

# A criatividade distribuída dentro de um círculo colaborativo na preparação de uma estreia

Sofia Leandro, Bruno Santos

Universidade Federal de São João del Rei | Brasil

Universidade Federal de Minas Gerais | Brasil

**Resumo:** Este artigo discute o conceito de criatividade distribuída (CLARKE; DOFFMAN, 2017) e suas interseções com a teoria dos círculos colaborativos de Michael Farrell (2001), apresentando um exemplo de colaboração entre o Duo Sofia Leandro e Bruno Santos com o compositor Harry Crowl. São apresentados exemplos de aspectos decorrentes dos processos que levaram à tomada de decisões criativas desde a composição até à estreia do *Concerto nº4, para violino e percussão, em forma de via-crucis sobre o nome de Marielle Franco*, em novembro de 2019. Essa colaboração favoreceu a ampliação das interações sonoras entre o violino e os diferentes instrumentos de percussão, bem como do discurso simbólico inerente à forma da peça e à dedicatória. Os exemplos centram-se em questões relacionadas com a instrumentação, com a exploração de timbres e técnicas expandidas, com a gestão do tempo e com a configuração de palco.

**Palavras-chave:** Criatividade distribuída; Círculos colaborativos; Colaboração compositor-intérprete; Música contemporânea; Estreia.

**Abstract:** This article discusses the concept of distributed creativity (CLARKE; DOFFMAN, 2017) and its intersections with the theory of collaborative circles by Michael Farrell (2001), presenting an example of collaboration between Duo Sofia Leandro and Bruno Santos with composer Harry Crowl. Examples of aspects arising from the processes that led to creative decision-making are presented, from the composition to the premiere of *Concerto nº4, for violin and percussion, in the form of a via-crucis on the name of Marielle Franco*, in November 2019. The collaboration favored the expansion of sound interactions between the violin and the different percussion instruments, as well as the symbolic discourse inherent in the form of the piece and in the dedication. The examples focus on issues related to instrumentation, exploring timbres and expanded techniques, time management and stage setup.

**Keywords:** Distributed creativity; Collaborative circles; Composer-performer collaboration; Contemporary music; Premiere.

**A**o analisar a produção acadêmica brasileira recente que se debruça sobre a colaboração entre intérpretes e compositores, podemos rapidamente fazer duas observações: a primeira é que é um campo de estudo em franco crescimento, com cada vez mais artigos e publicações científicas; a segunda é que essas produções relatam dinâmicas colaborativas em que todos os intervenientes contribuem igualmente para um resultado que fica registrado na partitura. De certa forma, o compositor – figura que se sobrepõe ao intérprete na hierarquia da História da Música Ocidental – abre o seu domínio ao intérprete e este, por sua vez, se interessa em ocupar um espaço que tradicionalmente não seria seu. Algumas vantagens desse tipo de colaboração são apontadas na revisão bibliográfica deste artigo, mas os exemplos que trazemos são de um tipo de colaboração situado no outro lado do “espectro colaborativo”<sup>12</sup>.

Neste lado do espectro, a colaboração não desafia os papéis de compositor e intérprete, no sentido de quem anota as ideias na partitura e quem as transforma em som. Porém, a manutenção desses papéis não significa que exista uma relação de subserviência dos intérpretes em relação ao compositor, mas antes uma parceria na qual essa distribuição típica de tarefas coexiste com uma constante troca de experiências e concepções. Dessa troca resultou o *Concerto nº4, para violino e percussão, em forma de via-crucis sobre o nome de Marielle Franco*.

Ao abordar os diferentes lados do espectro, a pianista Sarah Nicolls (2014) – que também é compositora e inventora do *Inside-out Piano* – aponta os principais problemas dos processos colaborativos em música: gestão do projeto, gestão do tempo, qualidade da comunicação e compromisso. A teoria dos círculos colaborativos de Michael Farrell (2001), mostra-nos como a solução para esses problemas depende do envolvimento de indivíduos que partem de aspirações comuns, se sentem parte de um coletivo que contribui para o seu crescimento artístico individual e que sabem que os resultados alcançados são fruto de uma criatividade distribuída por todos.

Neste artigo, trazemos primeiramente breves considerações sobre processos colaborativos entre compositores e intérpretes, demonstrando como as pesquisas se preocupam grandemente com o papel do intérprete. Em seguida, apresentamos a origem e evolução, para o campo da pesquisa em música, do conceito de criatividade distribuída, dando um exemplo de trabalho colaborativo que

---

<sup>1</sup> Expressão usada por Sarah Nicolls (2014, p. 114).

<sup>2</sup> Todas as traduções foram feitas livremente pelos autores.

parte desse conceito. Prosseguimos com uma síntese da teoria dos círculos colaborativos e terminamos relatando como evoluiu o círculo colaborativo Duo Sofia Leandro e Bruno Santos-Harry Crowl em suas dinâmicas de distribuição da criatividade para a criação do *Concerto nº4, para violino e percussão* (2019).

## **1. Algumas considerações sobre processos colaborativos entre compositores e intérpretes**

Apesar da colaboração entre compositores e intérpretes ser um assunto de maior interesse nas pesquisas acadêmicas atuais, especialmente na área de performance musical, sabemos que não é uma prática necessariamente nova, pela quantidade de composições canônicas que registram um intérprete específico como dedicatário. Sonia Ray (2016) explica que no período Barroco essas colaborações seriam menos frequentes simplesmente pelo fato dos compositores serem por norma exímios instrumentistas. No entanto, hoje podemos assumir que a convivência entre compositores e intérpretes impulsiona o aprendizado “em um território que é, por natureza, do outro” (RAY, 2016, p. 123).

Numa retrospectiva que começa em meados do século XX e termina na atualidade, Sonia Ray (2016) aponta que o estabelecimento de relações mais próximas entre compositores e intérpretes, e ainda entre compositores e outros artistas contemporâneos, foi incentivado pela exploração de técnicas estendidas dos instrumentos e pela necessidade de criação de novas grafias que comportassem essas novas técnicas. No entanto, o desenvolvimento da escrita não considerou a variedade de resultados que mesmo o texto mais detalhado e a bula mais elaborada poderiam provocar em diferentes interpretações, de diferentes performers. Isso denota uma certa desconsideração pelo papel do intérprete, à luz de uma prática que entende o texto como obra absoluta e imutável, como Catarina Domenici (2013) discute:

A crença no texto como objeto total que ocupa um lugar exclusivo na mediação das relações compositor-performer conduz à expectativa que o compositor elabore a partitura como um registro visual completo de uma música idealizada, ao mesmo tempo em que se crê que a execução fiel da partitura baste para que esta traduza-se na realização sonora desse objeto ideal. Não levamos em consideração os limites da notação musical e muito menos o fato de que todo ato de leitura interpretativa necessita de um contexto. Isso torna-se um problema ainda maior quando consideramos a pluralidade estética e estilística da produção contemporânea e a criação de novos símbolos e sistemas de notação e técnicas não convencionais. (DOMENICI, 2013, p. 8)

Segundo Ray (2016), foi perante essa “instabilidade” que muitos compositores enveredaram, a partir da década de 1970, pela música feita somente em suporte digital, a que chamamos geralmente de música eletrônica. Mas nem todos se contentaram com esse tipo de criação e as colaborações entre compositores e intérpretes prosseguiram até que no século XXI “o performer toma a frente dessa colaboração” (idem, p. 127), tomando a iniciativa de encomendar obras com características específicas, seja para fins artísticos ou pedagógicos.

