra semi-frase com intuito de intercalar a escrita continuamente.

Dessa maneira foi predeterminado que cada participante escreveria dois compassos em cada intervenção, criando assim o mesmo aspecto de construção do mosaico onde cada participante é responsável por inserir uma tábua e ao final da obra surgirá uma imagem homogênea (fig. 8).

Figura 8 – Trecho da Melodia co-criada

The image shows a musical score for 'Melodia co-criada 1' in 2/4 time. The melody is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The score is annotated with several elements:

- Motivo 1:** A box above the staff covers the first two measures, which contain a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note Bb4.
- Motivo 2:** A box above the staff covers the last two measures, which contain a quarter note C5, an eighth note Bb4, and a quarter note A4.
- Frase:** A box below the staff covers the entire four-measure phrase.
- Measure Numbers:** The measures are numbered 1, 2, 3, and 4. Measure 1 starts with a dotted quarter note G4. Measure 2 contains an eighth note A4 and a quarter note Bb4. Measure 3 contains a half note C5. Measure 4 contains an eighth note Bb4 and a quarter note A4.

 The melody is connected by a slur across measures 2 and 3, and a fermata is placed over the half note in measure 3.

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

No entanto, diferentemente da dinâmica do *cadavre exquis*, em que os participantes não podiam conhecer o que foi feito anteriormente, neste processo de colaboração musical foi permitido que o participante tivesse conhecimento sobre o que já foi escrito. Contudo, não era permitido concluir sua ideia musical devido a delimitação na quantidade de compassos a serem preenchidos. Além disso, a interrupção e a impossibilidade de imaginar o que o próximo participante escreveria, dissiparia qualquer chance de fluidez no raciocínio contínuo e conclusivo musical individual, estimulando continuamente a flexibilidade e inevitavelmente instigando os participantes em busca de novas ideias, conduzindo-os a caminhos incógnitos.

As próximas páginas apresentarão os detalhes do processo de colaboração nas duas obras elaboradas para a presente pesquisa.

2.1 – CO-CRIAÇÃO Nº 1

No presente subitem é apresentado o relato do processo composicional da obra *Co-criação Nº 1*, produto da colaboração entre o compositor

Gunarwingrem Batista Moraes Junior⁹ e o autor desta pesquisa. A interação interpessoal foi fundamentada nos elementos do paradigma Co-criação de Valor e a prática composicional, conforme modelo metodológico adotado, teve como modelo conceitos do jogo *cadavre exquis*, criado pelo movimento artístico surrealista.

A colaboração musical ocorreu de forma presencial distribuídos em cinco encontros tendo como duração média de seis horas de trabalho cada um e o relato redigido neste capítulo foi extraído das anotações constantes no diário de bordo inserido no apêndice deste relatório de qualificação.

Inicialmente foi preparado pelo autor uma *full score*, utilizando o programa *Sibelius* com todos os elementos definidos no roteiro co-criativo. Foi convencionado que as figuras de notas escritas pelo compositor 1 teria a cor preta e as figuras de notas grafadas pelo compositor 2 seriam azuis, para melhor organização e facilidade de visualização dos motivos e/ou as semi-frases criadas.

Mesmo frente a diversas técnicas composicionais possíveis de serem empregadas, os colaboradores de forma consensual optaram em preservar o idiomatismo regional na elaboração da obra, almejando posteriormente disponibilizá-la à comunidade. Sendo assim, necessariamente haveria de conter a imagem sonora compatível com os costumes da manifestação cultural cuiabana.

O compositor 1 iniciou a composição com a linha melódica que chamou de “melodia co-criada” e tem a função de voz principal na obra. A primeira semi-frase foi composta com as notas fá, mi, mi bemol e ré, em cromatismo conjunto descendente, sendo as três primeiras com a duração de meio tempo e a última com a duração de dois tempos e sua respectiva harmonia foi grafada em forma de cifra musical conforme figura 9, a seguir:

⁹ Nascido e criado na cidade de Cuiabá – MT, iniciou seus estudos musicais no trombone aos 14 anos com o professor Jorival Moraes da OSUFMT. Nos anos seguintes participou das Oficinas de Música de Curitiba onde teve aulas com os renomados professores Radegundis Feitosa Nunes e Wagner Polistchuk. Em 2004, mudou-se para Tatuí/SP para estudar no Conservatório Técnico Dr. Carlos Gomes, onde teve orientação de Walter Azevedo e Alan Palma. Participou da Big Band Sam Jazz e continuou sua formação em oficinas de música, incluindo aulas com Raul de Souza e Sidney Borgani. Foi professor de trombone do Instituto Ciranda – Música e Cidadania e atuou como músico na Orquestra da Universidade Federal de Mato Grosso, Orquestra Ciranda Mundo e integrou a Banda Musical do Exército Brasileiro. Tem se dedicado à composição musical atuando principalmente na elaboração de obras regionais (As informações aqui apresentadas foram fornecidas pelo próprio compositor).

Figura 9 – Primeira semi-frase da melodia co-criada

CO-CRIAÇÃO Nº1
Para Trompete Solo e Orquestra

Melodia Co-criada

♩=115

B \flat

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Propositamente, esta mesma semi-frase (ou motivo) foi utilizada para iniciar a composição da obra *Co-criação Nº 2* que será relatada no próximo subitem. A intenção do pesquisador foi a de observar a diferença de rumo entre uma composição e outra, que apesar de iniciadas com a mesma semi-frase, caminham em direções criativas totalmente diferentes evidenciando assim que as possibilidades criativas são incontáveis. É importante destacar que ambos compositores participantes desta pesquisa desconhecem mutuamente suas composições e os caminhos criativos percorridos foram totalmente espontâneos.

A primeira frase criada pelo pesquisador teve como característica algumas regras conscientes. A primeira era a de criar uma frase que continha elementos próprios do rasqueado cuiabano que geralmente são iniciados por frases acéfalas. Em ocasiões informais de espontaneidade, presentes em ambientes festivos e em pequenos grupos de músicos instrumentais, prevalece a prática musical em que os músicos emendam uma canção após a outra de maneira ininterrupta.

Nessas ocasiões a amplitude sonora é demasiada intensa não sendo possível comunicação verbal eficiente entre os músicos. Ademais, para se comunicar verbalmente seria necessário algum integrante do grupo interromper a execução instrumental ocasionando prejuízo. Posto isso o início da frase em ritmo acéfalo gera a possibilidade de quaisquer dos integrantes, ao iniciar uma nova canção, possa ser seguido por todos os outros integrantes da maneira imediata.

Assim, a semi-frase ou motivo inicial tem importância singular, pois funciona como a assinatura de uma música, possibilitando o seu reconhecimento em fração de segundos e o sincronismo coletivo no compasso seguinte.

Avançando no processo criativo o compositor 2, por sua vez, criou os dois próximos compassos (fig. 10). Vale relatar que o tempo de espera pela

composição desses compassos, no caso da co-criação, é repleto de curiosidade pelo que há de vir. Tradicionalmente, quando um compositor cria uma frase musical, a linha melódica surge de forma completa, uma vez que contém começo, meio e fim. Todavia, na co-criação, é grafada apenas parte da frase na partitura, o que gera tal curiosidade por parte do co-criador. Assim, permanece o questionamento sobre como o outro irá manipular a semi-frase disponível e por qual direção conduzirá. A sensação é de ser o proprietário, contudo, nesse modelo de interação, ambos precisam abrir mão desse sentimento de posse e permitir que o outro possa alterar completamente o que foi idealizado.

Figura 10 – Quatro compassos de Melodia co-criada

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Cada movimento realizado remete a sensação de estar em uma partida de xadrez. Afora o aspecto competitivo e o objetivo presente no jogo, se assemelha no sentido de ter a flexibilidade para redirecionar o caminho planejado, movimentando-se constantemente com o objetivo de criar algo musical que contenha querência com o estilo previamente estabelecido e também com a semi-frase criada anteriormente.

A interação seguiu com ritmo até a composição do décimo sexto compasso (fig. 11). Nesse momento os colaboradores discutiram sobre a possibilidade de a melodia criada até então assumir a função de introdução da obra e definiram que aquele ponto seria o final da introdução e começo da parte A da composição, onde o trompete solo iniciaria seu discurso musical.

Figura 11 – Introdução de melodia co-criada com 16 compassos

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Com esse propósito co-criaram os próximos dezoito compassos da obra (fig.12). Importante salientar que não houve definição prévia sobre a quantidade de compassos que a melodia co-criada possuiria. A finalização da ideia musical na parte A ocorreu de forma instintiva a partir dos saberes individuais adquiridos ao longo dos anos vivenciados pelos envolvidos na prática musical do rasqueado cuiabano.

Figura 12 – Parte A de melodia co-criada

The musical score for Figure 12 consists of two staves. The first staff begins at measure 17 and ends at measure 26. It contains a sequence of chords: F, F, F, C, Dm7, C7, Bb, C, and F. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings. The second staff starts at measure 27 and ends at measure 42. It includes chords: Bb, Bb, F, C7, C7, and F. A 'arco' instruction is placed above the first measure of the second staff. The notation continues with eighth and sixteenth notes and triplet markings.

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Com a conclusão da primeira parte da melodia-co-criada, conseqüentemente surgiu a necessidade de continuar em direção a parte B, mas decidiram diversificar a harmonia da obra, criando um contraste sonoro modulando para o modo menor.

A composição inicial da parte B (fig. 13) é um bom exemplo de como esse modelo de interação pode ser produtivo. Após decidirem que iniciariam a parte B no modo menor, houve um cessar momentâneo do fluxo criativo. Esse hiato foi interrompido com o preenchimento dos dois compassos iniciais dessa parte pelo compositor 1, voltando a fluir a criatividade na elaboração da obra.

Figura 13 – Parte B de melodia co-criada

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Com a melodia co-criada e harmonia construídas o autor da pesquisa conduziu o experimento a criação da orquestração. Foi convenção por ambos que comporiam o bloco introdutório por completo antes de continuar em direção a outras partes da obra, tendo em vista que estavam curiosos por conhecer o resultado daquele bloco sonoro.

Para isso decidiu-se que dariam a voz principal às madeiras, a exceção do fagote que assumiu outra função no arranjo (fig. 14).

Figura 14 – Orquestração das madeiras na introdução de *Co-criação N° 1*

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

O restante da orquestração foi composto sem esquematização prévia sobre como acompanhariam, em sentido rítmico ou melódico. Esses últimos aspectos surgiram por reação ao estímulo anterior. Por exemplo, o pesquisador

escreveu para os trombones no segundo compasso o elemento extraído da célula rítmica do mocho, e o compositor reagiu dando continuidade utilizando a mesma célula rítmica nos compassos 3 e 4. A mesma postura por parte do compositor ocorreu nos compassos 11 e 12, onde repetiu o motivo criado pelo pesquisador no compasso 10 (fig. 15).

Figura 15 – Linha dos trombones na introdução do *Co-criação N° 1*

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

A escrita das trompas ocorreu de forma semelhante (fig. 16), o pesquisador iniciou a criação com ideia musical melódica e o compositor endossou sua ideia a partir do terceiro compasso com o emprego de notas longas com o uso das figuras de notas em mínimas e semínimas.

Figura 16 - Linha das trompas na introdução do *Co-criação N° 1*

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

No caso das cordas aconteceu o inverso (fig. 17) quando o pesquisador escreveu os dois compassos iniciais e sugeriu que as cordas poderiam assumir a melodia principal, o compositor interrompeu a sugestão e conduziu para outra direção, mudando o curso composicional anterior, sendo seguido pelo pesquisador.

Figura 17 - Linha das cordas na introdução do *Co-criação Nº 1*

The image shows a musical score for the string section of the introduction to 'Co-criação Nº 1'. The score is written for five instruments: Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The time signature is 2/4, and the dynamic marking is 'ff' (fortissimo). The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes, often grouped in triplets and slurs, creating a dense and textured sound. The Violino I and II parts have a melodic line, while the Viola, Violoncelo, and Contrabaixo parts provide a harmonic foundation with similar rhythmic patterns.

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Em que pese a composição ser um experimento passível de entregar resultados incontroláveis e incontáveis, sem nenhum dos envolvidos mencionar entre si importância de a obra soar idiomáticamente, no entanto desejavam um resultado musical com características de rasqueado cuiabano.

A composição da parte A da obra (figuras 18 a 20) transcorreu de maneira semelhante ao realizado na introdução, porém, foi acordado que os acompanhamentos deveriam ser menos densos com a ocorrência de poucas frases, tendo em vista ser o momento de o trompete solista estar em evidência.

Por conseguinte, nesta parte permaneceu o fagote e a tuba com a função da marcação do baixo, o oboé dialogando de forma contrapontística com o trompete solista e as cordas preenchendo harmonicamente em região mediana de sua tessitura.

Dessa forma, seria possível realizar um contraste na textura e na intensidade sonora da peça, pois não houve o emprego dos mesmos instrumentos de metais utilizados na instrumentação da introdução reservando ao trompete solista ambiente sonoro mais leve e suave com a ocorrência da indicação de um *piano* para os instrumentos que acompanham o solo.

Figura 18 – Compassos 11 a 20 da *full score* de *Co-criação Nº 1*

A

3

Melodia Co-criada

Fl.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl.

Fg.

Fg.

Tr.

Tr.

Tpte. Solo

Tpte.

Tpte.

Trne.

Trne.

Tba.

Timp.

Bat.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Chords: C, F, Dm, C, Bb, F, F, F

Dynamics: *p*, *mp*

Lyrics: 1ª VEZ SOLO DE AEREA DUCHITA, 2ª VEZ SOLO DO PNEUMATO

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Figura 19 - Compassos 21 a 30 da *full score* de *Co-criação N° 1*

4

Melodia Co-criada

21 F C Dm⁷ C⁷ B^b C F arco B^b B^b F

Fl.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl.

Fg.

Fg.

Tr.

Tr.

Tpte. Solo F C Dm⁷ C⁷ B^b C F arco B^b B^b F

Tpte.

Tpte.

Trne.

Trne.

Tba.

Timp.

Bat.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb. pizz. arco

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Figura 20 - Compassos 31 a 40 da full score de Co-criação N° 1

[B]

TUTTI

5

Melodia Co-criada

Fl.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl.

Fg.

Fg.

Tr.

Tr.

Tpte. Solo

Tpte.

Tpte.

Trne.

Trne.

Tba.

Timp.

Bat.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Chords: C7, F

Dynamic: mp

Performance: pizz.

Rehearsal Mark: [B]

Section: TUTTI

The image displays a full orchestral score for measures 31 through 40 of the piece 'Co-criação N° 1'. The score is arranged in a standard format with multiple staves for each instrument family. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Trombone (Trne.). The brass section includes Trumpet (Tr.), Trombone (Trne.), and Tuba (Tba.). The percussion section includes Timpani (Timp.) and Snare Drum (Bat.). The string section includes Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features various musical notations such as chords (C7, F), dynamics (mp), and performance instructions (pizz.). A rehearsal mark [B] is placed above the Snare Drum staff at measure 35. The word 'TUTTI' is written above the woodwind and string staves at measure 35. The page number '5' is located in the top right corner.

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Considerando que na parte A havia iniciado o acompanhamento de instrumentos de sons suaves, no *tutti* da parte B foram adicionados instrumentos com maior projeção sonora, notadamente os metais (fig. 21). Essa incidência criou um aspecto de dinâmica crescente na obra. Importante destacar que todas essas práticas foram convencionadas entre o pesquisador e o compositor no decorrer da composição por meio do diálogo. Todavia, os diálogos não pretendiam interferir na liberdade da prática criativa individual.

Figura 21 – Início do *tutti* com a inserção dos metais para gerar intensidade

The image displays a page of a musical score for 'Melodia Cocoriada'. The page is numbered '8' in the top left corner. The score begins at measure 62. The top staff is for the 'Melodia Cocoriada' and includes a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is divided into two sections: the first section (measures 62-71) is marked with a 'C' time signature and includes chord markings (Dm, C7, F) above the staff. The second section (measures 72-81) is marked 'TUTTI' and includes dynamic markings such as 'mp' and 'f'. The score includes staves for various instruments: Flutes (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fg.), Trumpets (Tr.), Trombones (Tbn.), Tuba (Tba.), Timpani (Timp.), Snare Drum (Bat.), Violins I and II (Vno. I, Vno. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a standard musical notation style with various dynamics and articulations.

Ao final da parte B ambos os participantes dialogaram sobre como desenvolver o que havia sido criado até o momento de forma a ampliar a obra. O compositor sugeriu a criação de retornos na parte A e B de maneira que após a introdução o solista executaria duas vezes, cada parte, de forma ininterrupta.

O autor da pesquisa, presumiu que tocar ininterruptamente a melodia de forma idêntica poderia ser desinteressante ao intérprete solista e aos ouvidos externos, sendo assim, sugeriu a criação de subdivisão nas partes A e B em duas seções cada uma.

Dessa forma, na primeira seção da parte A o intérprete passou atuar como voz principal e na segunda seção (passou a ser chamada B) o retorno da mesma melodia deu lugar ao *tutti* orquestral, repetindo esse mesmo gesto na parte C. Além disso, o trompete solista ficou livre para improvisar nos momentos dos *tuttis* (figuras 22 a 24).

Figura 22 – Full score da Co-criação Nº 1 entre os compassos 11 a 20

A

3

Melodia Co-criada

Fl.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl.

Fg.

Fg.

Tr.

Tr.

Tpte. Solo

Tpte.

Tpte.

Trne.

Trne.

Tba.

Timp.

Bat.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Ve.

Cb.

C

F

Dm

C

Bb

F

F

F

p

p

A

1ª VEZ SOLO DE MELICHA ESCRITA
2ª VEZ SOLO INSTRUMENTAL

mp

mp

mp

mp

mp

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Figura 23 – Full score da *Co-criação Nº 1* entre os compassos 21 a 30

4

Melodia Co-criada

Fl.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl.

Fg.

Fg.

Tr.

Tr.

Tpte. Solo

Tpte.

Tpte.

Trne.

Trne.

Tba.

Timp.

Bat.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Ve.

Cb.

Chords: F, C, Dm7, C7, Bb, C, F, Bb, Bb, F

Dynamic markings: p, arco, pizz.