Dentre os estudos feitos no Brasil sobre as colaborações entre compositores e intérpretes, em particular na música contemporânea, destacam-se os da pesquisadora anteriormente citada, Catarina Domenici (2010, 2013). A autora aponta a necessidade de serem feitos mais estudos sobre as interações entre intérpretes e compositores, como forma de atestar fazeres artísticos “produtos de interações humanas e não mais como abstrações criadas por deuses e sacerdotisas de Apolo” (DOMENICI, 2010, p. 1146). Essas “abstrações” seriam as concepções românticas de uma arte autônoma, que aceita o compositor como criador supremo, cujas ideias sintetizadas numa partitura seriam, como já mencionado, absolutas, relegando o papel do intérprete para um patamar tão mais baixo que chega mesmo ao esquecimento.

Em seu artigo sobre a colaboração com o compositor Felipe Ribeiro, Domenici (2010) nomeia duas funções ligadas ao seu papel de intérprete: a função mediadora e a função inspiradora. A primeira se refere ao lugar do intérprete entre o compositor e o instrumento e entre a partitura e os futuros intérpretes, que se reverte em sugestões técnicas relacionadas com a execução do instrumento ou com a notação musical. A segunda se refere à ampliação da peça através das experiências de expansão das ideias composicionais.

Para Catarina Domenici (2013), qualquer prática colaborativa estende-se inevitavelmente a uma conexão social que depende de relações de proximidade e cumplicidade entre os participantes, neste caso, compositores e intérpretes. Nas colaborações em música, as relações interpessoais devem ser horizontais e recíprocas, considerando a conjugação e não o isolamento dos processos composicionais e interpretativos. Na sua definição de colaboração, a autora nomeia três pontos relevantes: “1- performers têm poderes e responsabilidades em igual medida ao compositor; 2- a relação colaborativa distancia-se da impessoalidade da relação de trabalho; 3- a oposição

epistemológica entre compositor e performer é a base para a prática colaborativa” (DOMENICI, 2013, p. 10).

Karin Lenzi (2019, p. 22-24) traz-nos considerações pertinentes acerca dos termos ‘coletivo’ e ‘colaborativo’, numa tentativa de estabelecer as diferenças entre os processos criativos que resultam da participação de um aglomerado de pessoas – o coletivo – e aqueles que resultam da contribuição específica de pessoas com papéis determinados. A título de exemplo, podemos pensar na estreia de uma obra musical por uma orquestra tradicional, que vai ter contato com a partitura no ensaio de segunda-feira e estrear a obra no concerto de sexta-feira, sem que os músicos (pelo menos os dos grandes naipes) tenham a possibilidade de fazer propostas individuais que possam modificar quaisquer aspectos de interpretação da partitura. A estreia da obra não deixaria de ser um evento criativo de um coletivo, porém não se trata de um processo colaborativo. A colaboração existe quando os indivíduos podem interferir, a partir de seus papéis definidos, no resultado efetivo da criação, o que é mais natural no contexto da música de câmara.

De qualquer forma, “há um consenso com relação à natureza interacional e emergente da criatividade quando o processo criativo envolve um grupo” (LENZI, 2019, p. 23), e tanto os processos criativos coletivos como os colaborativos são potencializados pela queda das hierarquizações e pelo fomento da horizontalidade.

## **2. Criatividade distribuída: o conceito**

Um conceito que tem vindo a ser discutido por vários pesquisadores dentro da área de performance de música contemporânea é o de criatividade distribuída. Em sua tese de doutorado, Karin Lenzi (2019, p. 20) atribui ao psicólogo Keith Sawyer o cunho do termo criatividade distribuída. De fato, Sawyer, juntamente com DeZutter, parecem ter sido os primeiros a sistematizar o conceito, baseando-se em estudos sobre cognição distribuída, aplicando-o na análise de uma performance – no caso, uma improvisação teatral. Os autores entendem a criatividade distribuída como fenômeno que ocorre quando “grupos de indivíduos colaboradores geram coletivamente um produto criativo compartilhado” (SAWYER e DEZUTTER, 2009, p. 82).

Porém, ao expandir a pesquisa sobre o termo para fora do universo das artes, percebemos que

o mesmo surge em 1985, num capítulo de Roger L. Sisson sobre a propagação do acesso a computadores individuais dentro de uma empresa, como possibilidade de potencializar as ideias de mais pessoas e, assim, impulsionar a inovação tecnológica. É também a partir de estudos sobre inovação que o pesquisador finlandês Riejo Miettinen (2006) nos apresenta um panorama cultural e sistêmico da criatividade distribuída, no contexto do desenvolvimento social e tecnológico. Conclui que existe um caminho para a gestão da criatividade que poderá ser mediado pela internet e depende da desierarquização das organizações do mercado e horizontalidade das redes (idem, p. 178).

A chave dos estudos atuais sobre criatividade está no entendimento de que os processos criativos nunca são individuais, mas antes construções coletivas que dependem do envolvimento de vários atores – é essa a principal característica da criatividade distribuída. Estudiosos da área da psicologia têm vindo a reforçar esse entendimento ao analisar fenômenos criativos tão diversos quanto uma descoberta acerca da dinâmica das galáxias (cf. CSIKSZENTMIHALYI, 2013) ou uma técnica de decoração de ovos de Páscoa (GLĂVEANU, 2014). Particularmente sobre este segundo exemplo, Glăveanu salienta o particular interesse das pesquisas em artesanato para a compreensão da criatividade distribuída “(...) pois a ‘caixa’ da criatividade no artesanato não tem como ser reduzida à mente do criador individual mas inclui necessariamente afeto, objetos e tateabilidade” (GLĂVEANU, 2014, p. 3). Assim como a produção musical, a produção de artesanato carrega consigo uma “trajetória histórica longa que engaja comunidades inteiras” (ibidem).

Os desdobramentos de práticas de criatividade distribuída na música contemporânea foram amplamente abordados num livro editado por Erik F. Clarke e Mark Doffman (2017), resultado de um projeto realizado pelo AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice, entre 2009 e 2014. O projeto acompanhou, ao longo desses anos, diversas criações e performances musicais, protagonizadas por músicos de várias tradições e níveis de expertise, promovendo a publicação de uma série dedicada ao fenômeno performático e criativo no meio musical.