Other markings: 3, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Figura 24 – Full score da Co-criação Nº 1 entre os compassos 31 a 40

[B]

TUTTI 5

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top staff is the Melodia Co-criada. Below it are the woodwinds: two Flutes, Oboe, two Clarinets, and two Bassoons. The brass section includes two Trumpets, two Trombones, and a Tuba. The percussion section consists of Timpani, Snare Drum, and Bass Drum. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is marked with a 'TUTTI' dynamic and includes various musical notations such as triplets, dynamics (mp, p), and articulation (pizz). The score is divided into measures 31 through 40, with a section marker [B] above measure 39.

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Figura 25 – Full score da Co-criação Nº 1 entre os compassos 41 a 50

6

41

Melodia Co-criada

Fl.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl.

Fg.

Fg.

Tr.

Tr.

Tpte. Solo

Tpte.

Tpte.

Trne.

Trne.

Tba.

Timp.

Bat.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Dm⁷ C⁷ B^b C F B^b F C⁷

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Figura 26 – Full score da Co-criação N° 1 entre os compassos 51 a 61

C SOLO

7

Melodia Co-criada

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Trne.

Tba.

Timp.

Bat.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

1ª VEZ SOLO DE MELODIA ESCRITA

2ª VEZ SOLO IMPROVISADO

mp

pp

p

arco

Com o objetivo de elaborar a orquestração do *tutti* orquestral da Parte B - compassos 35 ao 52, a voz principal foi direcionada às madeiras e cordas, sendo que os demais instrumentos permaneceram como acompanhamentos criados em contrapontos e células rítmicas (figuras 24 a 26).

No *tutti* orquestral da parte D – compasso 69, com propósito de expandir em intensidade sonora, o naipe de trompetes, flautas e cordas assumiram a função de voz principal atuando nas regiões médio agudas (figuras 27 a 29).

Figura 27 – Full score Co-criação N° 1 com início do *tutti* D no compasso 69

8

Melodia Co-criada

62 C Dm C⁷ F TUTH C⁷ Dm₉

Fl. *f* TUTH

Fl. *f* TUTH

Ob. *mp*

Cl. *mp*

Cl. *mp*

Fg. *mp*

Fg. *mp*

Tr. *mp*

Tr. *mp*

Tpte. Solo C Dm C⁷ F TUTH *f* TUTH

Tpte. *f* TUTH

Tpte. *f* TUTH C⁷ Dm

Trne. *mp*

Trne. *mp*

Tba. *mp*

Timp.

Bat.

Vno. I *f* TUTH

Vno. II *f* TUTH

Vla. *f* TUTH

Vc. *mp*

Cb. *mp* pizz.

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Figura 28 – Full score da Co-criação N° 1 entre os compassos 73 a 81

Melodia Co-criada

Fl.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl.

Fg.

Fg.

Tr.

Tr.

Tpte. Solo

Tpte.

Tpte.

Trne.

Trne.

Tba.

Timp.

Bat.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

73

C7

C

Dm

9

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Figura 29 – Full score da Co-criação Nº 1 dos compassos 82 ao final.

10

82

Melodia Co-criada

Fl.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl.

Fg.

Fg.

Tr.

Tr.

Tpte. Solo

Tpte.

Tpte.

Trne.

Trne.

Tba.

Timp.

Bat.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Ve.

Cb.

1.^a

2.^a

AO \otimes E CODA

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Durante o processo composicional não foram criadas as linhas dos instrumentos de percussão concomitantemente, devido a opção em se manter a

função contínua de marcação rítmica presentes originalmente no rasqueado cuiabano. Por conta disso, foi deliberado que a escrita desses instrumentos seria feita ao final do processo de composição dos demais instrumentos.

A obra, com introdução e partes A, B, C e D organizadas de maneira a alternar a voz principal entre trompete solista e *tutti* orquestral foi concluída. Ainda assim, o autor da pesquisa estabeleceu uma volta à introdução e criou um coda com quatro compassos finais, empregando uma frase típica em finalizações de rasqueado cuiabano, quando tocadas por charangas¹⁰ musicais. Essa frase é formada por nove colcheias e a primeira delas soa a tônica e na sequência quinta justa - quarta aumentada - quinta justa - sexta maior - quinta justa - sexta maior - sétima maior e tônica, em uníssono. Permanece em pausa por um tempo e meio e ataca fortíssimo com a tônica em uma fermata (fig. 30).

Figura 30 – Fragmento da obra Co-criação N° 1



Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Vale destacar que a partitura completa da obra se encontra no Anexo 6.1 da presente dissertação. As próximas páginas apresentarão o processo de colaboração da obra *Co-criação N° 2*.

¹⁰ As charangas eram um conjunto de pessoas e de instrumentos de sopro e percussão que estavam presentes em vários espaços de lazer, como o futebol e o carnaval (PINHEIRO, 2016).

2.2 - CO-CRIAÇÃO Nº 2

No presente subitem é apresentado o relato do processo composicional da obra *Co-criação Nº 2*, produto da colaboração entre o compositor Jader Evangelista Gonçalves¹¹ e o autor desta pesquisa. Como no exemplo anterior, a interação interpessoal foi fundamentada nos elementos do paradigma *Co-criação de Valor* e a prática composicional teve como modelo alguns conceitos do jogo *cadavre exquis*. Os encontros necessários para a consecução desta interação ocorreram em grande parte por via remota, sendo que em treze encontros, relatados no diário de bordo anexado a presente dissertação, apenas um deles aconteceu de forma presencial. Afora esse dia, os diálogos ocorriam por videoconferência, troca de mensagens de texto e áudio pelo aplicativo *Whatsapp* e também por e-mails.

De maneira semelhante ao processo ocorrido na elaboração da obra *Co-criação Nº 1*, no primeiro encontro destinado à elaboração da obra o pesquisador esclareceu que a composição iniciaria com a mesma frase utilizada em outro experimento para constatar se haveria grandes distinções entre uma composição e outra onde ambas usam estruturas semelhantes. Todavia, a instrumentação utilizada nesta colaboração foi menor, utilizando dois trompetes e um mocho.

O primeiro encontro ocorreu de forma remota e conforme o planejado foi enviado por e-mail o arquivo em *Sibelius* ao compositor. Para melhor organização e posterior visualização global da obra no intuito de facilitar sua análise, convencionou-se que as semi-frases compostas pelo pesquisador seriam de cor preta e as semi-frases do compositor seriam identificadas em azul.

Deu-se início ao processo co-criativo e foi criada a primeira frase da peça sem antes delimitar a quantidade de compassos da primeira parte. Contudo, é senso comum que há, no caso do rasqueado cuiabano, uma introdução antes de a obra desenvolver para outras partes.

¹¹ Natural de Cuiabá – MT é músico trompetista, compositor, professor, arranjador, possui graduação em Licenciatura Musical, Bacharelado em Composição, Engenharia Ambiental e pós-graduação em Educação Musical. Desde 2009 é membro do Sexteto de Metais da Universidade Federal de Mato Grosso e componente da Orquestra Sinfônica da UFMT. É professor de trompete e trombone do Instituto Ciranda – Música e Cidadania (GONÇALVES, 2024).

No decorrer da escrita, ao chegar no décimo primeiro compasso, o compositor comentou sobre sua insatisfação quanto à quebra de melodia ocorrida entre os compassos oito e nove (fig. 31). Explicou que a quebra de melodia ocorre quando uma ideia do fraseado musical não é concluída, o que pode causar o efeito de interrupção súbita no discurso musical.

Figura 31 – Fragmento da melodia co-criada 1 da obra Co-criação N° 2

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Mesmo identificando a quebra de melodia o compositor sugeriu que ambos continuassem com a elaboração da obra e que somente ao final retornassem para realizar as edições necessárias. No entanto, o pesquisador ponderou que aquele era um bom momento para a edição, dessa forma não conservaria o problema para resolver futuramente dando margem a contradições.

Ainda, pediu que continuassem a compor evitando ao máximo a realização de edições, dessa forma preservaria a espontaneidade na escrita da obra. A quebra de melodia foi solucionada com a reescrita do trecho em questão e pode ser observada na figura 32.

Figura 32 - Fragmento da melodia co-criada 1 da obra Co-criação N° 2, compassos 8, 9 e 10.

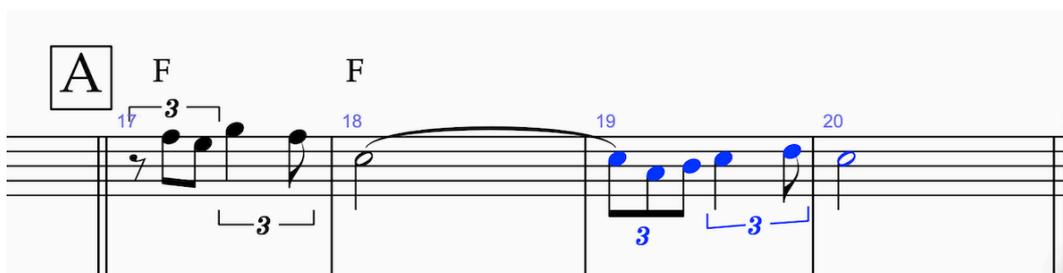
Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Ao chegar no décimo sexto compasso concordou-se que este seria o final da introdução, pois a ideia musical estava completa em sua melodia e harmonia. Na sequência iniciou-se a escrita da parte A da peça.

No início da parte A, após conhecer a semi-frase criada pelo intérprete, o compositor criou a linha melódica (fig. 33) sem dar continuidade à composição harmônica da obra. Imaginando que o compositor havia esquecido de grafar a harmonia através da representação por cifra musical, avisou o compositor sobre a ausência da cifra.

Por sua vez, o compositor alegou que gostaria de compor a estrutura harmônica somente após a conclusão da melodia co-criada, assim, estaria livre para pensar harmonicamente após a conclusão da melodia, sob pena de diminuir suas possibilidades criativas.

Figura 33 - Fragmento da melodia co-criada 1 da obra Co-criação N° 2, compassos 17 a 20



Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Este foi um dos momentos de maior necessidade de flexibilidade e adaptabilidade por parte do pesquisador e se tornou uma ocasião apropriada para colocar em prática o diálogo. Vale destacar que o diálogo é um dentre os fortes conceitos inseridos em co-criação de valor, que tem como princípio o envolvimento profundo e desejo de agir com empatia, reconhecendo a subjetividade do compositor, conforme detalhado no Capítulo 1.

Na perspectiva do pesquisador era impossível conceber a ideia de escrever uma melodia sem pensar automaticamente na harmonia vinculada a ela. Em sua prática criativa é algo indissociável e, de certa forma, impediria sua capacidade de imaginação.

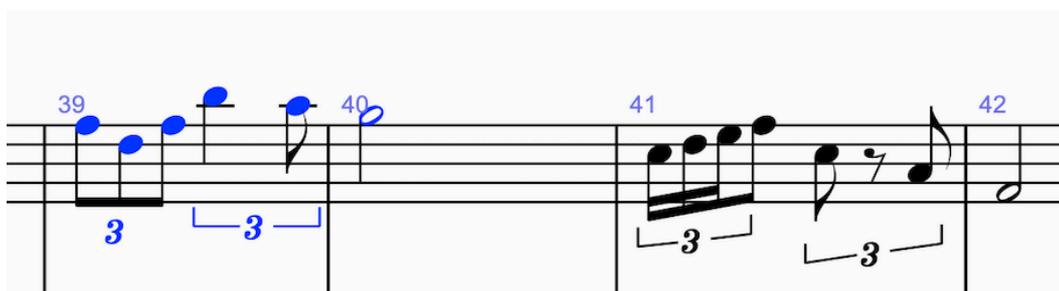
Entretanto, foi através da disposição de colaborar, observando os elementos interacionais do diálogo e empatia, fundamentais para co-criação de

valor, que ambos chegaram ao consenso e juntos prosseguiram na elaboração da obra. Decidiu-se que o compositor harmonizaria a melodia após a conclusão e o pesquisador, mesmo pensando harmonicamente na criação da melodia, não grafaria na partitura nenhuma ação harmônica, uma vez que iria aguardar a harmonização do compositor.

Após vinte e seis compassos encerrou-se a parte A da melodia co-criada no compasso 42 (fig. 34) seguindo para um novo período na parte B, com início no compasso quarenta e três (fig. 35), contendo 17 compassos e finalizou no compasso cinquenta e oito (fig. 36).

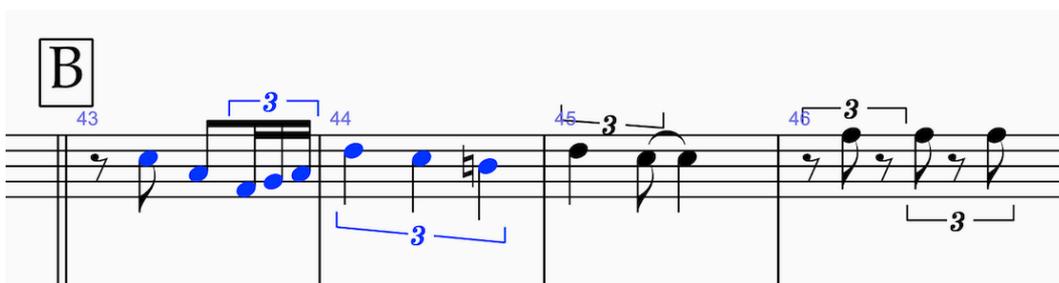
A melodia co-criada foi finalizada nesse ponto, pois decidiu-se que a obra se encerraria na parte B. Contudo, essa decisão foi alterada posteriormente e prosseguiram com a composição da parte C da obra.

Figura 34 - Fragmento da melodia co-criada 1 da obra Co-criação N° 2, compassos 39 a 42



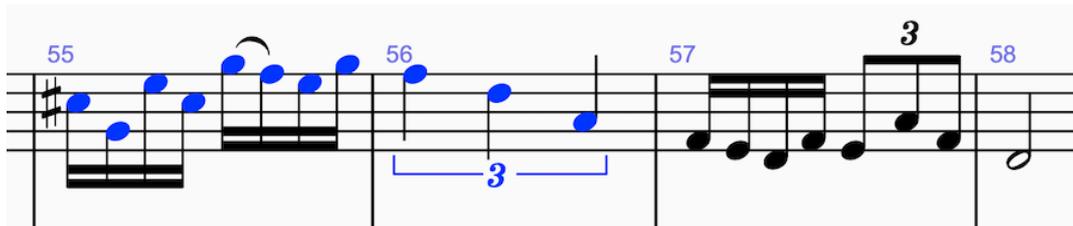
Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Figura 35 - Fragmento da melodia co-criada 1 da obra Co-criação N° 2, compassos 43 a 46



Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Figura 36 - Fragmento da melodia co-criada 1 da obra Co-criação N° 2, compassos 55 a 58



Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Até aquele momento da pesquisa a composição foi elaborada com instrumentação para trompete solista e orquestra, no entanto, a ideia inicial sofreu uma radical alteração, sendo reduzida para dois trompetes e mocho, adequando-se às condições de disponibilidade de tempo hábil para a conclusão da pesquisa. Dessa maneira seguiu a composição de melodia co-criada 2, para interagir musicalmente com a primeira.

A composição da melodia co-criada 2 ocorreu no mesmo modelo de interação empregado em melodia co-criada 1, com uma pequena alteração. O compositor iniciou a escrita antecipando sua ação começando pelo segundo compasso (fig. 37). Novamente, o pesquisador pensou se tratar de um equívoco do compositor, mas foi esclarecido que a atitude havia sido proposital, pois esse deslocamento estimularia a interação.

Figura 37 - Fragmento da melodia co-criada 1 e melodia co-criada 2 da obra Co-criação N° 2, compassos 1 a 5

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Com exceção desse procedimento, a composição seguiu sem mudanças até sua conclusão no compasso de número cinquenta e nove (fig. 38).

Figura 38 - Fragmento da melodia co-criada 1 e melodia co-criada 2 da obra Co-criação N° 2, compassos 57 a 59

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Com o desenvolvimento da co-criação, percebeu-se que a composição estava demasiadamente curta e que seria necessário explorar mais a interação composicional. Nesse sentido, deu-se prosseguimento na escrita da composição ao criar uma parte C. Para esse novo momento, o compositor sugeriu ao compositor o emprego do procedimento em zigue-zague entre as melodias. Para isso, o pesquisador escreveria dois compassos, iniciando pela linha da melodia co-criada 1 (pentagrama superior), e continuaria criando outros dois compassos na linha da melodia co-criada 2 (pentagrama inferior) completando uma frase com quatro compassos (fig. 39). Após completar esse ciclo, o compositor criaria uma frase percorrendo o mesmo processo, contudo, iniciando na linha da melodia co-criada 2 (pentagrama inferior). Dessa maneira, as duas melodias seriam elaboradas concomitantemente (fig. 40), diversificando o procedimento composicional em relação ao formato empregado nas partes A e B.

O pesquisador acatou a sugestão, devido ao potencial criativo que seria gerado com o emprego desse formato que entrelaçaria as melodias co-criadas, e propôs iniciar a parte C com a modulação de tonalidade para dó maior, pois, como a parte B havia terminado com o acorde de dó menor, o novo tom traria uma nova perspectiva sonora.

Figura 39 - Fragmento da melodia co-criada 1 e melodia co-criada 2 da obra Co-criação N° 2, compassos 60 a 63 em construção de zigue-zague

The image shows a musical score for two staves. The top staff contains measures 60, 61, 62, and 63. A yellow highlight covers the notes in measures 60 and 61. A yellow line starts at the end of measure 61 and zig-zags down to measure 62 on the bottom staff, then up to measure 63 on the top staff. A box labeled 'C' is positioned above measure 60. Trill markings (3) are present above measures 60, 61, and 62. A trill marking (3) is also present above measure 63 on the bottom staff.

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Figura 40 - Fragmento da melodia co-criada 1 e melodia co-criada 2 da obra Co-criação N° 2, compassos 60 a 63 em zigue-zague completo

The image shows a musical score for two staves, similar to Figure 39. The top staff contains measures 60, 61, 62, and 63. A yellow highlight covers the notes in measures 60 and 61. A blue highlight covers the notes in measures 62 and 63. A yellow line starts at the end of measure 61 and zig-zags down to measure 62 on the bottom staff, then up to measure 63 on the top staff. A box labeled 'C' is positioned above measure 60. Trill markings (3) are present above measures 60, 61, and 62. A trill marking (3) is also present above measure 63 on the bottom staff. The dynamic marking *mp* is written below the first measure of the bottom staff.