Enquanto elementos desta micro história [da música] continuam a desempenhar um papel no discurso público acerca da criatividade na música clássica e da relação entre composição, improvisação e performance, as últimas duas décadas têm também visto uma decidida mudança cultural e intelectual. Enquadrado por desenvolvimentos conceituais na musicologia, psicologia, antropologia, sociologia, computação e neurociência, existe um crescente reconhecimento (muito atrasado, podemos pensar) do caráter alargado e distribuído dos processos criativos da música. Embora esse reconhecimento se aplique, em princípio, à música de qualquer cultura e período, a música contemporânea oferece um

domínio-alvo particularmente proveitoso – principalmente por causa de sua própria 'presença' e pelas oportunidades que oferece para uma investigação direta e detalhada. (CLARKE e DOFFMAN, 2017, p. 2)

O fato da música contemporânea poder ser experienciada – pelo compositor, pelos intérpretes e pelo público – no 'presente' faz com que a pesquisa sobre as relações entre os envolvidos seja mais facilmente compreendida. Nunca teremos a chance de registrar ou observar as comunicações entre compositores e intérpretes do passado, pelo que não podemos averiguar com detalhe as interações que levaram a modificações na partitura, ou o verdadeiro significado (naquele espaço-tempo) das inscrições numa folha de sala, num manuscrito ou numa carta. Parece então fazer mais sentido construir reflexões coletivas sobre a performance musical englobando as visões dos criadores – e, em algum plano, considerar até o papel do público como parte ativa de uma performance.

Alexandre Espinheira e Luciane Cardassi (2020) partem justamente do conceito de criatividade distribuída para alicerçar uma pesquisa que descreve uma prática colaborativa, entre 2018 e 2019, da qual resultou a obra *Berimbau*. Para tal, utilizaram ferramentas oriundas de métodos tão variados como a crítica genética, a etnografia e a autoetnografia. Neste exemplo, os participantes assumem a pretensão de diluir a divisão entre os fazeres do compositor e os fazeres do intérprete, pelo que os dois assinam a própria partitura.

Os autores dividem o processo em duas fases: o planejamento e a implementação. Na primeira fase, identificam três instâncias de decisão compartilhada: a estética da obra, que consideram ser muitas vezes resultante das afinidades entre os participantes e raramente uma decisão consciente; a forma e os materiais que compõem um conjunto de ideias iniciais para a criação; e a logística, que tem a ver com a viabilidade de tocar a obra, no que diz respeito à sua execução, mas não às questões relacionadas com técnica instrumental.

As três instâncias de decisão relativas à segunda fase, de implementação, “vão guiar o andamento do projeto em execução” (ESPINHEIRA e CARDASSI, 2020, p. 113), e dependem de momentos de discussão entre compositor e intérprete que podem ser presenciais ou por meios digitais. A primeira instância é a que envolve decisões técnicas, aqui sim relacionadas com a técnica instrumental e também com a escolha de recursos tecnológicos. A segunda se refere a um campo historicamente mais ligado à área da composição, que é o estabelecimento de uma interligação dos materiais composicionais com a forma da peça. Nesta segunda instância, os autores assumem que

houve pouca participação do intérprete. A terceira instância, que consideram a mais importante, é a das avaliações periódicas, em que os colaboradores vão comparando o planejamento com a implementação.

Em um paradigma de criação individual, essa etapa pode até mesmo passar despercebida, por ser muito natural à criação artística. Em um paradigma de criação colaborativa, porém, ela é fundamental. Acreditamos que encontros periódicos são essenciais para que a colaboração se consolide, pois é durante essa instância que são revistas, testadas e avaliadas praticamente todas as instâncias de decisão anteriores. (ESPINHEIRA e CARDASSI, 2020, p. 114)

Nesta pesquisa, os autores e participantes do processo colaborativo decidiram chamar de “episódios” aos momentos específicos decisivos para o resultado final da experiência. Relatam a existência de oito versões da partitura, sendo que somente na quinta fecharam a estrutura geral da música. Um episódio relatado a título de exemplo foi uma troca de mensagens pelo WhatsApp em que a intérprete sugere ao compositor a inclusão de palmas, cuja combinação com a voz acabou sendo “um dos elementos centrais da peça” (ESPINHEIRA e CARDASSI, 2020, p. 121).

### **3. Os círculos colaborativos: uma teoria de Michael Farrell (2001)**

A partir de suas perspectivas como sociólogo, Michael Farrell (2001) estudou as relações entre grupos de artistas e intelectuais e sistematizou o papel e o contributo das dinâmicas desses grupos para a criatividade. O autor conta como os círculos colaborativos são formados, quais são as suas estruturas informais, como é que essas dinâmicas contribuem para impasses/impulsos criativos, e como os círculos se desfazem. O autor apresenta a definição de círculo colaborativo, frisando a qualidade das relações interpessoais que existem necessariamente dentro dele:

Um círculo colaborativo combina as dinâmicas de um grupo de amigos com as de um grupo de trabalho. No centro está um grupo de amigos que, durante um período de tempo trabalhando juntos, negociam uma visão compartilhada que guia seu trabalho. Com a evolução do grupo, os membros desenvolvem os seus próprios rituais e jargões, e cada membro acaba desempenhando um papel esperado. (FARRELL, 2001, p. 7)

Esta teoria dialoga com as abordagens anteriormente mencionadas ao conceito de criatividade distribuída, já que os círculos colaborativos são entendidos por Farrell como coletivos que permitem

a participação igualitária de todos os membros. Ainda que as produções artísticas com origem num círculo colaborativo possam não ser “assinadas” por todos, as contribuições do grupo são preponderantes para o sucesso de obras que acabam ficando associadas a um só nome. Exemplo disso é a trilogia *O Senhor dos Anéis* de J. R. Tolkien, cujos temas foram sendo discutidos nas reuniões do grupo de escritores Inklings, com passagens sendo inclusivamente revisadas e reescritas pelos participantes (idem, p. 10-11).

A horizontalidade nesta teoria é explicada por Farrell quando faz a comparação entre as dinâmicas dos círculos colaborativos e as dinâmicas mais típicas de uma mentoria (“*mentor-protege*”):

Apesar do mentor desempenhar frequentemente um papel no desenvolvimento da pessoa criativa, esse papel é diferente daquele que é desempenhado por um círculo colaborativo. Um mentor é um profissional mais velho, estabelecido, que transmite a visão de uma geração anterior e orienta os primeiros passos do protegido para uma disciplina. O protegido pode, com o tempo, tornar-se ambivalente e rebelar-se contra a dependência inerente ao papel de subordinado. Em outras circunstâncias, o protegido pode tornar-se discípulo do mentor, relutante em aceitar avanços criativos que desafiam o trabalho do mentor. Em contraste, círculos colaborativos são grupos formados por pares que negociam uma visão inovadora no seu campo. (FARRELL, 2001, p. 12)

Ou seja, as relações de amizade e cumplicidade são indispensáveis num círculo colaborativo e nem sempre são compatíveis com as dinâmicas de uma mentoria. Isso leva-nos a outro aspecto fundamental para a formação de um círculo colaborativo: a rebelião. Muitas vezes, os círculos colaborativos surgem em momentos de fragilidade dos participantes e evoluem quando os mesmos encontram interesses em comum, que geralmente têm características de rompimento com determinado paradigma criativo.

Farrell (idem, p. 33) dá o exemplo dos Impressionistas Franceses, cujo círculo que integrava Claude Monet e Pierre-Auguste Renoir se solidificou a partir da quebra de regras impostas pela Academia de Belas Artes, que na segunda metade do século XIX estabelecia quais artistas teriam ou não sucesso. Uma dessas regras consistia na impossibilidade de pintar ao ar livre, prática que este círculo explorou até à consolidação das obras mais representativas do Impressionismo. As relações de confiança dentro de um círculo colaborativo fazem com que seus membros se sintam mais ousados para investir em seus trabalhos, potencializando assim a criatividade.

Farrell propõe uma metodologia de análise de colaborações a partir da identificação de sete estágios. O primeiro estágio é o da **formação** do círculo colaborativo, que depende do encontro de

indivíduos com alguma afinidade pessoal e alguma motivação em comum. Os círculos são formados por “amigos que se conhecem numa rede de trabalho” (idem, p. 17), na qual não ocorre a centralização de decisões em líderes, como acontece nas redes de trabalho tradicionais. Neste estágio, os participantes enquadram-se em determinados papéis informais: o líder carismático, o porteiro e os novatos (idem, p. 21).

Os encontros que levam à formação de um círculo podem acontecer por casualidade, eventualmente mediados por um dos membros que, mesmo que inconscientemente, acaba assumindo a função de abrir ou fechar portas a novos membros. Tendencialmente, o grupo é formado em momentos de transição, estagnação ou sensação de marginalidade dos participantes. Dificilmente se dá a formação de um círculo colaborativo entre indivíduos que estão alinhados com as autoridades do seu campo.

No segundo estágio, **rebelião**, é importante a manutenção do diálogo, pois é aqui que surgem as primeiras tensões e possíveis conflitos, advindos da exploração das expectativas dos envolvidos. Um sentimento comum de rejeição às normas estabelecidas pelas autoridades no campo leva a esta fase, durante a qual os membros estabelecem primeiro o que rejeitam, antes de decidir como avançar (idem, p. 12).

Segue-se um período de **busca**, caracterizado por processos de tentativa e erro, numa contínua argumentação que eventualmente deve passar por cedências e consentimentos (idem, p. 22). Nesta fase, o círculo vai definir como prosseguir, vai estabelecer sua visão criativa para uma determinada produção. A busca está naturalmente relacionada com a rebelião, o que significa que podem surgir contribuições que vão longe demais nesse espírito de rebeldia, ao passo que outras mantêm certo conservadorismo. Entre umas e outras, alguém acaba desempenhando o papel informal de marcador de fronteira, o responsável por achar o ponto de equilíbrio e levar o grupo a cristalizar ideias e *modus operandi*. É também nesta fase que o grupo se divide em pares para desenvolver parte do trabalho.

O próximo estágio é o **trabalho criativo** após cristalização das ideias. É a fase de agir através de rituais estabelecidos, que podem envolver a escolha de um local de encontros. O trabalho em pares resulta em processos mais íntimos cujos resultados são levados à discussão dentro do círculo. As reuniões em grupo tendem a impulsionar o trabalho individual ou em pares: “[...] são ocasiões em que os membros reabastecem sua autoestima, aguçam seu entendimento da visão [coletiva], e

compartilham soluções para os problemas. Saem frequentemente das reuniões com energia renovada e compromisso com o trabalho” (idem, p. 24).

Após a fase de criação, segue-se o quinto estágio, chamado de **ação coletiva**, que volta a agregar todos os envolvidos do círculo para um empreendimento conjunto (idem, p. 24), que em música poderia ser a preparação e realização de um concerto ou gravação. Conflitos podem emergir nesta fase em que todos estão mais dedicados à concretização de um projeto que apresenta as produções decorrentes de longos períodos de experimentação e debate.

As tensões e conflitos levam ao sexto estágio, o da **separação**, em que o processo criativo atingiu um clímax que leva ao afastamento natural dos participantes do círculo. Subsidiados pelo desenvolvimento dentro do grupo, alguns membros começam a abraçar projetos individuais (idem, p. 25). A separação pode ocorrer pela frustração de não ser mais possível a interdependência entre os participantes do círculo.

O último estágio, chamado de **reunião nostálgica**, pode significar um recomeço, uma vez que pode levar os membros do círculo a reatar relações e projetos colaborativos. No caso de retomar um projeto que já passou pela fase de separação, como seria o caso de uma obra que foi estreada e não voltou a ser tocada ou revisitada pelos colaboradores, é possível também que novas ideias surjam e novos projetos se iniciem. Porém, “tentativas de construir a visão final e uma história oficial do grupo pode dividi-lo ainda mais, já que os papéis de alguns membros são vistos como mais importantes do que outros” (idem, p. 26).

A teoria de Farrell não se fecha em uma só colaboração ou círculo, mas prevê também que, no momento da separação do grupo, os indivíduos possam iniciar colaborações dentro de outros círculos. Por sua vez, esses novos projetos podem ter origem nos resultados criativos obtidos pelos círculos anteriormente compostos. Assim, esta teoria tem o potencial de expandir a ideia de colaboração em música, ampliando o alcance dos resultados de uma prática colaborativa específica.

#### **4. O círculo colaborativo Duo Sofia Leandro e Bruno Santos-Harry Crawl e a criatividade distribuída na preparação e estreia do *Concerto nº4, para violino e percussão***

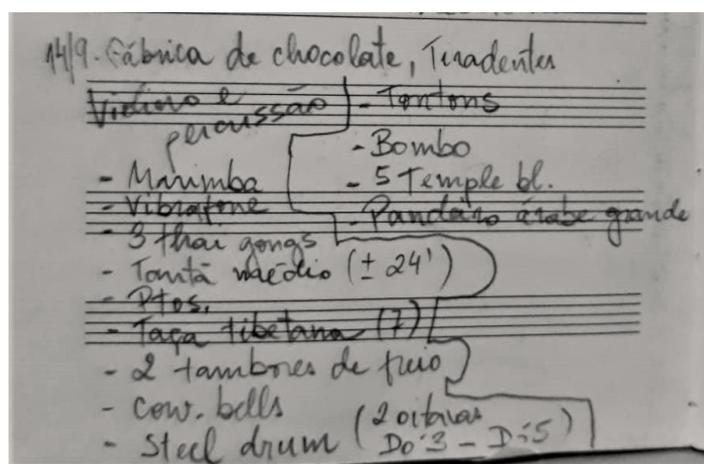
A parceria entre o Duo Sofia Leandro e Bruno Santos e o compositor Harry Crawl encaixa-se

em algumas das fases da teoria dos círculos colaborativos de Farrell. As dinâmicas que levaram à criação e estreia do *Concerto nº4, para violino e percussão, em forma de via-crucis sobre o nome de Marielle Franco* (2019), que resulta da colaboração dentro desse círculo, são demonstrativas de uma criatividade distribuída entre compositor, violinista e percussionista.