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

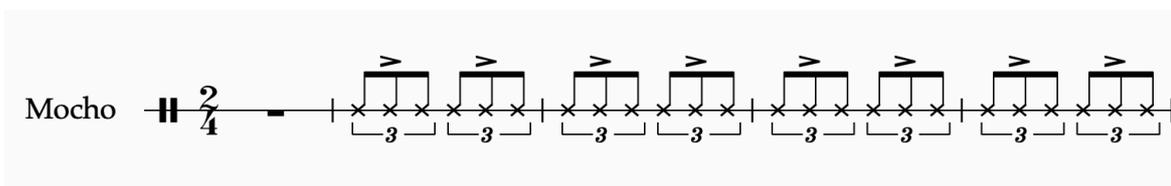
A composição da parte C transcorreu com fluidez, uma vez que, ao compor quatro compassos consecutivos facilitou a concatenação das ideias. O compositor prosseguiu com a elaboração de sua própria melodia ou decidiu pela continuação da frase do colaborador. Portanto, existem duas alternativas disponíveis e isso, de fato, aumentou a velocidade na criação, por outro lado, diminuiu sutilmente a exigência na busca criativa devido a possibilidade de elaborar um discurso melódico maior.

Antes de iniciar o processo criativo foi estipulado que não haveria delimitação em relação à quantidade máxima de compassos na parte C, deixando a co-criação acontecer livremente até algum ponto que finalizaria intuitivamente,

porém com a consciência de não extrapolar no tamanho da sessão. Desse modo, a parte C compreendeu vinte e seis compassos, encerrando no compasso oitenta e seis da peça.

A inserção da escrita para o mocho¹² foi realizada posteriormente ao encerramento da melodia e harmonia da composição. Em sua forma original de tocar rasqueado, sua função é de manter uma célula rítmica que deve soar contínua (fig. 41). Dado esse fator original o compositor e intérprete consideraram importante conservá-lo em sua função primeira, sem alterar sua marcação. A figura a seguir demonstra o padrão rítmico e acentuação do mocho.

Figura 41 - Fragmento da parte do mocho da obra Co-criação Nº 2



Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Após a finalização da obra surgiu uma dúvida por parte do pesquisador em relação aos trêmulos empregados pelo compositor em alguns compassos no decorrer da peça (fig. 42). A incerteza referia-se a forma de execução desejada pelo compositor, tendo em vista a possibilidade de utilizar o frulato ou o trêmulo com válvulas alternativas no trompete. Dada as diferentes possibilidades, o compositor respondeu que os trechos contendo trêmulos haviam sido escritos para serem tocados como frulato.

Figura 42 – Fragmento da melodia co-criada 1 da obra Co-criação Nº 2, compassos 82 a 86



Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

¹² Mocho é um instrumento de percussão em forma de um banquinho. Na parte onde seria o assento é coberto com pele de animal. É percutido com duas baquetas de madeira produzindo som abafado e curto.

O processo musical em formato colaborativo se revelou fortemente instigante, considerando o interesse do compositor em continuar esse processo composicional. Sua manifestação de interesse foi evidenciada quando na ocasião em que o pesquisador escreveu uma das frases típicas utilizadas para finalizações imediatas da obra co-criada, o compositor sugeriu iniciar uma nova seção.

No entanto, por conta do tempo disponível para a conclusão da pesquisa e tendo em vista que o conteúdo produzido pela vivência co-criacional serem suficientemente ricas para o experimento, foi necessário e possível encerrar o processo colaborativo ao final de quatro sessões co-criativas.

No próximo capítulo serão expostos elementos interpretativos importantes para a execução do rasqueado cuiabano e que foram adicionados à interpretação de ambas as obras co-criadas na presente pesquisa.

3 CAPÍTULO 3 – ASPECTOS TÍPICOS DO RASQUEADO CUIABANO A SEREM CONSIDERADOS PARA A PERFORMANCE MUSICAL DAS OBRAS CO-CRIADAS NA PESQUISA

As duas obras elaboradas em co-criação nesta pesquisa são distintas em estrutura, formato composicional e orquestração. A obra Co-criação Nº 1 foi elaborada para trompete solista e orquestra e possui o total de seis partes estruturais entre a introdução e o coda. Por sua vez, a obra Co-criação Nº 2, foi composta para dois trompetes e um mocho e estrutura contendo quatro partes entre a introdução e letra C.

Embora essas diferenças, mantêm em comum o mesmo estilo, preservando o elemento agógico do rasqueado cuiabano como mote interpretativo em ambas as composições. Contudo, a abordagem interpretativa sugerida pelo pesquisador também será diferente.

Para evidenciar essa peculiaridade, serão expostos e sugeridos elementos típicos do rasqueado cuiabano que foram considerados importantes na interpretação das duas obras resultantes da colaboração, destacando a forma peculiar para a parte do trompete solista. As sugestões e observações apresentadas são fundamentadas na experiência vivencial do pesquisador, tanto como ouvinte atento, quanto como performer que participou em diversas ocasiões de manifestações culturais nas quais o rasqueado cuiabano desempenhou um papel significativo como trilha sonora.

Essa vivência inclui a participação em bandas de música e em pequenos grupos, apresentando-se em eventos musicais variados como comemorações em diferentes contextos comunitários, tais como festas religiosas procissões e acompanhamento da Bandeira de São Benedito para angariar esmola, onde o repertório é intercalado entre hinos religiosos e o rasqueado cuiabano¹³.

¹³ “Sempre acompanhada por uma banda de música contratada pela Comissão de Festeiros e que toca canções religiosas identificadas com São Benedito, músicas regionais e hinos de clubes de futebol da Baixada Cuiabana, a Bandeira de São Benedito é anunciada por muito foguetório. Portanto, ela nunca chega silenciosa, sendo praticamente impossível ficar indiferente à sua passagem. A Bandeira de São Benedito tem por missão uma jornada a cumprir. Ela caminha por um roteiro previamente estabelecido, visitando residências e estabelecimentos comerciais onde angaria as esmolas ofertadas em espécie para a festividade do santo, que são depositadas em malotes lacrados com cadeados. Tomou-se conhecimento que em épocas passadas os devotos

Grande parte do tempo vivenciado pelo pesquisador ocorreu preponderantemente entre os anos de 2001 e 2003 como componente da Banda de Música Municipal da cidade de Várzea Grande – MT, sob a regência do maestro Manoel Teixeira de Oliveira¹⁴ (*in memoriam*). Ademais, desde 2012 até o presente momento da escrita desta dissertação o pesquisador é componente do Corpo Musical da Polícia Militar do Estado do Mato Grosso¹⁵.

Vale destacar que este trabalho não pretende definir de forma rígida e definitiva ou estabelecer padrões inalteráveis de interpretação do estilo pesquisado nem afirmar que quaisquer sugestões interpretativas diversas em relação as aqui apresentadas não são legítimas. O objetivo é destacar alguns elementos interpretativos que possam contribuir e enriquecer a prática performativa, aplicando-os na execução das duas obras compostas em colaboração do presente estudo.

Dessa forma os apontamentos se limitarão aos aspectos da agógica, de articulação, de dinâmica, de acentuação, além de sugestões de convenções possíveis destinadas ao intérprete solista. Portanto, não serão tratadas questões harmônicas por fugir ao escopo desta pesquisa.

As sugestões serão realizadas organizadamente na sequência numérica dos compassos. Entretanto, optou-se por mesclar os aspectos das sugestões interpretativas, inserindo em cada motivo os comentários necessários.

3.1 Co-criação Nº 1: Aspectos gerais

Primeiramente é válido destacar que a batida do mocho é algo peculiar que conduz a intenção rítmica do rasqueado cuiabano. O instrumento é percutido com duas baquetas, com batidas intercaladas entre mão esquerda e direita e marcam as quiálteras de colcheia. No entanto, a execução da quiáltera não soa

amarravam a oferta diretamente nas fitas que pendiam da haste, seguindo um costume marcado por muitas crendices, pois dependendo do número de pedidos direcionados ao santo no momento da oferta, igual número de nós teria que ser dado na fita que pendia da haste.” (MENDES, 2012)

¹⁴ Para conhecer alguns detalhes sobre o Maestro Teixeira e a Banda Municipal da cidade de Várzea Grande/MT, ver: <https://www.blogdovaldemir.com.br/artigos/ha-19-anos-a-musica-perdia-o-maestro-manoel-teixeira/>. Acesso em: 24 de setembro de 2024.

¹⁵ Para saber sobre o Corpo Musical da Polícia Militar do Estado do Mato Grosso, ver: <https://www.instagram.com/corpomusicalpmmt/>. Acesso em: 24 de setembro de 2024.

de forma simétrica, como pode ser percebido se for utilizado algum software de edição de partituras em uma música com estrutura em 6/8.

Sugere-se realizar, dentro de um mesmo compasso, um agrupamento de notas entre a segunda colcheia do primeiro tempo (percutida com a mão esquerda) e a primeira colcheia do segundo tempo (também percutida com a mão esquerda). O segundo agrupamento começa com a batida da mão direita na segunda colcheia do segundo tempo e leva até a primeira colcheia do compasso seguinte (fig. 43).

Figura 43 - Batida do mocho em rasqueado cuiabano

Mocho $\frac{2}{4}$

Primeiro agrupamento Segundo agrupamento Primeiro agrupamento Segundo agrupamento

md - me - md me - md - me - md - me - md - me - md - me - md

md = mão direita
me = mão esquerda

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Pode-se verificar o efeito rítmico oriundo dessa agógica, em áudio disponibilizado no Youtube, em performance registrada no álbum “Bolinha e seu sax cuiabano: um tributo ao mestre Albertino” do saxofonista cuiabano Mestre Bolinha¹⁶, com acesso através do QR Code a seguir:

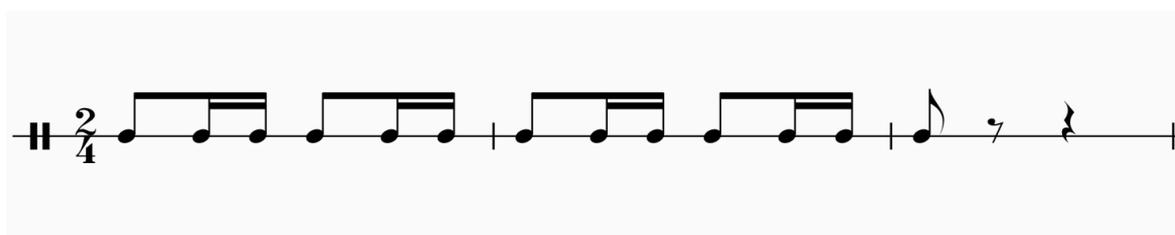


¹⁶ João Batista Jesus da Silva (1940-2019), músico cuiabano conhecido como Mestre Bolinha ou João Bolinha, teve profunda atuação artística musical importantes para a comunidade cuiabana sendo considerado um dos ícones da música regional. Para conhecer mais, ver documentário disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=267LmBYis4&t=1s>>. Acesso em: 23 de setembro de 2024.

Os dois agrupamentos iniciam com uma ênfase sutil e criam esse deslocamento rítmico evidente na performance do rasqueado cuiabano. Esse deslocamento na acentuação também interfere na simetria das colcheias em tercinas, que passam a soar um pouco mais adiantado, mas conservam a proporção em cada início de agrupamento.

A célula rítmica dessa batida é diferente das quiálteras, mas também é distinta do que soa em uma escrita regular contendo uma colcheia e duas semicolcheias em um tempo, conforme ilustração a seguir (fig. 44).

Figura 44 – Célula rítmica



Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Dessa forma, é difícil estabelecer uma escrita métrica que contemple com fidelidade a batida no mocho do rasqueado cuiabano.

A agógica musical empregada estará constantemente presente na performance das obras aqui tratadas e, além das sugestões direcionadas ao performer solista, serão também oferecidas algumas orientações interpretativas em trechos selecionados para os outros instrumentos envolvidos na orquestração.

Outro importante conceito a ser observado e que contribuirá para a interpretação das obras é a origem da palavra rasqueado, derivada do termo espanhol *rasguear*¹⁷ que, no instrumento, consiste em uma técnica de tocar as guitarras espanholas roçando a ponta dos dedos por sobre as cordas. Com essa informação sobre a concepção sonora desse gênero musical, pode-se imaginar o aspecto sonoro produzido pelo arranhar dos dedos nas cordas da viola de cocho e que poderá ser utilizada como referência timbrística para a performance do

¹⁷ Para compreensão histórica da origem do termo, SILVA, 2019. p. 4.

solista. Metaforicamente, sugere-se que o timbre do trompete seja vibrante e brilhante.

3.1.1. Elementos estruturais

A obra dispõe de dois momentos macros reservados ao trompete solista, sendo que as letras A e B de ensaio compreendem a parte A estrutural, e B e C de ensaio a parte B estrutural (fig. 45).

Figura 45 – Parte do trompete solo da obra Co-criação N° 1 com apontamentos estruturais¹⁸

CO-CRIAÇÃO N°1
Para Trompete Solo e Orquestra

RASQUEADO CUIABANO
Fábio Cerqueira & Gunarwingrem Junior

Trompete Solo

$\text{♩} = 115$

B \flat C 7 F F 3 C B \flat F

9 F B \flat C F Dm C B \flat F

18 F C Dm 7 C 7 B \flat C F

27 B \flat B \flat F C 7 C 7 F

36 F C Dm 7 C 7 B \flat C F

45 B \flat F C 7 C 7 F

54 Dm 3 C 7 Dm

61 C Dm C 7 F

78 C Dm C 7 F

87

1. F 2. F

Copyright © 2023 by Fábio Cerqueira and Gunarwingrem Junior

“A” estrutural

“B” estrutural

¹⁸ A melodia está escrita para trompete em Si bemol. Entretanto, nos exemplos presentes musicais do presente capítulo, as cifras localizadas acima da melodia não foram transpostas. Nas partituras em anexo são encontradas as versões com as cifras transpostas para trompete em Si bemol.

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Na letra A de ensaio, no compasso 17, o solista inicia sua performance com função melódica principal no contexto da obra. Na letra B de ensaio a orquestra repete a exposição da melodia entoada pelo solista na letra A, porém agora em um grande *tutti* orquestral.

Figura 46 - Parte do trompete solo da obra Co-criação N° 1 com apontamentos sobre a parte A estrutural

CO-CRIAÇÃO N°1
Para Trompete Solo e Orquestra

RASQUEADO CUIABANO
Fábio Cerqueira & Gunarwingrem Junior

Trompete Solo

$\text{♩} = 115$

A 1ª VEZ SOLO DE MELODIA ESCRITA
2ª VEZ SOLO IMPROVISADO

B TUTTI

C 1ª VEZ SOLO DE MELODIA ESCRITA
2ª VEZ SOLO IMPROVISADO

D TUTTI

Copyright © 2023 by Fábio Cerqueira and Gunarwingrem Junior

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Na introdução, letras B e D de ensaio, há a melodia grafada na parte do solista, entretanto, não deverá ser executada por se tratar de uma guia da orquestra.

No compasso 84 há um ritornelo para o início do compasso 17. Quando a orquestra e solista executarem esse retorno o solista é convidado a realizar um solo improvisado em A de ensaio (fig. 47).

Figura 47 - Parte do trompete solo da obra Co-criação N° 1 com apontamentos sobre o ritornelo

CO-CRIAÇÃO N°1
Para Trompete Solo e Orquestra

RASQUEADO CUIABANO
Fábio Cerqueira & Gunarwingrem Junior

Trompete Solo

♩=115

9 F Bb C F Dm C Bb F

17 **A** F Bb Bb F C Dm7 C7 Bb C F

35 **B** tutti F F F C Dm7 C7 Bb C F

45 Bb F C7 C7 F

53 **C** 1ª VEZ SOLO DE MELODIA ESCRITA 2ª VEZ SOLO IMPROVISADO C7 Dm3 C7 Dm

61 C Dm C7 F

69 **D** tutti f

78 C Dm C7 F

87

Copyright © 2023 by Fábio Cerqueira and Gunarwingrem Junior

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Outra opção é realizar o retorno executando o solo conforme escrito e criar frases espontâneas apenas no momento em que a orquestra executa o *tutti* orquestral (nas letras B e D de ensaio).

Pode-se notar que em partituras originais do rasqueado há pouquíssimas, em alguns casos nenhuma, marcações de aspectos interpretativos. Sendo assim, o autor utilizará contornos gráficos para focalizar os trechos em questão e no anexo 6.1.1 desta dissertação haverá a parte do trompete solo contendo as marcações realizadas no decorrer deste capítulo.

No próximo subitem serão apresentadas considerações sobre aspectos interpretativos relevantes que constarão na interpretação da obra.

3.1.2 Aspectos interpretativos

A introdução da obra inicia com uma sequência cromática descendente, tocada pelas madeiras, com exceção dos fagotes (fig. 48), e cordas, com exceção do contrabaixo (fig. 49).

Figura 48 – Fragmento da obra Co-criação Nº 1 – seção de madeiras

The image shows a musical score for the woodwind section of the piece 'Co-criação Nº 1'. The score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked as quarter note = 115. The woodwind parts (Flauta I, Oboé, Clarinete I, Clarinete II) play a descending chromatic sequence, which is highlighted by a black box in the first measure. The Flauta I parts are marked with a forte dynamic (ff). The Oboé, Clarinete I, and Clarinete II parts also play the chromatic sequence. The Fagote I and Fagote II parts play a rhythmic accompaniment. The score includes a repeat sign at the beginning and a key signature change to Bb. Chords C7 and F are indicated above the staff. The score is organized by the researcher.

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Figura 49 - Fragmento da obra Co-criação Nº 1 – seção de cordas

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

É fundamental estar ciente de que o rasqueado cuiabano se trata de um estilo festivo e, por isso, deve-se considerar a necessidade de conservar um andamento constante. Neste contexto, é essencial ponderar que esta obra poderá ser executada dentro de uma sequência de músicas nos folguedos onde os casais dançam. Desta forma, os instrumentos devem evitar alterações de andamento nas alterações de obras durante a festividade.

Assim, para que não haja alteração de andamento no início da composição, dada a necessidade de continuidade entre uma obra e outra, desde o primeiro motivo até o final da obra deve-se buscar uma articulação clara, precisão rítmica, pulso regular e intensidade sonora.

É necessário que a articulação empregada pelos instrumentos que compõem a instrumentação da introdução, e que soem como voz principal, seja em expressão *legato* para conservar uma sonoridade fluida e constantemente preenchida sonoramente. Considera-se executar o *fortíssimo*, grafado no segundo compasso, já a partir do primeiro compasso.

Ainda sobre os dois primeiros compassos, na seção de percussão é imperativo manter o fluxo constante e simétrico no andamento para que haja maior rigor no pulso rítmico (fig. 50).

Figura 50 - Fragmento da obra Co-criação Nº 1 – seção de percussão

The musical score for the percussion section of 'Co-criação Nº 1' is written in 2/4 time. It includes four staves: Tímpanos, Mocho/ Ganzá, Surdo, and Bateria. The tempo is marked as quarter note = 115. The Mocho/ Ganzá part features a continuous triplet pattern of eighth notes. The Surdo part features a continuous triplet pattern of quarter notes. The Bateria part features a complex triplet pattern of eighth notes. The dynamic marking is mf (mezzo-forte).

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Essa intenção e postura sem alterações de andamento por parte de todos os músicos dever perdurar por todo o decorrer da obra, dada as características apontadas. Ademais, é importante destacar esse procedimento, pois um dos maiores desafios na performance do rasqueado cuiabano é manter um andamento preciso por grupos que não possuem afinidade com esse gênero musical.

Dadas observações iniciais, no próximo subitem será abordado o aspecto interpretativo concernente ao trompete solista no decorrer da obra.

3.1.3 Solo do trompete

De forma geral, sugere-se que as articulações das notas que iniciam as frases sejam claras e precisas.

No compasso 17, além da articulação mencionada (referindo-se à pronúncia inicial), há a necessidade de ênfase na segunda colcheia do primeiro grupo de quíalteras e a primeira nota do segundo tempo do compasso (fig. 51), empregando o mesmo agrupamento mencionado na batida do mocho.

Figura 51 - Fragmento da parte do trompete solo da obra Co-criação Nº 1 compassos 17 e 18

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Em seguida, também é aconselhado realizar uma breve separação fraseológica com o intuito de destacar a nota ré, anacrústica do compasso posterior (fig. 52).

Figura 52 – Fragmento da parte do trompete solo da obra Co-criação Nº 1 com apontamentos fraseológicos dos compassos 17 e 18

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Essas três primeiras notas podem ser consideradas como motivo inicial e devem ser destacadas intencionalmente da colcheia que segue para conduzir a conclusão da frase no compasso 18.

Sugere-se tocar a nota mi com um ponto de diminuição com o objetivo de empregar dois agrupamentos de notas em apenas uma frase. Ambos agrupamentos iniciam com ênfase na primeira nota (fig. 52).

No compasso 19 as segundas colcheias nos dois grupos de quiálteras também recebem acentuação de modo que haja um deslocamento na acentuação natural do compasso (fig. 53).

Figura 53 – Fragmento da parte do trompete solo da obra Co-criação N° 1 com apontamentos fraseológicos dos compassos nº 19 e 20

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Na frase escrita nos compassos 21 a 26 empregando a expressão em legato e deve soar *flat*¹⁹, em contraste com as frases anteriores, mantendo os agrupamentos característicos nas quiálteras (fig. 54).

Figura 54 – Fragmento da parte do trompete solo da obra Co-criação N° 1 com apontamentos fraseológicos dos compassos nº 21 a 26

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

¹⁹ *Flat* em português significa plano. O termo é utilizado em áudio para descrever a resposta de frequência plana, sem ênfase em nenhuma região específica.

Após o trecho tocado em *flat*, sugere-se retomar subitamente a frase posterior contendo acentuações proeminentes e com agógica típica do rasqueado cuiabano.

Uma forma de se pensar ao tocar os agrupamentos característicos desse gênero é estabelecer que esse agrupamento inicia como início do tempo. Dessa maneira a acentuação dos agrupamentos ficará mais evidente. O compasso 27 é um bom exemplo em que a melodia demonstra essa característica, oportunizando o emprego dos apontamentos em questão.

Sendo assim, pode-se inferir que a segunda colcheia da quiáltera representa a primeira colcheia de um grupo de três quiálteras causando o efeito desejado (fig. 55).

Figura 55 - Fragmento da parte do trompete solo da obra Co-criação Nº 1 com apontamentos fraseológicos dos compassos nº 27 a 28

The image shows a musical score for trumpet solo, measures 17 to 28. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The score includes various chords: F, C, Dm7, C7, Bb, and F. The melodic lines are marked with triplets and accents. Measure 27 is highlighted with a box and contains fingerings 1-2-3 and 1-2-3. Measure 28 is also highlighted with a box and contains a triplet. The score includes blue and orange markings for accents and fingerings.

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

A frase a partir do compasso 29 é marcada com o emprego de ligaduras de expressão, sendo essa uma divisão métrica empregada no ritmo do rasqueado cuiabano. Dessa forma, é importante acentuar levemente o início de cada ligadura e encurtar a última figura de cada agrupamento com o objetivo de deixar mais clara as articulações (fig. 56).

Figura 56 - Fragmento da parte do trompete solo da obra Co-criação Nº 1 com apontamentos fraseológicos dos compassos nº 29 a 34

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Após a primeira parte de A estrutural, a partir do compasso 35, ocorre o *tutti* orquestral com a reexposição do tema que se estenderá até o compasso 52 (fig. 57). No entanto, o trompete solista permanece em pausa aguardando sua próxima entrada na parte B estrutural.

Figura 57 - Fragmento da parte do trompete solo da obra Co-criação Nº 1 demonstrando início do *tutti* orquestral nos compassos nº 35 a 52

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Na letra C de ensaio inicia a parte B estrutural da obra e o trompete solista assume a voz principal novamente. Essa parte começa com o motivo empregado nos compassos anteriores sendo possível o emprego dos agrupamentos mencionados. No entanto, pode-se iniciar o trecho com intensidade sonora suave e conduzir um leve crescendo até o compasso 61 (fig. 58).

Figura 58 - Fragmento da parte do trompete solo da obra Co-criação N° 1 demonstrando crescendo a partir do compasso n° 53

The image shows a musical score for a trumpet solo. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 53 with a common time signature 'C' and a key signature of one sharp (F#). The music begins with a piano dynamic and a crescendo that continues through measure 61. The second staff starts at measure 61 and continues to measure 68. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. Chords are indicated above the notes: C7, Dm, C7, Dm, C, Dm, C7, and F. A box above the first staff contains the text 'Entrada piano e crescendo suavemente até o compasso 61'.

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Mesmo com a entrada suave no compasso de número 53, é fundamental manter atenção para conservar o caráter gerado pela articulação e acentuação dos agrupamentos.

A partir do compasso de número 61 há um crescendo acústico com o ápice no compasso de número 65, com a incidência das notas mais agudas do trecho, e posteriormente a frase escrita contém notas paulatinamente descendentes que causam um efeito decrescente. No entanto, o crescendo iniciado com maior vigor no compasso de número 61 poderá ser expandido até o final do trecho no compasso de número 68. Assim, o solista entrega o solo com maior intensidade ao *tutti* orquestral que seguirá.

Para além das observações de dinâmicas mencionadas no parágrafo anterior, é necessário continuar observar e empregar os agrupamentos característicos do rasqueado cuiabano, conforme figura 59, a seguir:

Figura 59 - Fragmento da parte do trompete solo da obra Co-criação N° 1 demonstrando crescendo a partir do compasso n° 53

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Especificamente nos compassos de número 59 e 60, o intérprete poderá tocar as quatro notas com a expressão *marcato*. O início desta frase antecede a convenção geral que ocorrerá no *tutti* orquestral quando da reexposição de B estrutural onde todos, exceto o solista, tocarão com muito vigor a mesma seqüência rítmica durante o compasso de número 60 (fig. 60).

Figura 60 - Fragmento da parte da flauta da obra Co-criação N° 1 demonstrando a convenção geral no compasso n° 60

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

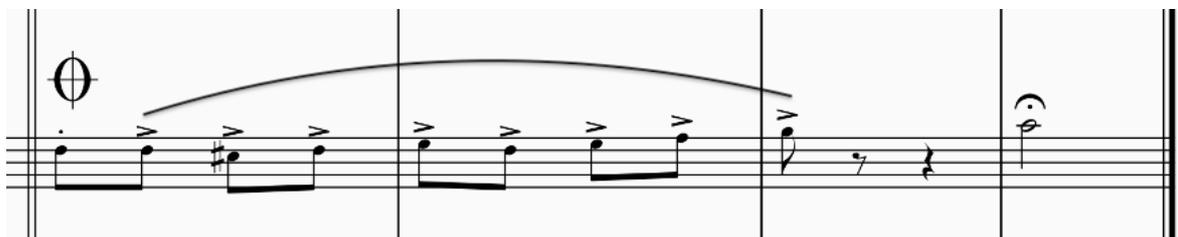
Assim, é importante o solista evidenciar o caráter interpretativo em sua performance, antecipando a expressão em conformidade com o contexto sonoro.

Após a exposição do solo na letra C de ensaio, novamente ocorre o *tutti* orquestral a partir da letra D de ensaio. Nesta parte adentram na composição os dois trompetes da orquestra com função de voz principal e conseqüentemente ocorre uma expansão na intensidade sonora da orquestra. Essa expansão não deve ser suprimida, pois deve prevalecer o timbre brilhante e rico em harmônicos, somente próximo à finalização do *tutti* acontece um leve decrescendo para entregar a melodia ao solista no retorno à letra A de ensaio.

A partir do retorno à letra A de ensaio o solista tem a opção de expandir o solo para o improviso musical espontâneo, ou ainda, preparar antecipadamente uma outra melodia, escrita ou não, para apresentar. Dessa forma, o intérprete em questão experimenta, em alguma medida, alguns elementos do ato de co-criar valor, tendo em vista que pode atuar com criatividade e autonomia dentro da performance composicional. Importante frisar que, nesse momento, um terceiro colaborador é convidado para atuar na performance desta obra.

Em seguida ao retorno e rerepresentação de um possível solo co-criado a obra segue rumo ao final com o a reexposição da introdução. Sugere-se que o solista, desta vez, possa tocar a introdução juntamente com a orquestra, atuando com propósito de um *grand finale* com o pulo de coda na sequência. Nesse coda final ocorre a inserção de uma frase comumente utilizada em finalizações das sequências dos rasqueados cuiabanos (fig. 61).

Figura 61 - Fragmento da parte do trompete solo da obra Co-criação N° 1 demonstrando a frase tipicamente empregada em finalizações de rasqueado cuiabano



Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Conforme relatado anteriormente, é fundamental garantir que no final da peça não haja alterações no andamento, como *allargando* ou outra modificação similar, nem acelerações indesejadas. A expressão final deve transmitir com segurança o caráter *risoluto*, com a orquestra evocando um sentimento de festa e alegria. Entretanto, a última nota, marcada por uma fermata, deve ser tocada *piano* para criar um contraste súbito e inesperado, o que poderá surpreender o ouvinte que possivelmente espera um *fortíssimo* vigoroso.

3.2 Co-criação N° 2: Aspectos Gerais

Embora esta obra também tenha sido idealizada e escrita conforme os parâmetros do estilo rasqueado cuiabano, a composição explorou acentuadamente elementos musicais como a utilização de intervalos maiores, elementos rítmicos diversificados, harmonia quartal, emprego de ornamentos e de técnicas expandidas como o frulato. Por conta disso, a abordagem interpretativa é propositalmente diferente da Co-criação N° 1 em alguns aspectos.

O primeiro refere-se à articulação das notas em que o pesquisador pretendeu, durante as experimentações individuais de performance, empregar articulações com duração de notas em tamanhos menores. Dessa forma, é oferecido uma opção interpretativa diversa do tratado em Co-criação N° 1, onde as frases da obra como um todo foram trabalhadas geralmente em *legatos*.

Outro aspecto interpretativo a ser abordado é o estabelecimento do andamento geral da peça pouco menos ligeiro que a anterior. Com a diminuição do andamento, as frases mais complexas tornaram-se mais claras, evidenciando a linguagem empregada. Além disso, houve, em trecho específico, uma alteração de andamento com o objetivo de ampliar as diferenças de pulso e aumentar a possibilidade interpretativa na performance da obra.

Na Co-criação N° 2, compositor e intérprete adotaram aspectos composicionais e interpretativos voltados à música de concerto, com o objetivo de empregar à peça um aspecto de obra concertante para o trompete. Dessa forma, seu objetivo principal não foi o de performar dialogando especificamente com o movimento da dança, mas como obra de concerto.

Importante destacar que os apontamentos realizados neste capítulo servem para nortear a performance de qualquer intérprete que porventura queira performar utilizando os elementos do rasqueado cuiabano. Entretanto, vale destacar que esse estilo, nos diversos formatos de conjuntos, tem peculiaridades e variações interpretativas. Essas variações acontecem sem transformar a essência interpretativa do estilo e ocorrem quando há adaptações na instrumentação em que é necessário adicionar um toque diferente quando o

mocho é substituído, por exemplo, pelo tarol²⁰, que em sua batida é inserido um rulo em uma das colcheias presentes na quiáltera. Observa-se também práticas interpretativas levemente distintas a depender da região geográfica em que o grupo está inserido.

Sem pretender adentrar a esse campo, por fugir aos lindes desta pesquisa, o exposto serve para alertar o leitor que a interpretação do estilo pode sofrer variações interpretativas, o que o pesquisador considera, particularmente, de grande valor para a prática criativa no performar.

No que se refere as sugestões apresentadas, nas próximas páginas, serão demonstrados os elementos estruturais da peça, seguido dos apontamentos interpretativos realizados na parte do primeiro e do segundo trompete.

3.2.1 Elementos estruturais

A obra contém quatro partes estruturais divididas em introdução além das partes A, B e C (fig. 62). A estrutura das duas vozes é idêntica, entretanto, para facilitar a visualização dos itens elencados será utilizada apenas a parte do trompete 1 para demonstração:

²⁰ O tarol é um instrumento de percussão da família dos tambores, caracterizado por seu casco raso e diâmetro semelhante ao da caixa clara. Possui esteiras metálicas sob a pele inferior, que vibram quando o instrumento é percutido, conferindo-lhe um timbre característico e brilhante.

Figura 62 – Parte do trompete 1 da obra Co-criação Nº 2 com apontamentos estruturais

CO-CRIAÇÃO Nº2
Para duo de trompetes e mocho

Melodia Co-criada 1 (Tpt 1) RASQUEADO CUIABANO
Fábio Cerqueira & Jader Evangelista

Fonte: digitalização organizada pelo pesquisador

A introdução da obra contém 16 compassos, a parte A com 26, a parte B com 17 e a parte C com 26. Dado esse fato, pode-se perceber que, embora não tenha havido diálogo prévio que definiu a dimensão de cada seção, a obra conserva uma proporção entre as partes. Esse fato pode ter ocorrido devido à vivência em comum dos colaboradores com o estilo, uma vez que possuem discernimento semelhante em relação à forma da obra.

A fig. 62 também contém algumas indicações de articulação, nenhuma indicação de elementos de dinâmica e também não possui alterações de

andamento, o que permite uma vasta possibilidade interpretativa que será demonstrada no próximo subitem.

3.2.2 Performance dos trompetes

3.2.2.1 Trompete 1

O primeiro trompete inicia o discurso musical de forma solo nas três primeiras notas da obra. Sugere-se interpretar essas três colcheias com o emprego de *rubato* e articulação curta.

Apesar do *rubato* essas notas podem ser tocadas com intenção de conduzir ao segundo compasso que iniciará em andamento preciso e que receberá o segundo trompete e o mocho como interlocutores no diálogo musical (fig.63).

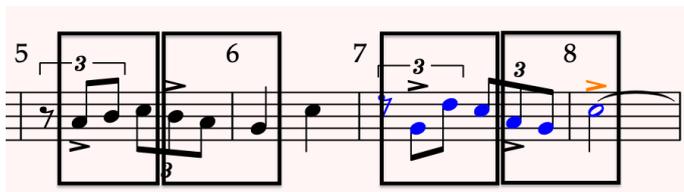
Figura 63 – Fragmento da partitura da obra Co-criação Nº 2 compassos 1 e 2

The image shows a musical score for three instruments: Trompete 1, Trompete 2, and Mocho. The score is in 2/4 time and includes a tempo marking of quarter note = 100. Measure 1 features 'Melodia Co-criada 1 (Tpt 1)' with three eighth notes marked 'rubato'. Measure 2 features 'Melodia Co-criada 2 (Tpt 2)' with a quarter note followed by a triplet of eighth notes marked 'f', and 'Mocho' with a triplet of eighth notes marked '3'.

Fonte: digitalização organizada pelo pesquisador

A mesma articulação curta poderá ser empregada no terceiro compasso. Nos compassos 5 e 7 há um agrupamento com acentuação nas colcheias que representam o deslocamento agógico típico do rasqueado cuiabano, conforme explicitado na introdução do presente do capítulo (fig. 64)

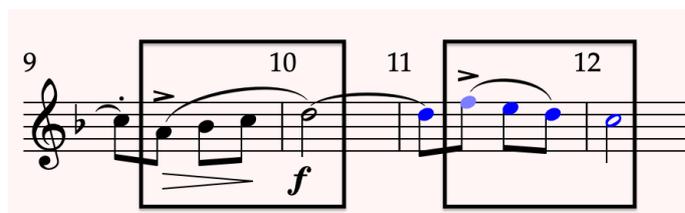
Figura 64 - Fragmento da partitura da obra Co-criação Nº 2, trompete 1, compassos 5 a 8



Fonte: digitalização organizada pelo pesquisador

Posteriormente, nos motivos escritos nos compassos 9 a 12, foi empregada ligadura com acentuação na nota inicial de cada motivo (Lá e Fá) e um súbito fortíssimo no primeiro que decresce para um *forte*. Importante mencionar que em toda a introdução prevalece um forte sonoro e vigoroso.