A ideia do concerto surgiu em setembro de 2018 quando o Duo<sup>3</sup> e Crowl se conheceram no Festival Artes Vertentes, em Tiradentes, Minas Gerais. Nessa edição, Harry Crowl era compositor residente e estava sendo homenageado pelos seus sessenta anos. A violinista Sofia Leandro e o percussionista Bruno Santos participaram na performance de *Wu Li*<sup>4</sup> (1989-1990), de Hans-Joachim Koellreutter, com o multi-instrumentista Felipe José e o percussionista Fernando Rocha. Crowl recorda como essa performance chamou sua atenção: “[...] eu fiquei impressionado com a criatividade deles, com a energia” (CROWL apud PROJETO..., 2020).

A aproximação entre os três levou à troca de ideias sobre um possível concerto para violino e percussão, como continua contando o compositor: “[...] perguntei se existia algum concerto para violino e percussão [...]. O Bruno me passou uma lista [de instrumentos] que eu anotei nos caderninhos que eu carrego comigo sempre para anotar as minhas ideias musicais” (ibidem).

FIGURA 1 – Lista de instrumentos anotada por Harry Crowl no encontro com o Duo Sofia Leandro e Bruno Santos em 14/09/2018, na Fábrica de Chocolate, Tiradentes. Os instrumentos listados são: marimba, vibrafone, *thai gongs*, tantã médio, pratos, taças tibetanas, tambores de freio, *cow bells*, *steel drum*, tontons, bombo, *templeblocks* e pandeiro árabe grande.



Fonte: Harry Crowl

<sup>3</sup> Composto pelos dois autores do artigo que, além de desenvolverem o projeto em duo desde 2016, também são um casal.

<sup>4</sup> A gravação da performance de *Wu Li* de H. J. Koellreutter pode ser acessada em: <https://youtu.be/0ueabP2U5uo>.

Este encontro, à mesa de um estabelecimento comercial na cidade histórica de Tiradentes, marca a formação do círculo colaborativo, na qual se verifica a existência de interesses em comum – escrever/ter música escrita para o duo violino e percussão – utilizando um conjunto instrumental inédito. Esse ineditismo da instrumentação pode ser visto como forma de rebelião, uma vez que seria plausível e possível para músicos e compositor trabalharem em conjunto numa peça adotando instrumentais mais usuais, como marimba e violino<sup>5</sup>.

Ainda sobre a formação deste círculo, vale ressaltar que a produção de música contemporânea no Brasil é normalmente marginalizada, pelo que este se torna um campo propício à formação de círculos colaborativos. Também em consonância com a teoria de Farrell, é possível atribuir a cada um dos membros os papéis que o autor considera característicos desta fase: o líder carismático seria Harry Crowl, por sua experiência e notoriedade na cena da música contemporânea brasileira; a porteira seria Sofia Leandro, pela iniciativa em juntar o grupo e discutir possibilidades de colaboração; e o novato seria Bruno Santos, pela cortesia com que se alinhou com as primeiras ideias para o projeto, definindo caminhos e fechando o círculo.

Após a reunião em Tiradentes, as comunicações entre os três membros do círculo passaram a efetuar-se exclusivamente por escrito em redes sociais. O assunto ficou em suspenso até que, em dezembro do mesmo ano, Harry Crowl propôs uma alusão musical à via sacra, baseando-se nas suas recordações das comemorações da Semana Santa em São João del Rei. O concerto, que seria chamado *Via Crucis*, utilizaria 14 pequenos *sets* de percussão espalhados no ambiente, com o violino no meio. Cada *set* seria um movimento, que por sua vez correspondia a uma das estações da via-crucis, sendo por isso chamado de *Statio*, em latim. O caminho do percussionista assemelhar-se-ia justamente à procissão típica do ritual religioso.

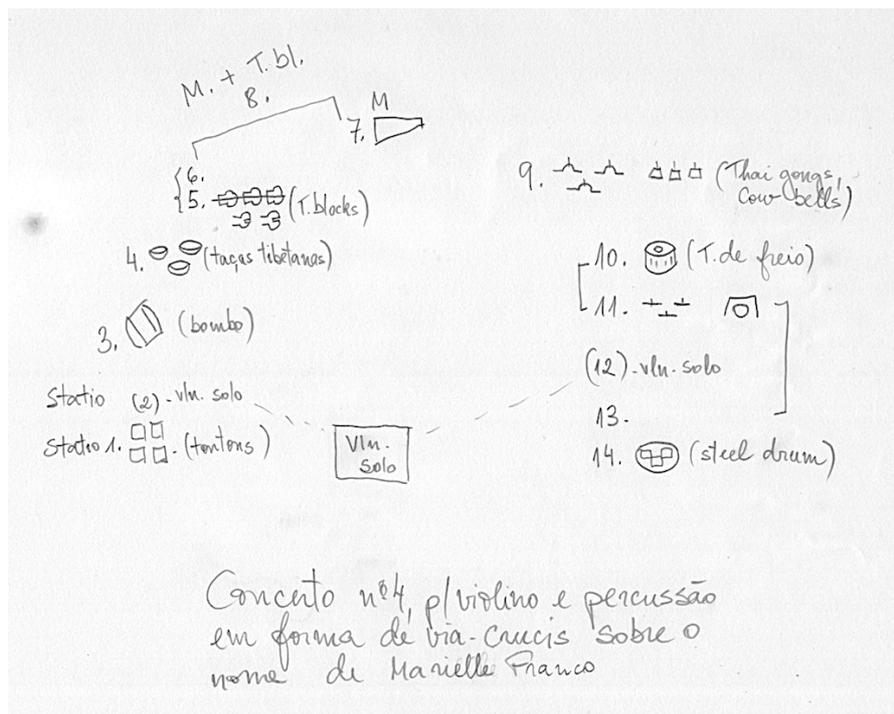
O mapa de palco (figura 2) e a partitura do primeiro movimento do concerto chegaram aos intérpretes em abril de 2019, com um novo título e subtítulo que sinalizava uma homenagem: *Concerto nº4, para violino e percussão, em forma de via-crucis sobre o nome de Marielle Franco*. A proposta de homenagem foi colocada à discussão, mas todos aceitaram prontamente, compreendendo a pertinência de manifestações políticas e ideológicas através da arte. Além de incluir

---

<sup>5</sup> Combinação largamente explorada entre as décadas de 1980 e 1990 pelo Duo Marimolin.

o nome de Marielle no subtítulo, as letras do seu nome serviram de base para a criação do material melódico da peça.