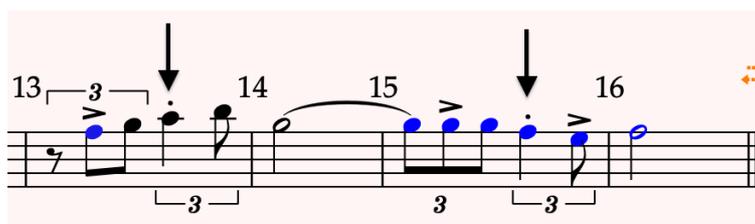
Figura 65 - Fragmento da partitura da obra Co-criação Nº 2, trompete 1, compassos 9 a 12



Fonte: digitalização organizada pelo pesquisador

Nos quatro últimos compassos da introdução (compassos 13 a 16), há dois motivos que se repetem e o principal detalhe interpretativo desse trecho encontra-se no encurtamento da semínima presente na quiáltera. Esse encurtamento muda notoriamente o movimento da frase ao gerar um realce no agrupamento de notas (fig. 66).

Figura 66 - Fragmento da partitura da obra Co-criação Nº 2, trompete 1, compassos 13 a 16

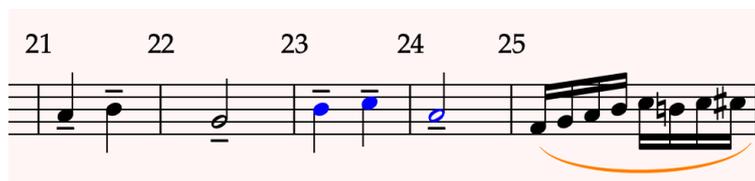


Fonte: digitalização organizada pelo pesquisador

Após a introdução inicia a parte A da obra com um leve contraste dinâmico sonoro empregando o *mezzo forte* que se estenderá até o término da seção A. É importante destacar essa mudança de dinâmica para contrastar com a intensidade empregada na seção da introdução.

Entre os compassos 21 e 25 há uma predominância de figuras rítmicas téticas que se contrastam com os motivos de quiálteras predominantes na Parte A. Nessas figuras téticas é indicado interpreta-las com *tenuto*, para que haja maior contraste com as notas acentuadas nas quiálteras (fig.67).

Figura 67 - Fragmento da partitura da obra Co-criação Nº 2, trompete 1, compassos 21 a 25



Fonte: digitalização organizada pelo pesquisador

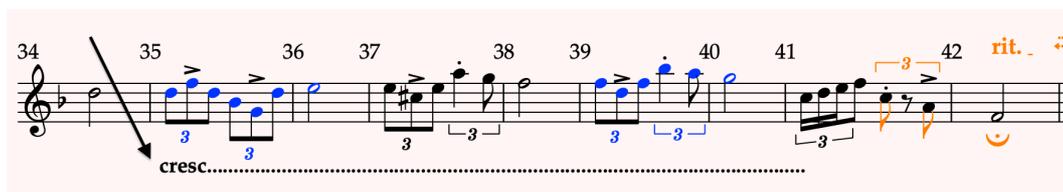
Na próxima figura foi grafado o ponto de diminuição nas semínimas presentes nas quiálteras dos compassos 17, 19, 29, 37 e 39, semelhante ao empregado nas semínimas dos quatro compassos finais da introdução. Nesses compassos sugere-se fazer uma separação bem evidente com o objetivo de proporcionar uma suspensão rítmica com o objetivo de se conectar com o movimento corporal empregado na dança, típico do estilo (fig. 68).

Figura 68 - Fragmento da partitura da obra Co-criação Nº 2, trompete 1, parte A

Fonte: digitalização organizada pelo pesquisador

Importante notar que a partir do compasso 35 há um *crescendo* que corrobora com a dinâmica acústica²¹ do instrumento que se encerra com a chegada da nota Fá sob fermata (fig. 69). Para esse efeito o trompetista deve conhecer com profundidade as características acústicas do instrumento para que não realize um excesso de volume sonoro no trecho.

Figura 69 - Fragmento da partitura da obra Co-criação N° 2, trompete 1, compassos 34 a 42



Fonte: digitalização organizada pelo pesquisador

A fermata constante no compasso anterior a parte B prepara o discurso musical para a alteração de andamento que ocorrerá adiante. O andamento exato empregado em B não foi estabelecido, uma vez que é indicado somente que o andamento deve ser “lento e recitativo” em relação ao andamento anterior.

Com relação a sonoridade *mezzo piano*, sugere-se realizar estritamente essa dinâmica para que haja diferenciação em relação as partes anteriores e o discurso musical seja semelhante a um diálogo onde dois interlocutores estejam conversando próximos um do outro em baixo volume de voz.

Importante destacar que nesta seção, é sugerido que o mocho permaneça em pausa, conforme destacado na figura 70, até o retorno do *tempo primo* que ocorre na seção C. Esta adaptação na obra é necessária para permitir maior liberdade aos trompetes neste momento e alteração de andamento. Ademais, a batida do mocho em andamento demasiadamente lento pode desconfigurar seu sentido rítmico.

²¹ Sobre dinâmica de acústica – verificar Schlueter (1996)

Figura 70 - Fragmento da partitura da obra Co-criação Nº 2, demonstrando momento em que o mocho permanecerá em pausa

The image displays a musical score for a trumpet part, labeled (B). The score is in 7/8 time and consists of three systems of music. The first system is marked "Lento e recitativo" and "mp". It features a melodic line with triplets and a bass line with a rhythmic pattern of eighth notes, each with an accent. The second system continues the melodic line with triplets and the rhythmic bass line. The third system begins with measure 55 and includes a section marked "Tempo primo" starting at measure 58, which is marked "ff". The melodic line in the "Tempo primo" section is more active, while the bass line continues its rhythmic pattern. The score ends with a double bar line.

Fonte: digitalização organizada pelo pesquisador

No compasso 58 o retorno do *tempo primo* é antecipado pelo trompete 2 de forma súbita, pois preparará o novo andamento da parte C (fig. 71).

A marcação de pontos de diminuição no trecho final da seção, compassos 54 e 56, ocorre para que haja uma intenção de preparar a chegada do tempo primo. Nesses compassos aconselha-se retomar as notas curtas utilizadas anteriormente na parte A.

Figura 71 - Fragmento da parte do trompete 1 na obra Co-criação N° 2 demonstrando a parte B

Fonte: digitalização organizada pelo pesquisador

Com o implemento da alteração de andamento e suspensão do mocho na parte B, aparentemente, os elementos típicos do rasqueado cuiabano são preteridos, entretanto, a obra recobra sua característica original a partir da nota Fá# (Fá sustenido) que antecede em anacruse a letra C.

Essa nota anacrústica marca o impulso ao retorno do ritmo e andamento primos, portanto, é tocada com intenção métrica decidida e intensidade proporcionalmente forte (fig. 72).

Figura 72 - Fragmento da parte do trompete 1 na obra Co-criação N° 2 demonstrando a parte C

Fonte: digitalização organizada pelo pesquisador

A seção C da obra foi elaborada com uma mescla rítmica, mas apesar de diversificadas, sugere-se que o intérprete esteja atento a agógica presente na batida do mocho para caracterização do estilo. Para mais, foi adicionado um ponto de diminuição nas primeiras colcheias que compõe as quiálteras e servem

para conservar a prática interpretativa em direção à característica cinética presente na batida do mocho (fig. 73).

Figura 73 - Fragmento da parte do trompete 1 na obra Co-criação N° 2 demonstrando pontos de diminuição na parte C

The image shows a musical score for Trompete 1, measures 59 to 86. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Above measure 60, there is a box containing the letter 'C' and the text 'Tempo primo'. The score includes various rhythmic markings such as triplets (indicated by a '3' and a bracket) and accents (indicated by a wedge symbol). The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some quarter notes. The dynamics range from piano (p) to forte (f). The score ends with a fermata over the final note in measure 86.

Fonte: digitalização organizada pelo pesquisador

É aconselhável que a fermata da última nota da obra não seja demasiadamente longa nem excessivamente forte. O objetivo principal é fazer soar o frulato, com o objetivo de obter uma textura sonora em conjunto com o efeito sonoro do trompete 2.

A característica presente na voz do trompete 1 é soar como voz principal durante o decorrer da composição, no entanto, o trompete 2 possui característica diversa e será apresentada a seguir.

3.2.2.2 Trompete 2

A linha melódica do trompete 2 soa, em quase sua totalidade, como voz de contraponto. Isso pode ter explicação pelo fato de ser escrito, em grande parte, após a conclusão do primeiro. Apesar desse fato não ter sido gerado de maneira intencional e deliberada entre os autores, ambos conduziram a composição no mesmo sentido.

Portanto, há ocorrência de maior quantidade de notas contidas em cada compasso, gerando maior complexidade técnico-interpretativa. Entretanto, na letra C, foi implementada a técnica composicional nomeada de zigue-zague

que contribuiu para atenuar essa característica de função contrapontística, conforme descrito no Capítulo 2.

A atuação em contraponto é evidente desde os primeiros compassos quando, após anacruse do primeiro trompete, o segundo é inserido com a primeira nota em frulato, caminhando com independência rítmica e melódica em relação ao primeiro. Por sua vez, o primeiro trompete repousa em uma nota longa do tamanho do compasso inteiro.

Importante destacar que a parte do trompete 2 conta com maior incidência de marcações de articulação que foram elaboradas originalmente no momento da colaboração, principalmente na introdução, partes A e B, conforme pode-se conferir na figura 73, a seguir.

Figura 74 – Parte do trompete 2 da obra Co-criação N° 2

CO-CRIAÇÃO N°2
Para duo de trompetes e mocho

RASQUEADO CUIABANO
Fábio Cerqueira & Jader Evangelista

Melodia Co-criada 2 (Tpt 2)

Fonte: Digitalização organizada pelo pesquisador

Contudo, nota-se na figura 74 que há marcação de *forte* para o segundo trompete e na primeira colcheia contém indicação de frulato seguido de outra colcheia com ponto de diminuição. Essa sugestão dinâmica se apoia na intenção de inserir o trompete 2 com vigor sonoro acompanhando o ímpeto do primeiro trompete.

Sugere-se ainda que a execução do frulato seja curta para evitar o prolongamento e possível deslocamento métrico ao alternar a precisão rítmica das notas posteriores.

É possível notar que não há um padrão rítmico predominante nos motivos criados na introdução e parte A da obra, porém, é possível encontrar o emprego de linha melódica com intervalos em graus próximos e quiálteras compostas por colcheias, sendo possível acentuá-las conforme a agógica do mocho (fig. 75).

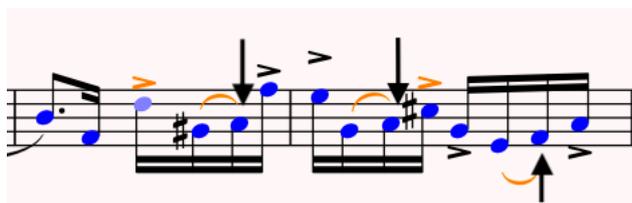
Figura 75 - Fragmento da parte do trompete 2 da obra Co-criação N° 2, introdução e parte A

The image displays a musical score for Trompete 2, consisting of six staves of music. The score is in 2/4 time and begins with a tempo marking of 100. The first staff (measures 9-14) starts with a forte (*f*) dynamic and contains several triplet markings. The second staff (measures 15-22) is marked as section A and begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third staff (measures 23-30) continues the melodic line with various triplet and slur markings. The fourth staff (measures 31-40) shows further development of the melodic motif. The fifth staff (measures 41-46) is marked as section B, 'Lento e recitativo', and begins with a 'rit.' (ritardando) marking. The score includes numerous triplet markings and slurs throughout, indicating complex rhythmic patterns.

Fonte: digitalização organizada pelo pesquisador

Em reiterados momentos ocorre a escrita de grupos de semicolcheias com a incidência de ligaduras agrupando duas delas. Nesses casos é indispensável o encurtamento da segunda semicolcheia, independente da posição que se encontrar no tempo (fig. 76).

Figura 76 – Fragmento da parte do trompete 2 da obra Co-criação Nº 2 com setas indicando as semicolcheias a encurtar



Fonte: digitalização organizada pelo pesquisador

Este encurtamento na segunda semicolcheia da ligadura gera maior clareza ou definição na execução do motivo ou frase, além de maior precisão rítmica. Esta sugestão de encurtamento poderá ser adotada de forma semelhante nos trechos em que colcheias em anacruse sejam ligadas, como demonstrado nos compassos 19 e 20 (fig. 77).

Figura 77 – Fragmento da parte do trompete 2 da obra Co-criação Nº 2 com setas indicando as colcheias a encurtar

The image shows three staves of music in treble clef, numbered 15, 23, and 31. The first staff (measures 15-22) includes a box labeled 'A' around measures 19-20. Arrows point to specific eighth notes in measures 19, 20, 28, 29, 33, and 34, indicating they should be shortened. The second staff (measures 23-30) and third staff (measures 31-38) also contain eighth notes with arrows pointing to them for shortening. There are also triplets (3) and a dynamic marking 'mf' in the first staff.

Fonte: digitalização organizada pelo pesquisador

No caso apresentado nos compassos 19 e 20, da figura 76, não ocorre a acentuação típica do deslocamento rítmico do mocho, devido a articulação empregada na elaboração da obra. Contudo, na mesma seção A, nos compassos 28, 29, 33 e 34, há esse agrupamento típico, o que torna necessário expressar essa intenção rítmica com um *marcato* nas segundas concheias das quiálteras (fig. 78).

Figura 78 – Fragmento da parte do trompete 2 da obra Co-criação N° 2 demonstrando apontamentos necessários na seção A

The image shows a musical score for Trompete 2, measures 15 to 32. The score is in 2/4 time and features a melodic line with triplet markings. Measure 15 is marked with a dynamic of *mf* and a box labeled 'A'. Measures 22 and 23 show a change in articulation with a red dot under the first note of the triplet. Measures 30, 31, and 32 show further articulation markings, including slurs and accents, to differentiate the phrasing from the previous measures.

Fonte: digitalização organizada pelo pesquisador

Em alguns trechos da seção A ocorrem frases escritas com a utilização de quiálteras em semínimas, no entanto, pode-se notar que as articulações variam de acordo com cada momento. Nos compassos 22 e 23, por exemplo, foram grafados pontos de diminuição diferenciando dos compassos 30 ao 32. Essas diferenças são importantes para a interpretação e devem ser evidenciadas na performance. O alerta serve para evitar quaisquer dúvidas quanto a aplicação da pontuação em trechos idênticos, mas que não receberam a mesma marcação (fig. 79).

Figura 79 – Fragmento da parte do trompete 2 da obra Co-criação N° 2 demonstrando apontamentos necessários na seção A

This image is similar to Figure 78 but includes labels to highlight differences in articulation. Measures 15, 22, and 23 are labeled 'COM PONTUAÇÃO' (with punctuation), indicating they have specific articulation markings. Measures 30, 31, and 32 are labeled 'SEM PONTUAÇÃO' (without punctuation), indicating they lack these specific markings. This comparison is used to illustrate how identical-looking passages can have different performance requirements based on their placement in the score.

Fonte: digitalização organizada pelo pesquisador

Na seção B é empregada alteração de andamento com o objetivo de explorar este recurso interpretativo. Para tanto, foi estabelecido um *ritardando* no compasso 42 que antecede o início do período (fig. 80). A frase do primeiro trompete estará em intenção de finalização antes da frase do segundo, aguardará em fermata a execução do discurso e juntos interrompem o som juntamente com a nota fá no início do compasso 43.

Figura 80 – Fragmento da parte dos trompetes 1 e 2 da obra Co-criação Nº 2 compassos 41 a 43

The image shows a musical score for two trumpets. Measure 41 features two staves with triplets of eighth notes. Measure 42 has a red 'rit.' marking and a fermata over the first staff. Measure 43 begins with a boxed 'B' and a fermata over the first staff, followed by a triplet in the second staff.

Fonte: digitalização organizada pelo pesquisador

Após concluir a fermata ambos podem realizar uma respiração e iniciar a parte B com andamento lento e expressão recitativa. O segundo trompete deve aguardar a frase do primeiro trompete e retomar no compasso 45. Apesar da indicação de tempo lento esta alteração não estabeleceu tempo metrônomico preciso, deixando a encargo dos intérpretes optarem por um tempo em que ambos estejam confortáveis (fig. 81).

Figura 81 - Fragmento da parte do trompete 2 obra Co-criação Nº 2, compassos 42 a 49

The image shows a musical score for trumpet 2. Measure 42 has a red 'rit.' marking. Measure 43 starts with a boxed 'B' and the instruction 'Lento e recitativo'. The score includes various rhythmic markings and triplets.

Fonte: digitalização organizada pelo pesquisador

Com a aproximação da seção C o trompete 2 tem, novamente, a incumbência de conduzir a alteração de andamento antecipando a intenção do *tempo primo* estabelecido em C. Esta condução poderá ser direcionada com o emprego do *tempo primo* a partir da frase escrita no compasso 58 (fig. 82).

Figura 82 - Fragmento da parte do trompete 2 da obra Co-criação N° 2 seção B

41 **B** Lento e recitativo
rit. ...
50
56 TEMPO PRIMO A PARTIR DESTA FRASE
ff

Fonte: digitalização organizada pelo pesquisador

Para além da retomada ao *tempo primo* a seção C é a última parte da obra e foi elaborada com tonalidade diferente das demais partes. Ademais, sua linha melódica passa a ser caracterizada pela ocorrência de motivos semelhantes e amplitude de tessitura menores (fig. 83).

Figura 83 – Fragmento da parte do trompete 2 da obra Co-criação N° 2 apresentando a seção C

60 **C** Tempo primo
mp
70
79

Fonte: digitalização organizada pelo pesquisador

As sugestões interpretativas para esta seção estão marcadas nas quiálteras de colcheias que foram mencionadas reiteradas vezes ao longo deste capítulo, entretanto, é necessário reafirmar este importante agrupamento de notas (fig. 84).

Figura 84 - Fragmento da obra Co-criação N° 2 demonstrando agrupamentos na seção C

Fonte: digitalização organizada pelo pesquisador

Por fim, foi empregado ponto de diminuição em duas colcheias pontuadas nesta seção da obra. O encurtamento das notas nestes locais busca descrever o movimento típico do rasqueado cuiabano considerando que esse pequeno detalhe interpretativo contribui para o realce no movimento agógico contido na frase em que está inserido (fig. 85).

Figura 85 – Fragmento da parte do trompete 2 da obra Co-criação N° 2 seção C

Fonte: digitalização organizada pelo pesquisador

Espera-se que os detalhes interpretativos apresentados ao longo deste capítulo sirvam de referência e contribuição para intérpretes e pesquisadores que buscam orientações interpretativas a respeito destas obras e deste ritmo regional cuiabano, servindo como um referencial para a interpretação do estilo.

Ademais, esta pesquisa não pretende ser um ponto de chegada, mas sim, um ponto de partida para novos empreendimentos acadêmicos que tenham como enfoque o estudo performático deste estilo imensamente rico, culturalmente permeado por incontáveis saberes empíricos e religiosos oriundo dos cuiabanos ribeirinhos que criam arte a partir de poucos recursos tecnológicos.

Esta escassez tecnológica vivenciada pelos nativos pode ter sido o principal responsável pela exploração de sua criatividade cultural, dando origem aos instrumentos tradicionais e esse estilo poli-rítmico praticado nas festas populares da comunidade cuiabana e que se mostram tão ricos quando aplicados à performance do trompete.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da pesquisa foi possível demonstrar e verificar a aplicabilidade dos conceitos e elementos fundamentais para a *Co-criação de Valor* aplicado ao ambiente composicional musical. Desta forma, é válido destacar o ineditismo da aplicação deste paradigma no âmbito das colaborações musicais, notadamente para instrumentos de metal. Contudo, é possível inferir que tal paradigma pode ser tomado como mais uma opção para fundamentar as relações interpessoais no processo colaborativo, visto que o resultado das duas colaborações presente na pesquisa, realizada com compositores distintos, proporcionaram na efetiva elaboração de duas obras musicais escritas em ambiente interpessoal interativo balizados com diálogo, respeito e empatia mútuos, características essenciais para a produtividade artística.

A pesquisa demonstrou que é saudável que o intérprete avance em práticas criativas distintas, utilizando sua criatividade desde a idealização da colaboração em uma obra musical até sua conclusão. Importante destacar que um procedimento importante para o modelo composicional adotado foi a relação horizontal no processo colaborativo, pois é fundamental propiciar um ambiente adequado para a liberdade criativa ao manipular os elementos musicais do jogo surrealista *cadavre exquis*, adotado na pesquisa como modelo metodológico.

Pode-se notar que, embora o modelo de interação empregado proporcione o avanço do intérprete em direção a novas habilidades musicais, também pode limitar a identidade pessoal dos envolvidos na colaboração. O paradigma apresentado não permite que contenha características artísticas unilaterais, dessa forma, os resultados das obras não evidenciam a expressão artística única de cada autor, mas a partir da fusão de duas personalidades criativas é criado um terceiro produto como resultado da autenticidade colaborativa.

Esse formato de prática colaborativa não impõe limites e pode ser explorado conforme abordagem co-criacional em uma obra musical à maneira de cada pesquisador/intérprete/compositor. Vale destacar que o conceito de co-criação de valor não pretende apenas estabelecer procedimentos, e sim, proporcionar um ambiente estável e propício às colaborações musicais através de elementos básicos.

A partir das duas obras elaboradas na pesquisa, foi possível direcionar o foco para a prática interpretativa do estilo utilizado nas composições. Como principais contribuições realizadas destacam-se a contextualização geral sobre a dança, os apontamentos relacionados a agógica presentes na batida do mocho e suas implicações na performance do trompete, tais como agrupamento de notas, dinâmica, andamento, acentuações, dimensão das notas, além do timbre sugerido.

Com o término da pesquisa, vale mencionar que as obras Co-criação Nº 1, para trompete solo e orquestra, e Co-criação Nº 2, para *duo* de trompetes e um mocho, podem ser consideradas como importantes contribuições para o acréscimo do repertório brasileiro para trompete solista, principalmente por se tratar de composições inéditas voltadas para a música de concerto. Ademais, os apontamentos interpretativos apresentados nesta dissertação acendem uma luz sobre a prática interpretativa desse estilo musical ainda pouco explorado artisticamente e como sujeito de pesquisa acadêmica.

Por fim, vale destacar que rasqueado cuiabano constitui um vasto campo para a pesquisa artística e carece de empreendimentos investigativos que colaborem para a construção do pensamento científico acerca dessa manifestação cultural. Assim, espera-se que essa pesquisa cubra parte da lacuna existente na investigação desse importante estilo musical regional brasileiro.

5 BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, R. D. S. **MICRORELAÇÕES DE PODER COMPOSITOR/INTÉRPRETE NA MÚSICA DE CONCERTO**. Salvador/BA: UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, 2018.

AZEVEDO, P. S. **A RELAÇÃO COMPOSITOR/INTÉRPRETE: APONTAMENTOS HISTÓRICOS, RELATOS COMPOSICIONAIS E ESTUDO DE CASO NA OBRA O CHAMADO DO ANJO DE LEONARDO MARTINELLI**. Campinas/SP: Universidade Estadual de Campinas, 2017.

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

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. **Colaborar**. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/colaborar>>. Acesso em: 25 set. 2024.

DOMENICI, C. L. O INTÉRPRETE EM COLABORAÇÃO COM O COMPOSITOR: UMA PESQUISA AUTOETNOGRÁFICA. **Anais do XX Congresso da ANPPOM**, p. 1142, 2010.

FALLEIROS, M. S. **Palavras sem discurso: estratégias criativas na livre improvisação**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 30 mar. 2012.

FAUSTO BORÉM. Lucípherez de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo. **OPUS**, p. 48–75, 1998.

FORTIN, S. CONTRIBUIÇÕES POSSÍVEIS DA ETNOGRAFIA E DA AUTO-ETNOGRAFIA PARA A PESQUISA NA PRÁTICA ARTÍSTICA. **Cena**, v. 7, p. 83, 2009.

GONÇALVES, J. E. **Currículo Lattes**. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/8217746905543399>>. Acesso em: 9 out. 2024.

HAYDEN, S.; WINDSOR, L. Collaboration and the Composer: Case Studies from the End of the 20th Century. **JSTOR**, v. 61, 2007.

MARCONI, M. DE A.; LAKATOS, E. M. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MATOS, R. DE M. **A colaboração entre intérprete e compositores através da encomenda e estreia das obras para percussão múltipla Estudo 1, de Carlos Santos e Átimo, de Rubens Fonseca**. BeloHorizonte/BH: Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

MENDES, M. A. FESTA DE SÃO BENEDITO NA IGREJA DO ROSÁRIO: MATERIALIDADE TERRITORIAL DA DEVOÇÃO EM CUIABÁ-MT. n. 2, p. 170–171, [s.d.].

MICHAEL P. FARRELL. **Collaborative Circles: Friendship Dynamics & Creative Work**. Chicago: [s.n.].

NEWLIN, D. **Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections**. 1. ed. Nova York: Pendragon Press, 1980.

OLIVEIRA, H. M. et al. Experimentação como interseção entre composição e performance na criação musical: uma experiência de colaboração. **Orfeu**, v. 5, n. 1, 18 out. 2020.

OSORIO, P. S. Os Festivais de Cururu e Siriri. **Anuário Antropológico**, n. v.37 n.1, p. 237–260, 1 jul. 2012.

OSORIO, P. S. Festivais de cultura popular e patrimônios: campos de batalhas nas políticas de identidades. **Etnográfica**, n. vol. 21 (3), p. 493–508, 1 out. 2017.

PIANOWSKI, F. Construção do imaginário surrealista através do jogo do cadavre exquis. **Revista de psicoanálisis y estudios culturales**, 2007.

PINHEIRO, C. L. M. **ENTRE CHARANGAS E TORCIDAS ORGANIZADAS: TRAJETÓRIAS E TRANSFORMAÇÕES NAS TORCIDAS DE FUTEBOL EM FORTALEZA (1965-1993)**. Fortaleza: [s.n.].

PRAHALAD, C. K.; RAMASWAMY, V. **O Futuro da Competição: como desenvolver diferenciais inovadores em parceria com clientes**. RIO DE JANEIRO: [s.n.].

RADICCHI, J. M. **II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical Inflexões para flauta solo: um estudo sobre a colaboração compositor-intérprete COMUNICAÇÃO**. [s.l: s.n.].

RONQUI, Paulo Adriano; CERQUEIRA, Fabio Cesar do Espirito Santo. **Co-criação de valor em colaboração musical: um processo composicional que suplanta os limítrofes das interações tradicionais**. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/22134>. Acesso em: 17 fev. 2025.

SILVA, S. C. P. DA. **O rasqueado cuiabano: estudo sobre as interações entre paraguaios e cuiabanos na construção da identidade mato-grossense (1864 a 1940)**. Cuiabá: [s.n.].

SIMÃO, F. A. S. **Trompete a quatro mãos: aspectos da interação com o compositor durante a criação da obra Rebound, de Sergio Kafejian**. São Paulo: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 2022.

SONIA RAY. Breve Reflexão sobre a Performance da obra Movimento para Contrabaixo e Orquestra. **Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM**, p. 523–530, 23 abr. 2001.

SCHLUETER, CHARLES. **Zen and the Art of the Trumpet a concept**. Boston-MA: [s.n.], 1996.

TELLES, A. ROBERTO. **Uma proposta de interação entre o trompetista e o compositor nas obras “Signo Sopra IX” (Mimesis) de Marcus Siqueira e**

“Matiz VIII” de Rodrigo Lima. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2020.

6 ANEXOS

6.1 Partitura da obra Co-Criação Nº 1

CO-CRIAÇÃO Nº 1

Instrumentação:

Melodia co-criada

Flauta I

Flauta II

Oboé

Clarinete I

Clarinete II

Fagote I

Fagote II

Trompa F I

Trompa F II

Trompa F III

Trompete Solo

Trompete I

Trompete II

Trompete III

Trombone I

Trombone II

Trombone III

Tuba C

Tímpanos

Bateria

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

CO-CRIAÇÃO N°1

Para Trompete Solo e Orquestra

RASQUEADO CUIABANO
Fábio Coqueiro & Guaratingim Junior

Melodia co-criada

Flauta I

Flauta II

Oboe

Clarinete I

Clarinete II

Fagote I

Fagote II

Trompa em F4 I

Trompa em F4 II

Trompa em F4 III

Trompete Solo

Trompete I

Trompete II

Trompete III

Trombone I

Trombone II

Trombone III

Tuba

Timpani

Bateria

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Chords: C⁷, F, F⁷, C, B^b, F, F⁷, B^b, C, F, Dm, C, F

Chords: C, D, G, G, D, C, G, G, C, D, G, Em, D, C, G

Tempo: ♩=115

Copyright © 2023 by Fábio Coqueiro and Guaratingim Junior

2

A

Melodia Covenada

17 F F F C Dm7 C7 Bb C F Bb *arco* Bb F C7

Fl. Fl. Ob. Cl. Cl. Fg. Fg. Tr. Tr. Tr. Tpte. Solo Tpte. Tpte. Trne. Trne. Trne. 3 Tba. Timp. Bat. Vno. I Vno. II Vla. Vc. Ch.

G G G G G D Cm7 D7 C D G C C G D7

mp *mp* *mp* *mp* *pizz.* *arco*

B

Melodia Co-criada

33 C⁷ F F TUTO F F C Dm⁷ C⁷ B^b C F 3

Fl.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl.

Fg.

Fg.

Tr.

Tr.

Tr.

Tpt. Solo D⁷ G G TUTO G mp G D Em⁷ D⁷ C D G

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Tm.

Tm.

Tm. 3

Tba.

Temp.

Bat. TUTO

Vno. I TUTO

Vno. II TUTO

Vla. TUTO

Vc. TUTO

Cb. pizz

Melodia Coverada

67

TUTTI

F C⁷ Dm C⁷ C

Fl.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl.

Fg.

Fg.

Tr.

Tr.

Tr.

Tpte. Solo

G G TUTTI D Em D Em D

Tpte.

Tpte.

Tpte.

Tm.

Tm.

Tm. 3

Tba.

Temp.

Bat.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

5

6

80 Dm C7 F F

Melodia Coccia

Fl. Fl. Ob. Cl. Cl. Fg. Fg.

Tr. Tr. Tr.

Tpte. Solo Em D7 G G Au

Tpte. Tpte. Trm. Trm. Trm. 3 Tba. Timp.

Bat.

Vno. I Vno. II Vla. Vc. Cb.

AO E CODA

6.1.1 Parte do trompete solo com marcações interpretativas

CO-CRIAÇÃO N°1

Para Trompete Solo e Orquestra

Trompete Solo

RASQUEADO CUIABANO

Fábio Cerqueira & Gunarwingrem Junior

♩=115

Chords: C, D, G, G, D, C, G, G, C, D, G, Em, D, C, G, G, G, D, Cm7, D7, C, D, G, C, C, G, D7, D7, G, G, G, D, Em7, D7, C, D, G, C, G, D7, D7, G, D7, Em, D7, Em

A 1ª VEZ SOLO DE MELODIA ESCRITA
2ª VEZ SOLO IMPROVISADO

B TUTTI

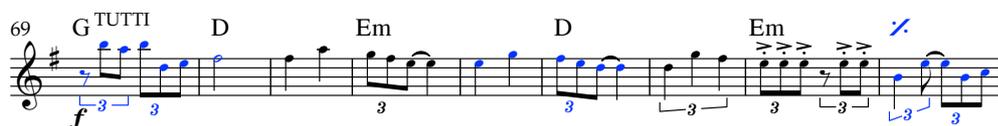
C 1ª VEZ SOLO DE MELODIA ESCRITA
2ª VEZ SOLO IMPROVISADO

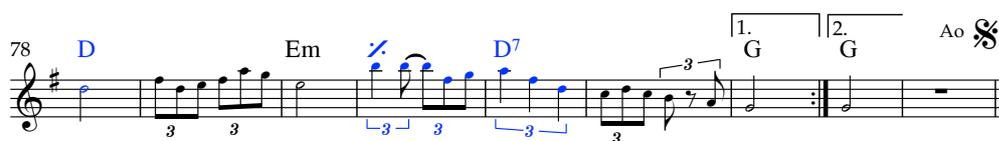
V.S.

2

Trompete Solo

61 

69 

78 

87 

6.2 Partitura da obra Co-criação Nº 2

CO-CRIAÇÃO Nº 2

Instrumentação:

Trompete I (Melodia co-criada 1)

Trompete II (Melodia co-criada 2)

Mocho

CO-CRIAÇÃO N°2

Para duo de trompetas e mocho

RASQUEADO CUIABANO
Fábio Cerqueira & Jader Evangelista

$\text{♩} = 100$ a tempo

Melodia Co-criada 1 (Tpt 1)

Melodia Co-criada 2 (Tpt 2)

Mocho

rubato

f

3

3

3

3

3

3

5

3

3

3

3

3

3

3

3

3

3

3

8

f

3

3

3

3

3

3

3

3

3

3

3

4

43 **B** Lento e recitativo

mp

50

mp

55

Tempo primo

ff

ff

3

27

Musical score for measures 27-30. The score is in 3/4 time and features a treble and bass staff. The treble staff contains eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The bass staff contains eighth notes with slurs and accents. The piano accompaniment consists of eighth-note triplets with accents.

31

Musical score for measures 31-34. The score is in 3/4 time and features a treble and bass staff. The treble staff contains eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The bass staff contains eighth notes with slurs and accents. The piano accompaniment consists of eighth-note triplets with accents.

35

cresc.

rit.

Musical score for measures 35-38. The score is in 3/4 time and features a treble and bass staff. The treble staff contains eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The bass staff contains eighth notes with slurs and accents. The piano accompaniment consists of eighth-note triplets with accents. The score includes dynamic markings 'cresc.' and 'rit.'

4

43 **B** Lento e recitativo

mp

44 45 46 47 48 49

50

51 52 53 54

55

Tempo primo

ff

56 57 58 59 60 61

60 **C** Tempo primo

mp

66

71

6

76

Musical notation for measures 76-79. The system includes a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The melody is written on a single staff with blue notes and includes triplets and slurs. The bass line is on a second staff with 'x' marks and 'V3' markings. A double bar line is at the end of the system.

80

Musical notation for measures 80-83. The system includes a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The melody is written on a single staff with blue notes and includes triplets and slurs. The bass line is on a second staff with 'x' marks and 'V3' markings. A double bar line is at the end of the system.

84

Musical notation for measures 84-87. The system includes a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The melody is written on a single staff with blue notes and includes triplets and slurs. The bass line is on a second staff with 'x' marks and 'V3' markings. A double bar line is at the end of the system.