FIGURA 2 – Mapa da montagem da peça, segundo a primeira proposta de Harry Crowl, em abril de 2019. Os instrumentos de percussão são distribuídos em semicírculo e o violino encontra-se numa posição central. Pode ler-se ainda aquele que seria o título definitivo: *Concerto nº4, para violino e percussão, em forma de via-cruis sobre o nome de Marielle Franco*.



Fonte: Harry Crowl

O primeiro movimento foi aquele que gerou mais troca de materiais, mensagens e gravações, pelo que de certa forma significou o fechamento do estágio de busca, que havia começado assim que Crowl propôs a forma de via-cruis. Apesar dos músicos terem recebido a partitura de vários outros movimentos antes de começarem os compartilhamentos de materiais gravados sobre a *Statio I*, até então nenhum dos participantes do círculo tinha ideias claras quanto às possibilidades que traria a combinação do violino com instrumentos de percussão tão diversos, em especial aqueles sem altura definida.

A primeira estação, para violino e quatro tons, representou uma experiência nova para todos e uma oportunidade de abertura dessas possibilidades de interação sonora, pelo que foi necessário arriscar de parte a parte e chegar aos primeiros acordes. Em determinado momento, o Duo sugeriu a

Crowl uma afinação específica dos tons e ele respondeu com humor: “Isso é ousado. Mas sigam em frente. Nunca tive coragem de fazer isso com medo dos percussionistas quererem comer o meu fígado”<sup>6</sup>. As comunicações abertas e bem-humoradas entre os três fortaleceram os laços de amizade, o que se revelou fundamental para o sucesso da colaboração.

As ideias fluíam à medida que as conversas iam acontecendo, a partir de uma separação tradicional dos papéis: de um lado os intérpretes (que efetivamente trabalhavam em par) e do outro lado o compositor. Em agosto, chegou a partitura do último dos 14 movimentos do concerto. Até então, Crowl já tinha avançado mais do que o Duo no estágio de trabalho criativo, pois este ainda tinha muitos movimentos por testar e debater. Não obstante a falta de concomitância do trabalho criativo aquando da divisão do grupo, este decorreu naturalmente com a participação de todos através da continuação de troca de mensagens e gravações de estudo.

O estágio de trabalho criativo prolongou-se por vários meses, durante os quais efetivamente se foram tomando as principais decisões que resultaram na estreia do *Concerto nº4*. É dentro desta etapa que podemos identificar os exemplos mais ilustrativos da distribuição da criatividade no círculo colaborativo. Os processos colaborativos resultaram na ampliação das interações sonoras entre o violino e os diferentes instrumentos de percussão, bem como do discurso simbólico sugerido pela forma e pelo subtítulo do concerto. Nesta fase, foram testados e negociados aspectos relacionados com a exploração de timbres e técnicas expandidas, com a gestão do tempo e com a configuração de palco.

Quanto à exploração de timbres, destacam-se as montagens de alguns *sets* de percussão, cujos experimentos foram acontecendo ao longo dos ensaios do Duo. Já foi mencionada a afinação dos tambores na *Statio I*, mas também nas *Statio IX* a *XI*, onde a instrumentação inclui tambores de freio, gongos tailandeses, pratos suspensos e *cow bells*, a escolha de cada pequeno instrumento e de cada conjunto de baquetas foi cuidadosamente estudada após várias experiências.

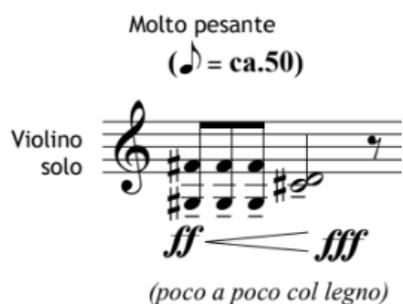
Por sua vez, a parte do violino demandou a busca por uma variedade de timbres capazes de expressar o significado religioso de cada estação, o trágico assassinato de Marielle Franco e a memória de seu legado. Ao mesmo tempo, esses timbres precisavam de ser balanceados com a diversidade tímbrica da percussão. Ao sugerir a inclusão de dois movimentos de violino solo – *Statio II* e *Statio*

---

<sup>6</sup> Comunicação pessoal.

XII – o compositor acabaria por dar à violinista mais liberdade para explorar o idiomatismo do seu instrumento. Uma clara oportunidade de distribuição da criatividade relacionada com a utilização de técnicas expandidas surgiu com uma dúvida técnica acerca de uma indicação na partitura:

FIGURA 3 – Primeiras notas da *Statio II*, para violino solo, com a indicação técnica *poco a poco col legno*.

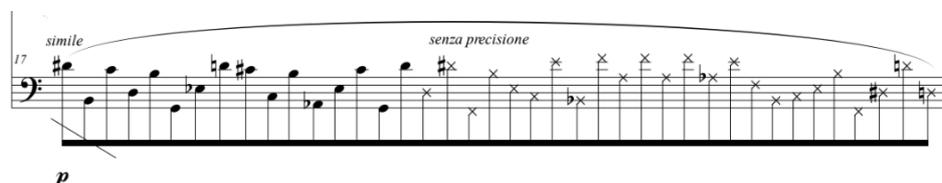


Fonte: CROWL, 2019.

Ao indagar Crowl sobre qual seria sua concepção para aquele *col legno* em *ff* e *fff*, este explicou que seria um aumento de pressão até a madeira do arco tocar as cordas, o que na prática se traduzia na técnica de *overpressure*. Associando essa indicação à representação típica daquela estação da via-crucis, na qual a cruz é dada a Jesus para carregar, Sofia Leandro sugeriu utilizar livremente a técnica em outros momentos da *Statio II*. Uma vez que se trata de um movimento a solo, essa liberdade seria em caráter improvisatório, ou seja, a técnica de *overpressure* poderia ou não ser utilizada de acordo com a interpretação no momento da estreia.