6.2.1 Partes dos trompetes com marcações interpretativas

6.2.1.1 Melodia co-criada 1 - Trompete 1

CO-CRIAÇÃO N°2

Para duo de trompetas e mocho

Melodia Co-criada 1 (Tpt 1)

RASQUEADO CUIABANO
Fábio Cerqueira & Jader Evangelista

$\text{♩} = 100$

rubato *a tempo* *f*

12 *mf*

23 *cresc.....*

32 *rit.* *Lento e recitativo* *mp*

52

60 *Tempo primo*

71

80

6.2.1.2 Melodia co-criada 2 - Trompete 2

CO-CRIAÇÃO N°2

Para duo de trompetes e mocho

Melodia Co-criada 2 (Tpt 2)

RASQUEADO CUIABANO
Fábio Cerqueira & Jader Evangelista

$\text{♩} = 100$

9

15 **A** *mf*

23

31

41 **B** *rit.*

50

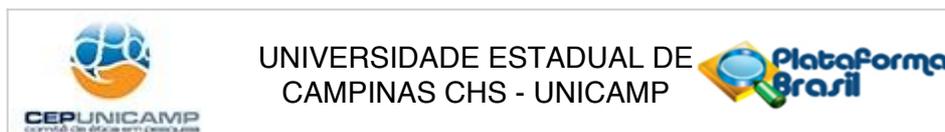
58 *Tempo primo* **C** *ff mp*

66

76

82 *tr*

6.3 Parecer Consubstanciado do Comitê de Ética em Pesquisa



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Co-criação de valor em colaboração musical: um processo composicional que suplanta os limites das interações tradicionais

Pesquisador: FABIO CESAR DO ESPIRITO SANTO CERQUEIRA

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 74894823.9.0000.8142

Instituição Proponente: Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 6.564.426

Apresentação do Projeto:

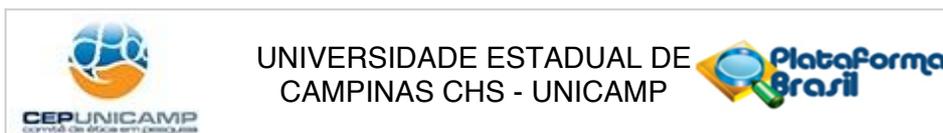
As informações contidas nos campos "Apresentação do Projeto", "Objetivo da Pesquisa" e "Avaliação dos Riscos e Benefícios" foram obtidas dos documentos apresentados para apreciação ética e das informações inseridas pelo Pesquisador Responsável do estudo na Plataforma Brasil.

Introdução:

Durante o período romântico da história da música ocorreram mudanças expressivas na relação compositor e intérprete. A emblemática fala de Arnold Schoenberg: "[o performer] a despeito de sua intolerável arrogância, é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que as suas interpretações tornam a música compreensível para uma plateia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa" (NEWLIN, 1980, p.164, apud COOK, 2006, p. 5) e a fala do maestro Leonard Bernstein: "[o maestro] deve ser humilde diante do compositor e nunca se interpor entre a música e a plateia; todos os seus esforços, sejam eles extenuantes ou cheios de glamour, devem ser colocados a serviço do sentido almejado pelo compositor" (BERNSTEIN, 1959, p.56, apud COOK, 2006, p. 5) corroboram para essa compreensão e ideal romântico em que o compositor, em um dado momento histórico, era enaltecido e o intérprete, de certa forma, desvalorizado.

Observa-se no romantismo a necessidade de se immortalizar e conservar o repertório musical tradicional, atribuindo maior valor aos compositores falecidos como objetivo de se construir um status de genialidade e imortalidade ao compositor. Neste sentido, as obras desses compositores ganharam maior destaque e a partitura era considerada a materialização de sua arte. Esta

Endereço: Av. Betrand Russell, 801, 2º Piso, Bloco C, Sala 5, Campinas-SP, Brasil.
Bairro: Cidade Universitária "Zeferino Vaz" **CEP:** 13.083-865
UF: SP **Município:** CAMPINAS
Telefone: (19)3521-6836 **E-mail:** cepchs@unicamp.br



Continuação do Parecer: 6.564.426

fidelidade à obra colocou o intérprete numa posição secundária, considerado por muitos pensadores daquele momento, apenas o reproduzidor, numa ação totalmente passiva (DOMENICI, 2012).

Hipótese:

Partimos da hipótese de que uma interação musical em plano horizontal entre compositor e intérprete, poderá estabelecer um ambiente altamente saudável e propício à criatividade.

Metodologia Proposta:

Este projeto será realizado por meio de pesquisa documental indireta, através da revisão da literatura, e também direta, por meio da pesquisa de campo, que abrangerá atividades fins que envolverá o compositor e o intérprete (LAKATOS; MARCONI, 2003).

Observa-se que este método também se fundamenta na fenomenologia na medida em que tem na experiência vivida, na imersão no

campo, realizada por meio da ação dos agentes envolvidos, um modo cooperativo ou participativo (THIOLLENT, 2000). Nessa modalidade de pesquisa, a ação é gerada durante o processo de investigação, o que além de engajar o pesquisador como um observador participante, traz a necessidade de uma ação planejada no campo em estudo.

Como desdobramento direto esta pesquisa construirá conhecimentos acerca da aproximação entre compositor/intérprete e o som no contexto atual, diminuindo as barreiras e trazendo-os para um ambiente de utilização prática do som em processos criativos.

Objetivo da Pesquisa:

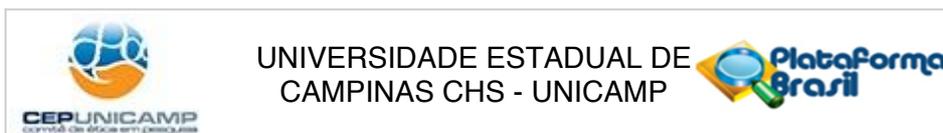
Objetivo Primário:

O objetivo desta pesquisa é investigar a ampliação dos limites das ações entre compositores e intérpretes ao utilizar a "Co-criação de Valor" como ferramenta para essa expansão.

Objetivo Secundário:

- Elaborar uma obra inédita para orquestra e trompete solo por meio da co-criação.
- Ampliar os conhecimentos acerca dos conceitos e processos de criação colaborativa.
- Aprofundar os estudos das possibilidades sonoras do instrumento, pesquisando e utilizando

Endereço: Av. Bertrand Russell, 801, 2º Piso, Bloco C, Sala 5, Campinas-SP, Brasil.
Bairro: Cidade Universitária "Zeferino Vaz" **CEP:** 13.083-865
UF: SP **Município:** CAMPINAS
Telefone: (19)3521-6836 **E-mail:** cepchs@unicamp.br



Continuação do Parecer: 6.564.426

novas sonoridades na obra a ser criada.

- Contribuir na formação e desenvolvimento do repertório brasileiro para trompete e orquestra;
- Produzir publicações a partir dos resultados observados;
- Apresentação final da obra musical como parte da Dissertação.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Segundo informações do pesquisador:

Riscos:

Informo que não há riscos previsíveis que possam ocorrer com o participante desta pesquisa, contudo, havendo incidência de algum imprevisto relacionado a pesquisa, comprometo-me a solucionar-los nos termos da lei.

Benefícios:

A participação nesta pesquisa traz benefícios na medida em que inclui os envolvidos em um ambiente criativo, aumentando seu repertório imagético e desenvolvendo suas habilidades composicionais, além de proporcionar oportunidade de experienciar a feitura e confecção de uma composição musical inédita, contribuindo para o fortalecimento da identidade da tradição cultural regional a qual você está inserido. Ademais, o presente experimento certamente contribuirá com a comunidade acadêmica sendo ponto de partida para outras pesquisas em mesmo âmbito.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

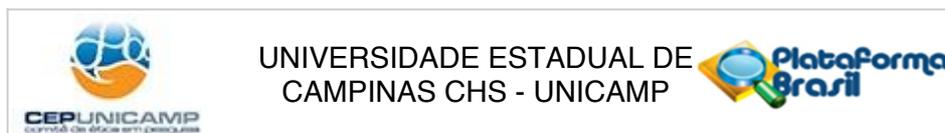
Este protocolo se refere ao Projeto de Pesquisa intitulado "Co-criação de valor em colaboração musical: um processo composicional que suplanta os limites das interações tradicionais", cujo Pesquisador responsável é FABIO CESAR DO ESPIRITO SANTO CERQUEIRA com a colaboração do pesquisador participante Paulo Ronqui. A pesquisa foi enquadrada na Grande Área 8 de "Linguística, Letras e Artes". A Instituição Proponente é o Instituto de Artes da UNICAMP. Segundo as Informações Básicas do Projeto, a pesquisa tem financiamento próprio no valor de R\$ 100,00 e o cronograma apresentado contempla início do estudo em campo para dezembro de 2023, com término em janeiro de 2024. Será abordado 1 indivíduo em 5 instâncias.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Foram analisados os seguintes documentos de apresentação obrigatória:

1 - Folha de Rosto Para Pesquisa Envolvendo Seres Humanos: Foi apresentado o documento "FOLHADEROSTOOK.pdf" devidamente preenchido, datado e assinado.

Endereço: Av. Bertrand Russell, 801, 2º Piso, Bloco C, Sala 5, Campinas-SP, Brasil.
Bairro: Cidade Universitária "Zeferino Vaz" **CEP:** 13.083-865
UF: SP **Município:** CAMPINAS
Telefone: (19)3521-6836 **E-mail:** cepchs@unicamp.br



Continuação do Parecer: 6.564.426

- 2 - Projeto de Pesquisa: Foram analisados os documentos "CRONOGRAMACEP_assinado.pdf" e "PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_2205516.pdf" de 21/11/2023. Adequado
- 3 - Orçamento financeiro e fontes de financiamento: Informações sobre orçamento financeiro incluídas no documento "PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_2205516.pdf" de 21/11/2023. Adequado.
- 4 - Cronograma: Informações sobre o cronograma incluídas nos documentos "CRONOGRAMACEP_assinado.pdf" e "PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_2205516.pdf" de 21/11/2023. Adequado.
- 5 - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido: Foi apresentado o documento "TCLE_Fabio_Cerqueira.pdf". Adequado.
- 6 - Currículo do pesquisador principal e demais colaboradores: Contemplados no documento "PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_2205516.pdf" de 21/11/2023.
- 7 - Outros documentos que acompanham o Protocolo de Pesquisa:
- CARTA_RESPOSTA_assinado.pdf

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Não foram identificadas pendências ou inadequações.

Considerações Finais a critério do CEP:

Não estão sob o escopo deste parecer:

- Eventuais alterações documentais realizadas sem aviso prévio e/ou não solicitadas pelo CEP em forma de pendência ou de recomendação;
- Dados coletados em data anterior a este parecer.

A responsabilidade de obtenção de registro de consentimento, bem como o de sua guarda adequada, é de inteira responsabilidade da equipe de pesquisa. Tais documentos podem ser solicitados a qualquer momento pelo sistema CEP-CONEP para fins de auditoria, bem como servem de proteção para os próprios pesquisadores em caso de eventuais reclamações ou denúncias por parte dos participantes.

- Eventuais modificações ou emendas ao protocolo devem ser apresentadas ao CEP de forma clara e sucinta, identificando a parte do protocolo a ser modificada e suas justificativas e aguardando a aprovação do CEP para continuidade da pesquisa.
- Relatórios parciais e final devem ser apresentados ao CEP, inicialmente seis meses após a data deste parecer de aprovação e ao término do estudo.
- As declarações preenchidas na Plataforma Brasil são feitas sob pena da incidência nos artigos

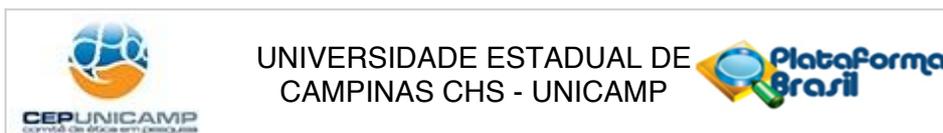
Endereço: Av. Bertrand Russell, 801, 2º Piso, Bloco C, Sala 5, Campinas-SP, Brasil.

Bairro: Cidade Universitária "Zeferino Vaz" **CEP:** 13.083-865

UF: SP **Município:** CAMPINAS

Telefone: (19)3521-6836

E-mail: cepchs@unicamp.br



Continuação do Parecer: 6.564.426

297-299 do Código Penal Brasileiro sobre a falsificação de documento público e falsidade ideológica, respectivamente.

- Caso a pesquisa seja realizada ou dependa de dados a serem observados/coletados em uma instituição (ex. empresas, escolas, ONGs, entre outros), essa aprovação não dispensa a autorização dos responsáveis. Caso não conste no protocolo no momento desta aprovação, estas autorizações devem ser submetidas ao CEP em forma de notificação antes do início da pesquisa.

- Cabe enfatizar que, segundo a Resolução CNS 510/16, Art.28 Inciso IV, o pesquisador é responsável por "(...) manter os dados da pesquisa em arquivo, físico ou digital, sob sua guarda e responsabilidade, por um período mínimo de 5 (cinco) anos após o término da pesquisa".

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BASICAS_DO_PROJETO_2205516.pdf	21/11/2023 17:01:12		Aceito
Outros	CARTA_RESPOSTA_assinado.pdf	21/11/2023 16:58:20	FABIO CESAR DO ESPIRITO SANTO CERQUEIRA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_Fabio_Cerqueira.pdf	21/11/2023 16:57:35	FABIO CESAR DO ESPIRITO SANTO CERQUEIRA	Aceito
Cronograma	CRONOGRAMACEP_assinado.pdf	04/10/2023 12:37:47	FABIO CESAR DO ESPIRITO SANTO CERQUEIRA	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	PROJETODETALHADO.pdf	04/10/2023 12:13:26	FABIO CESAR DO ESPIRITO SANTO CERQUEIRA	Aceito
Folha de Rosto	FOLHADEROSTOOK.pdf	04/10/2023 12:02:56	FABIO CESAR DO ESPIRITO SANTO CERQUEIRA	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

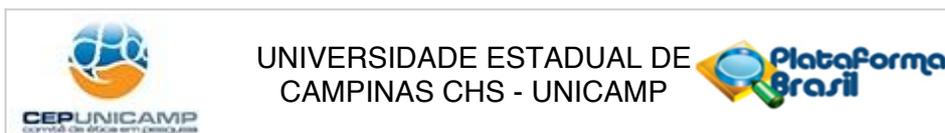
Endereço: Av. Betrand Russell, 801, 2º Piso, Bloco C, Sala 5, Campinas-SP, Brasil.

Bairro: Cidade Universitária "Zeferino Vaz" **CEP:** 13.083-865

UF: SP **Município:** CAMPINAS

Telefone: (19)3521-6836

E-mail: cepchs@unicamp.br



Continuação do Parecer: 6.564.426

CAMPINAS, 08 de Dezembro de 2023

Assinado por:
Thomaz Eduardo Teixeira Buttignol
(Coordenador(a))

Endereço: Av. Bertrand Russell, 801, 2º Piso, Bloco C, Sala 5, Campinas-SP, Brasil.
Bairro: Cidade Universitária "Zeferino Vaz" **CEP:** 13.083-865
UF: SP **Município:** CAMPINAS
Telefone: (19)3521-6836 **E-mail:** cepchs@unicamp.br

7 APÊNDICE

7.1 DIÁRIO DE BORDO – CO-CRIAÇÃO Nº 1

Colaborador: Gunarwingrem Batista Moraes Junior

1ª Interação

Data: 26/11/2023

Neste dia o autor da pesquisa entrou em contato com o compositor e fez o convite para a participação no experimento. Explicou de maneira superficial que estaria testando uma nova forma de compor musicalmente em dupla e essa obra seria elaborada para trompete solista e orquestra, empregando o estilo rasqueado cuiabano e que este processo de interação na composição musical seria objeto de investigação e que posteriormente escreveria o relatado completo na dissertação de mestrado.

Sobre o formato da colaboração explicou de forma simplificada que o objetivo era o de cada um escrever apenas dois compassos, intercaladamente, repetindo este procedimento até a conclusão da composição. Falou que o desafio era justamente a impossibilidade de concluir uma ideia musical em dois compassos e ao mesmo tempo o que havia de mais instigante nesse formato de colaboração.

Devido ao afastamento geográfico entre o autor da pesquisa (Campinas-SP) e o compositor (Cuiabá-MT), a interação ocorrerá de forma remota e cada participante, após escrever os dois compassos, enviará o arquivo por e-mail para prosseguir com a elaboração.

O compositor, de imediato, aceitou o convite e foi informado que seria necessário marcar o início do processo de composição e que as demais dúvidas seriam esclarecidas.

2ª Interação

Data: 03/01/2024

Durante o mês de janeiro, o autor da pesquisa esteve em Cuiabá cumprindo agenda profissional e teve oportunidade de reunir pessoalmente para iniciar o processo de co-criação. O encontro desse dia teve início aproximadamente às 14h00 e perdurou até as 22h00 do mesmo dia.

O autor da pesquisa falou ao compositor sobre como aconteceria a interação trazendo alguns aspectos mínimos que foram predefinidos e que já constavam na estrutura da grade. A composição seguiria algumas etapas a começar por uma linha melódica intitulada “melodia co-criada” e que cada um escreveria seus dois compassos pensando na harmonia desejada.

Foi combinado que o autor iniciaria a composição com o preenchimento dos dois primeiros compassos da *full score* e que em seguida, apesar de estarem reunidos pessoalmente, enviaria o arquivo por e-mail e o compositor poderia proceder com a sua parte, porém, os *softwares* instalados nos dois computadores individuais não se comunicavam por incompatibilidade de versões. Demandou um bom tempo entre o compositor tentar atualizar sua versão do *Sibelius* em seu computador até surgir a ideia de utilizar apenas um laptop para a composição.

A composição da “melodia co-criada” seguiu sem definição de quantas partes estruturais haveria na obra, qual o tamanho dessas partes ou qualquer outra regra de estrutura harmônica. Cada um, em seu momento, foi escrevendo de maneira criativa livre e instintiva a partir da sua vivência e experiência musical individual de rasqueado cuiabano continuando pelo ponto anterior deixado pelo outro participante.

O que impressiona é como a composição caminha tomando direções, na maioria das vezes, diversas daquela imaginada. É exigida uma capacidade criativa constante para manter algo musicalmente querente a todo instante. Muitas vezes, a sensação é a de frustração por outro participante levar sua semifrase para uma direção diferente do que anteriormente imaginada. Nesse formato colaborativo não é permitido manipular, tentar direcionar ou pedir concessões no momento criativo do colaborador com a intenção de construir uma

ideia unilateral completa, mas quando observado sob uma ótica mais ampla a sensação de perplexidade positiva toma conta.

Além do computador, foi usado um violão para o ato da composição. O processo seguiu acontecendo com pouco diálogo verbal e ocorreu em poucos momentos como quando um dos participantes sugeriu em dado momento iniciar uma parte B na estrutura musical.

Nesse encontro foi possível finalizar a melodia co-criada e sua harmonia. Como resultado final uma melodia contendo três partes sendo, introdução, parte A e B. Ao final do processo os participantes estavam naturalmente cansados, entretanto, satisfeitos e apreciando a melodia inédita.

3ª Interação

Data: 05/01/2024

Dando continuidade ao processo, foi deliberado que a composição prosseguisse com a elaboração distribuindo os instrumentos que estariam responsáveis pela melodia principal na introdução e procedeu-se com as devidas divisões de vozes conforme harmonia de cada compasso e o processo de composição prosseguiu como inicialmente acordado. As madeiras, responsável por conduzir na função principal, foram escritas em blocos verticais.

Em seguida, criou-se a linhas dos trombones, tuba, cordas, trompas e por último os trompetes. Esta sequência não conservou nenhuma lógica sólida, mas sim, definida em diálogo realizado entre os participantes da pesquisa no momento da composição. Contudo, o objetivo do pesquisador foi manter a liberdade criativa dos envolvidos, de forma organizada e fundamentada nos conceitos elementares da pesquisa.

Os instrumentos de percussão não sofreram nenhuma intervenção composicional ainda. Como o ritmo rasqueado é constante não há necessidade de imprimir este movimento momentaneamente. A cada dois compassos criados o compositor tem a oportunidade de ouvir e conferir o que foi escrito, e a percussão colocada nesse momento, poderia ampliar a necessidade da atenção auditiva desnecessariamente.

Depois da escrita das madeiras, de forma previamente decidida sobre o que fariam, os outros naipes assumiram funções diferentes de forma casual, se

assim pode-se dizer. Conforme foram sendo criados os blocos, surgiram fluidamente.

Ao final desta interação é possível ter um vislumbre de como a peça soará. A introdução completa foi concluída.

4ª Interação

Data: 06/01/2024

Antes de dar continuidade com a escrita da parte A da obra, os participantes concluíram que, ao se tratar de uma peça para instrumento solista, seria importante não sobrecarregar essa parte com acompanhamentos muito densos. O trompete solo, assumiu a linha da melodia co-criada e procedeu-se a escrita das cordas, nos mesmos moldes composicionais, harmonizando e contrapondo-se com o trompete solo. Os instrumentos de metais conservaram-se em pausa e as madeiras soavam em leves inserções.

Esse mesmo comportamento composicional continuou na elaboração da parte B da peça que tem como caráter harmônico o modo menor.

Ao ouvir a composição chegou-se à conclusão que a obra estava um tanto curta. Com somente cinquenta compassos concordaram que não era o suficiente, foi quando o compositor sugerir a utilização de ritornelo nas partes A e B da obra. Contudo, pouco momento depois concluiu-se que ainda estava faltando algum pedaço da obra.

O autor da pesquisa sugeriu que parte A pudesse ser ampliada não como um retorno repetido e sim como um grande *tutti*. Ainda, no momento do *tutti* o solista teria a liberdade de criar frases livres.

Após concordarem sobre o estabelecimento do *tutti*, decidiram juntos que as madeiras e cordas seriam as responsáveis em dar corpo a parte A e no *tutti* da parte B os metais figurariam como principais. Nesse dia, concluiu-se a seção de cordas no *tutti* A.

5ª Interação

Data: 09/01/2024

Tendo em vista que as madeiras e cordas estavam desempenhando a voz principal no *tutti* A, os participantes concordaram tacitamente que o acompanhamento deveria ser leve, de modo a não sufocar ou sobrecarregar a sonoridade de forma geral. Assim, a composição seguiu com a escrita que inseriu trombones e trompas e trompetes em menor medida.

A essa altura os participantes já se acostumaram com a dinâmica da co-criação e a composição musical flui rumo ao final. Importante relatar que desde a escrita da melodia co-criada, não houve necessidade dos envolvidos sinalizarem verbalmente o momento da conclusão de um discurso musical que se dividiu nas partes A e B da música, nem tampouco, inclusive a introdução.

A escrita da parte B, conforme decidido coletivamente, teve os metais como vozes principais e conservaram, como em toda a composição, a escrita de dois em dois compassos de maneira intercalada e vertical. Cada participante teve a possibilidade de escrever explorando as diversas possibilidades de harmonização em blocos conforme desejasse.

Concluído esta parte do processo surgiu a necessidade de inserir a percussão na grade e assim foi feito de modo que não foi necessário criar intercaladamente pelo fato da percussão não mudar sua rítmica durante o discurso musical, sendo assim, o pesquisador apenas grafou a célula rítmica do rasqueado cuiabano nos primeiros compassos e copiou para o restante.

7.2 DIÁRIO DE BORDO – CO-CRIAÇÃO Nº 2

Colaborador: Jader Evangelista Gonçalves

1ª Interação

Data: 25/03/2023

Nesse dia, foi realizada uma chamada de vídeo pelo celular e o autor da pesquisa convidou o compositor para colaborar na elaboração de uma obra musical para trompete solo e banda musical. Nesse momento ainda faltam definir algumas coisas, tudo é muito insipiente, pelo fato de estar iniciando a pós-graduação e há muitas dúvidas e incertezas quanto ao processo colaborativo.

Poucas coisas estão realmente definidas, umas delas, é que a obra será elaborada por sobre o estilo da manifestação cultural cuiabana chamada rasqueado cuiabano.

Jader aceitou o convite e agradeceu dizendo que se sente imensamente privilegiado em fazer parte do projeto e agradeceu de forma reiterada pela oportunidade de colaborar neste projeto.

Neste mesmo diálogo discutiram sobre em qual formato a composição seria elaborada e o pesquisador indagou sobre qual deles seria o mais adequado ao contexto desta colaboração. O compositor enviou um arquivo de texto com um mapeamento resumido dos variados formatos de composição o que levou a decidir que o formato empregado será de fantasia, por se tratar de uma ideia musical imaginativa e não a um gênero composicional específico.

2ª Interação

Data: 09/04/2023

O pesquisador enviou para Jader o artigo explicando sobre co-criação de valor do autor Venkat Ramaswamy, apresentando seus elementos e conceitos básicos. Ainda não se sabe completamente como esses conceitos serão aplicados no universo artístico da colaboração musical.

No mesmo diálogo abordou-se o assunto do formato composicional, considerando a possibilidade de escrever no formato de suíte, pois permitiria a escrita de três movimentos. O compositor alertou que a suíte seria uma obra maior e muito complexa, o que demandaria tempo além do necessário e disponível. Com isso, concluiu-se que a continuariam a utilizar a fantasia como formato composicional.

3ª Interação

Data: 25/04/2023

Jader enviou um croqui de uma fantasia que havia iniciado anteriormente com o título “Imaginações sobre rasqueado” e ofereceu seu esboço como ponto de partida para a colaboração musical desta pesquisa. Sugeriu ainda seria possível incluir as quatro danças do estado de Mato Grosso: congo, cururu,

siriri e rasqueado. O pesquisador agradeceu e se comprometeu em conhecer o esboço e dar a resposta posteriormente.

Conversaram também sobre qual *software* utilizariam na elaboração da composição musical e decidiram que poderiam trabalhar adotando o *Sibelius* para a edição da partitura devido a prévia disponibilidade em seus computadores pessoais e a habilidade em seu manuseio.

4ª Interação

Data: 08/08/2023

Nesta data o pesquisador se encontra na cidade de Cuiabá, cumprindo agenda profissional, e contactou o compositor solicitando um encontro presencial. O objetivo deste encontro é esclarecer sobre os conceitos e elementos básicos da Co-criação de Valor. Nesse momento o autor da pesquisa concluiu a disciplina de Composição Musical ministrada pelo professor Dr. Manuel Falleiros e possui artigo escrito que o levou a participar do congresso da ABRAPEM. Portanto a ideia de como aplicar na interação já está clara e bem delineada. Entretanto o encontro foi desmarcado devido a imprevistos na agenda do dia.

5ª Interação

Data: 23/08/2023

Como não foi possível manter o encontro presencial, o pesquisador ligou para o compositor para informar que enviaria o artigo “Co-criação de valor em composição musical: um processo interacional que suplanta os limítrofes das interações tradicionais”, de sua autoria em parceria com o seu orientador, professor Dr. Paulo Ronqui. Comunicou ao compositor que a leitura do artigo é importante para obter entendimento teórico sobre o modelo interacional e que posterior à leitura discutiriam.

O compositor informou que durante a semana está completamente impossibilitado de ler, por conta dos compromissos profissionais, mas se propôs ler no intervalo entre um compromisso e outro.

6ª Interação

Data: 14/09/2023

O compositor entrou em contato com o pesquisador informando que havia lido o artigo e feito algumas marcações no texto pedindo para confirmar se os objetivos da pesquisa eram aqueles que havia mencionado. Foi verificado e respondido que sim.

7ª Interação

Data: 02/10/2023

Hoje o pesquisador enviou o “roteiro co-criativo” para conhecimento de Jader e foi indagado sobre a possibilidade de utilizar o esboço composicional “Imaginações sobre rasqueado”, de sua autoria, como parte da colaboração musical caso isso não fosse descaracterizar a metodologia proposta.

O pesquisador agradeceu e explicou que gostaria de iniciar uma composição inédita onde os dois pudessem participar em igual medida de trabalho e criatividade, sob o risco de a pesquisa tomar rumo diverso ao da co-criação de valor.

8ª Interação

Data: 10/01/2024

Foi realizada ligação de vídeo através do aplicativo *whatsapp* onde o pesquisador explicou sobre como aconteceria a dinâmica composicional referente à escrita da obra. O compositor enviou a grade da “Co-criação N° 2” com os dois primeiros compassos preenchidos, com escrita idêntica ao da Co-criação N° 1, e aguardou o compositor devolver com sua parte preenchida, porém, não conseguiu acessar o arquivo devido a incompatibilidade de versões do *Sibelius*. O problema foi resolvido exportando o arquivo para a versão 5 do *software*.

O diálogo aconteceu por mensagens de texto e áudio do aplicativo *whatsapp* e conforme surgiam dúvidas e sugestões os colaboradores trocavam mensagem. Em dado momento o compositor perguntou se havia quantidade de compassos pré-definidos e foi respondido que não, mas que seria adequado

pensar em escrever algo que não fosse muito grande, conquanto os rasqueados cuiabanos não são composições longas.

Jader devolveu o arquivo via e-mail e assim continuou-se a compor, intercaladamente conforme previamente combinado. Em alguns momentos, nesse processo de envio e recebimento de arquivo via e-mail, o pesquisador não se lembrava de exportar o arquivo para a versão cinco antes de enviar para o compositor, que estava aguardado para compor sua parte.

Na escrita dos compassos oito e nove algo concernente a resultado musical não agradou, no entanto o pesquisador deu continuidade. Em seguida recebeu uma mensagem do compositor alertando que nos referidos compassos ocorreu uma quebra de tempo e sugeriu que marcasse em vermelho e procedesse a continuidade da escrita e posteriormente poderia editar o trecho. O autor pediu esclarecimento quanto o significado de quebra de tempo e foi informado que isso ocorre quando uma ideia rítmica não faz sentido de conclusão de fraseado musical.

Essa interação foi a mais eufórica dentre todas, talvez pelo motivo de estar iniciando o processo de composição muito esperado, e devido horário avançado e esgotamento de energia do pesquisador, solicitou encontro presencial considerando que seria oportuno no dia seguinte.

9ª Interação

Data: 11/01/2024

Este encontro aconteceu nas dependências do *shopping* Três Américas, na cidade de Cuiabá. Na ocasião iniciaram conversando sobre alguns tipos de técnicas composicionais e também aspectos sobre imagem sonora.

Quando iniciaram o processo de escrita co-criativa, aconteceu a fricção de mentalidade composicional. O compositor utiliza a forma de escrita onde não pensa e nem determina o encadeamento harmônico anteriormente a escrita de uma melodia e deixa para somente após a conclusão inserir as diversas possibilidades harmônicas possíveis, por que para ele isso limita e engessa a criatividade diminuindo a possibilidade ampla de manipulação artística. Para o pesquisador, não pensar harmonicamente exige um profundo esforço para desvincular a melodia da paisagem sonora que tem contornos claros em sua

mente. Mesmo com forte resistência a nova ideia, o pesquisador lembrou que o experimento co-criativo carrega consigo os elementos expressos em DART e um deles trata sobre a flexibilidade, empatia e disposição para o risco e sua inobservância traria prejuízo para a fiel consecução dos objetivos da pesquisa.

Nesse encontro foi possível co-criar uma melodia que concluiu uma ideia musical da parte A da composição. Encerrado o encontro presencial, no mesmo dia, o compositor enviou a melodia co-criada ao pesquisador preenchida harmonicamente, justificando que escreveu de forma total para se localizar musicalmente, mas que o pesquisador poderia apagar a harmonia dos compassos elaborados e escrever conforme criatividade pessoal.

10ª Interação

Data: 14/03/2024

Este encontro aconteceu remotamente iniciando às 20h31min perdurando até a 01h13min do dia seguinte. Dando continuidade ao processo co-criativo iniciou-se a escrita da segunda linha melódica e antes que o pesquisador pudesse abrir a sessão e enviar os dois primeiros compassos da composição recebeu arquivo que o compositor adiantadamente havia escrito os três primeiros compassos. Inicialmente advertiu o compositor quanto ao equívoco da escrita diferente do proposto inicialmente, mas no decorrer do diálogo entendeu que a atitude foi intencional no sentido de diversificar a interação. O pesquisador aceitou que a mudança poderia ser acolhida e que, além de não acarretar prejuízos ao conceito de co-criação, a adequação seria enriquecedora pois a composição seria mais entrelaçada.

O compositor comentou que após a conclusão da segunda linha melódica iria sugerir uma forma de escrita em zigue-zague e o processo composicional seguiu com fluidez, exceto em alguns momentos em que a troca de arquivos era enviado sem a devida adequação de versão do *software* e por vezes leve desconfiguração do arquivo recebido.

Ao final da composição da segunda melodia o pesquisador decidiu-se que a composição estava concluída sendo que o compositor argumentou que poderia continuar em outro dia e que acataria a decisão do pesquisador, qual fosse.

A impressão momentânea era de contentamento com o trabalho realizado, não havendo necessidade de ampliar a composição, dado que havia muito conteúdo e experiência agregada ao processo que posteriormente seria relatado em escrita de dissertação de mestrado do pesquisador.

O compositor ponderou que ao continuar poderiam escrever de forma mais espacial distanciando dos graus conjuntos pensando na utilização das notas da série harmônica. Expressou que havia gostado muito do resultado sonoro da obra e se dispôs a grava para registro pessoal e ainda sugeriu que o pesquisador pudesse disponibilizá-la, através de um *link*, em sua dissertação. Sobre o processo vivenciado expressou que a co-criação havia aguçado suas ideias e mexeu com sua criatividade estimulando-o em direção a novos empreendimentos composicionais.

Surgiu ainda a ideia de incluir um mocho para acompanhar o *duo* de trompetes tendo em vista que o instrumento de percussão é típico e idiomático do rasqueado cuiabano, agregando originalidade enriquecendo a performance e interpretação da obra.

11ª Interação

Data: 26/03/2024

Nesta ocasião o pesquisador contatou o compositor convidando-o a ampliar a obra rumo a segunda parte da composição dado que passado alguns dias percebeu a composição como tanto curta e ainda a possibilidade de explorar mais o processo.

Conversaram sobre a maneira de escrever em zigue-zague e o compositor explicou como funcionaria o tipo de escrita onde o compositor escreveria dois compassos na linha de cima e continuaria com a escrita de mais dois compassos na linha de baixo pensando em encerrar uma frase completa intercalando com o pesquisador iniciaria a escrita dois compassos na linha de baixo e concluiria a ideia musical nos dois compassos acima simulando uma linha ondulada ou sinuosa.

O pesquisador concordou em realizar a escrita em zigue-zague visto que o novo formato não interferiria no processo da criação das ideias, preservando a criatividade individual e o conceito de co-criação de valor.

12ª Interação

Data: 08/04/2024

O encontro de hoje ocorreu de forma remota e deu-se início ao processo composicional da segunda parte da obra. O pesquisador percebeu que não havia entendido plenamente a proposta de zigue-zague feita pelo compositor e demandou mais um tempo para solucionar as dúvidas restantes referentes ao processo. Iniciaram a composição e quando começou a fluir teve de ser interrompido em razão da necessidade do cumprimento de outras atividades cotidianas de ambos.

13ª Interação

Data: 09/04/2024

Hoje ocorreu o último encontro para a co-criação. Antes de iniciar o processo discutiram sobre em qual momento deveriam concluir a ideia musical e o pesquisador acautelou que continuassem a compor intuitivamente e sem definição prévia de finalização, contudo mantendo a consciência de não permitir seu ampliamto exagerado dando sobrevida à composição.

Em dado momento ambos perceberam que a parte dois da composição havia sido concluída, sendo que ambos concordaram sobre o encerramento.

Restou uma dúvida sobre qual a intenção do compositor quando grafou alguns trêmulos na parte, ao ser indagado explicou que a execução era para ser feita com frulato e não como trêmulo de pistos, conforme interpretação do pesquisador.

7.3 Roteiro de co-criação musical

ROTEIRO CO-CRIATIVO	
INSTRUMENTAÇÃO	<p>CO-CRIAÇÃO Nº 1</p> <p>Flautas I e II Oboé Clarinetes I e II Fagote I e II Trompa I e II Trompete Solo Trompete I, II e III Trompete I, II e III Tuba Tímpanos Bateria Surdo Ganzá Mocho Cordas</p> <p>CO-CRIAÇÃO Nº 2</p> <p>Duo de Trompete Mocho</p>
Andamento	118 Bpm
Tonalidade	F Maior
Fórmula de compasso	2/4
Formato composicional	Fantasia
Estrutura composicional	Partes A, B e C conforme partitura no <i>Sibelius</i>
Estrutura harmônica	Livre
Ritmo	Rasqueado cuiabano
Espaço co-criativo individual	Dois compassos (uma semifrase)
Chorus	Livre
Tempo co-criativo	Prazo 30 dias corridos
Ambiente co-criativo	Software <i>Sibelius</i>
Data de início e conclusão	15/12/2023 a 15/01/2024

7.4 Fotos dos encontros

7.4.1 Compositor Gunarwingrem Batista Moraes Junior (à direita da foto) reunido com o pesquisador para elaboração de Co-criação N° 1







7.4.2 Compositor Jader Evangelista Gonçalves reunido com o pesquisador para elaboração de Co-criação N° 2