Ainda falando sobre a exploração das técnicas expandidas, outro exemplo de como a leitura do intérprete pode direcionar o sentido de um texto na partitura encontra-se na *Statio VII*, para violino e marimba. Numa seção de caráter cadencial (*ad libitum*), Crowl escreve *senza precisione* na parte da marimba, mudando inclusivamente a grafia das figuras (ver figura 4). Em vez de simplesmente tocar a passagem de forma imprecisa, o percussionista optou por utilizar um efeito de cabo de baqueta, com mais ataque e fundamental menos evidente, que de imediato foi aprovado pelos outros dois membros do círculo. Essa escolha promoveu um contraste tímbrico, mas também expressivo com as notas longas do violino, em cordas duplas, que se intercalam com as passagens *senza precisione*.

FIGURA 4 – Seção da *Statio VII*, em que o percussionista acrescentou um efeito tímbrico não notado, ao executar a passagem *senza precisione* com o cabo da baqueta.



Fonte: CROWL, 2019.

Uma característica comum à maioria das obras de música contemporânea é a preocupação dos compositores em registrar na partitura indicações metronômicas precisas. Pode mesmo ser que o intérprete de música contemporânea tenha também uma tendência a preferir essa precisão, já que lida com um texto nunca antes executado. A falta de referência prévia (uma gravação, uma performance anterior...) pode provocar insegurança na hora de tentar decifrar todos os detalhes impressos num papel. Porém, a aproximação entre compositores e intérpretes dilui essas dificuldades e inseguranças – e isso foi exatamente o que aconteceu quanto à gestão de tempos e indicações metronômicas na preparação do *Concerto n.º4*.

Todos os movimentos indicam um tempo metronômico precedido pela abreviatura “ca.” (“cerca”), o que só por si já instiga os intérpretes a uma maior liberdade de gestão do tempo. Essas indicações são complementadas com sugestões de caráter, como, por exemplo, na *Statio IV*: “Com alguma ansiedade”. Ainda assim, tentar tocar “cerca” de um número no metrônomo poderia ter criado constrangimentos na interpretação se as relações entre todos não fossem se tornando cada vez mais íntimas. Os sentimentos de amizade e parceria foram crescendo especialmente ao longo deste estágio criativo e, por isso, os tempos marcados tornaram-se somente pontos de partida.

[...] os andamentos foram geridos pelos intérpretes de acordo com quatro critérios: a preservação da relação de andamento entre movimentos, proposta pelo compositor; a otimização da execução do texto; a priorização da sincronia entre as partes; e a interpretação das indicações de caráter. (LEANDRO; ROCHA, 2020, p. 180)

Antes de entrar no próximo estágio deste círculo colaborativo, os participantes ainda ponderaram sobre as questões práticas relacionadas com a proposta inicial de montagem de palco (ver figura 2). Falaram sobre soluções para agilizar, na medida do possível, as movimentações entre

os *sets*. Chegaram à conclusão que, além do percussionista se mover, também a violinista caminharia num semicírculo interno àquele criado pela percussão. Essa solução também servia para minimizar o impacto do número de estantes, já que as partituras da violinista poderiam ficar dispostas em vários lugares do palco. Ao mesmo tempo, essa movimentação ampliava o discurso simbólico através da realização de uma caminhada em conjunto, assim como acontece na via sacra.

A estreia do *Concerto nº4, para violino e percussão, em forma de via-crucis sobre o nome de Marielle Franco* realizou-se em novembro de 2019, no Departamento de Música da Universidade Federal de São João del Rei<sup>7</sup>. Foi a concretização do grande projeto do círculo dentro do qual podemos incluir dois concertos prévios à estreia da peça completa. O primeiro foi em setembro de 2019, um ano após o primeiro encontro do grupo, no mesmo festival de Tiradentes, onde foram apresentados quatro movimentos (*I, IV, VII e VIII*). O segundo foi no princípio do mês de novembro, logo antes da estreia, na programação da Academia de Regência da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Nessa segunda ocasião, foram excluídos da performance os movimentos *III, V, VI e XII*.

Os concertos de pré-estreia representaram oportunidades de encontros presenciais entre intérpretes e compositor, durante os quais as ideias trocadas anteriormente foram amadurecidas e eventuais ajustes foram experimentados tendo em vista o grande evento que seria estrear a obra completa. Repare-se que até então as redes sociais consistiam no local habitual de reuniões do círculo, o que mudou somente com a aproximação à data da estreia. Assim, esses dois momentos de performance em ambientes distintos permitiram ao grupo uma preparação mais coesa da peça, mas também contribuíram para o fortalecimento dos vínculos entre os três, fundamentais para a confiança no trabalho criativo. A estreia e os dois concertos anteriores encaixam-se no estágio da ação coletiva da teoria dos círculos colaborativos.

Pode ser que tenha existido um momento de separação após a estreia, durante o qual os membros prosseguiram com seus projetos individuais ou em outros círculos, porém este não foi pautado por conflitos, tensões ou desentendimentos. Da mesma forma, um certo tipo de reencontro vem acontecendo desde que o *Concerto nº4* foi gravado numa versão de estúdio em 2021, mas não se pode falar em nostalgia, já que o novo projeto é a continuação do anterior.

---

<sup>7</sup> O registro em vídeo pode ser acessado em: <https://youtu.be/ShDWD9QN97k>

A criatividade distribuída no círculo colaborativo que reuniu o Duo com Harry Crowl permitiu aos instrumentistas fazer uma interpretação da partitura baseada não só no texto escrito, como nas ideias trocadas ao longo das conversas que antecederam a estreia. A partitura raramente foi alterada, pois tanto os intérpretes como o compositor se abriram às imensas possibilidades da performance. A obra musical existe para lá do documento escrito, no momento em que é tocada e ouvida. Portanto, a estreia do *Concerto nº4* não fecha as possibilidades de interpretação da partitura, mas abre as portas para que cada nova performance resulte em uma renovação do concerto, do seu imaginário e da memória de Marielle Franco.

Falar de criatividade distribuída implica, necessariamente, entender a performance como “obra musical”, manifestação única e irreproduzível por qualquer meio. Por isso, neste artigo, apesar de nos propormos a elencar algumas das decisões tomadas a partir da colaboração entre compositor e intérpretes, não estamos assumindo que a estreia do *Concerto nº4, para violino e percussão* significou o fechamento de todas essas discussões e decisões. Entendemos que cada nova performance poderá levar a modificações até em questões técnicas, como a montagem de palco, tempos, articulações, fraseado, etc., e que essa consciência e abertura são mútuas entre compositor e intérpretes.

Podemos portanto assumir que o círculo colaborativo, enquanto ambiente criativo de um coletivo musical, contraria o paradigma em que o performer é um agente ausente dentro das práticas de performance, como refere Bibiana Bragagnolo:

O entendimento do texto como sinônimo para a voz do compositor criou uma relação assimétrica que privilegia a escrita, moldando a performance e a tradição oral. Nesta classificação hegemônica também o corpo se faz ausente na performance musical, o que está muito relacionado com a ausência do performer em si. Uma vez que a “voz” a ser ouvida não é a sua, o corpo do performer se torna um “mal necessário” para a existência da obra. (BRAGAGNOLO, 2021, p. 11)

As dinâmicas próprias de um círculo colaborativo promoveram a distribuição da criatividade na preparação e estreia da obra, porque a comunicação entre todos os intervenientes se deu a partir de uma certa informalidade, típica das relações de amizade. Questões logísticas, como a dimensão do instrumental de percussão ou a necessidade de deslocação de Harry Crowl a Minas Gerais em três ocasiões, poderiam facilmente fazer morrer o projeto, mas isso não aconteceu porque todos sempre sentiram que suas motivações estavam sendo preenchidas, ao dar vida ao *Concerto nº4*.

Os exemplos de pesquisas sobre produções colaborativas revistos neste artigo propõem altos níveis de aproximação entre os campos do compositor e do intérprete, e comprovam a relevância da documentação dos vários estágios que englobam um processo colaborativo em música. Porém, verificamos uma carência de informações sobre o que acontece para lá do momento da finalização da composição colaborativa ou da estreia da peça. Devemos considerar que a estreia de uma obra é somente um enunciado da mesma, e é necessário um conjunto de “primeiras performances” para estabelecer a tradição oral (BOWEN, 1993, p. 162) que poderá influenciar tanto performances quanto práticas colaborativas futuras.

Essas práticas beneficiarão certamente da compreensão de que há lugar para a criatividade distribuída em qualquer contexto de prática musical e que esse lugar é mais facilmente encontrado dentro de círculos colaborativos que reúnem cúmplices na busca pela expressão de uma arte contemporânea.

## AGRADECIMENTOS

Agradecemos a Harry Crawl, pela amizade e parceria; ao Prof. Dr. Fernando Rocha da Escola de Música da UFMG, pela orientação da pesquisa de doutorado da primeira autora; e ao Departamento de Música da UFSJ, pela disponibilização do espaço para a estreia do *Concerto nº4, para violino e percussão, em forma de via-crucis sobre o nome de Marielle Franco*.

## REFERÊNCIAS

BOWEN, José. The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances. *The Journal of Musicology*. v. 11, n. 2, p. 139-173, primavera 1993.

BRAGAGNOLO, Bibiana. Práticas de desclassificação na performance musical: perspectivas emancipatórias para a Pesquisa Artística. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.9, n.1, p. 1-24, 2021.

CLARKE, Erik F.; DOFFMAN, Mark. (Orgs.). *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*. New York: Oxford University Press, 2017.

CRAWL, Harry. *Concerto nº4, para violino e percussão, em forma de via-crucis sobre o nome de Marielle Franco*. Curitiba: Não publicada, 2019. (Partitura), 41 páginas.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Creativity: The Psychology of Discovery and Invention*. Nova Iorque: HarperPerennial Modern Classics, 2013.

DOMENICI, Catarina. It takes two to tango: A prática colaborativa na música contemporânea. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, n. 6, p. 1-14, 2013.

DOMENICI, Catarina. O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: XX Congresso da ANPPOM. *Anais...* 2010. p. 1142-1147.

ESPINHEIRA, Alexandre; CARDASSI, Luciane. ‘Berimbau’: instâncias de decisão compartilhada em uma composição colaborativa. *ORFEU*, v.5, n.1, p. 106-129, setembro de 2020.

FARRELL, Michael P. *Collaborative Circles: friendship dynamics and creative work*. Chicago/Londres: The University Chicago Press, 2001.

GLĂVEANU, Vlad Petre. *Distributed creativity: Thinking outside the box of the creative individual*. Cham/Heidelberg: Springer International Publishing, 2014.

LEANDRO, Sofia; ROCHA, Fernando. Interação do violino com a percussão no Concerto nº4, para violino e percussão (2019) de Harry Crowl. In: *Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance Nº5*. BORÉM, Fausto; CAMPOLINA, Eduardo (Orgs.). Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, 2020. p.165-188.

LENZI, Karin Salz Engel. *Concerto inesperado para ator, piano e ruídos: criação colaborativa de uma dramaturgia sonora*. 2019. 109 f. (Doutorado em Música, Práticas Interpretativas/Piano) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

MIETTINEN, Reijo. The Sources of Novelty: A Cultural and Systemic View of Distributed Creativity. *Creativity and Innovation Management*. v. 15, n. 2, 173-181, 2006.

NICOLLS, Sarah. Collaboration: Making it Work. In: CLARKE, Erik F.; DOFFMAN, Mark. (Orgs.). *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*. New York: Oxford University Press, 2017. p. 114-115.

PROJETO Compositores – Harry Crowl. Rio de Janeiro: Departamento de Composição da Escola de Música da UFRJ, 2020. 1 vídeo (54m49s). Publicado pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ. Disponível em: [https://youtu.be/u\\_R4uQ6VHIM](https://youtu.be/u_R4uQ6VHIM). Acesso em: 27 out. 2021.

RAY, Sonia. Colaborações compositor-performer no século XXI: uma ideia de trajetória e algumas perspectivas. In: PRESGRAVE, Fabio Soren (Coord.); MENDES, Jean Joubert Freitas; NODA, Luciana (Orgs.). *Ensaio sobre a música dos séculos XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos*. Natal: EDUFRN, 2016. p. 123-130.

SAWYER, R. Keith; DEZUTTER, Stacy. Distributed Creativity: How Collective Creations Emerge From Collaboration. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. v.3, n.2, p. 81-92, 2009.

SISSON, Robert L. Managing Microcomputers and End-User Computing Some Critical Issues. In: BOARD ON TELECOMMUNICATIONS AND COMPUTER APPLICATIONS, COMMISSION ON ENGINEERING AND TECHNICAL SYSTEMS, NATIONAL RESEARCH COUNCIL MANAGING (Orgs.). *Microcomputers in Large Organizations*. Washington, D. C.: National Academy Press, 1985. p. 81-92.

## **SOBRE OS AUTORES**

Sofia Leandro formou-se na Universidade de Aveiro e atualmente desenvolve sua pesquisa de doutorado na Escola de Música da UFMG, acerca da música para violino e percussão, orientada por Fernando Rocha. É professora no Departamento de Música da UFSJ e integra o Duo Sofia Leandro e Bruno Santos, violino e percussão. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3356-3400>. E-mail: [sofialeandro@ufsj.edu.br](mailto:sofialeandro@ufsj.edu.br)

Bruno Santos formou-se em Percussão na UFMG e concluiu o doutorado na Universidade de Aveiro. Integrou o grupo Oficina Música Viva da Fundação de Educação Artística e o trio de percussão Prucututrá. Atualmente leciona no Departamento de Música da UFSJ e integra o Duo Sofia Leandro e Bruno Santos, violino e percussão. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6973-4385>. E-mail: [bruno.santos@ufsj.edu.br](mailto:bruno.santos@ufsj.edu.br)