

**TRANSVERSALIDADES ENTRE  
A COMPOSICIONALIDADE E A  
COMPROVISAÇÃO** a partir da  
criação musical do ciclo de peças  
afrossurrealistas *Abaeté*

**TRANSVERSALITIES BETWEEN COMPOSITIONALITY AND  
COMPROVISATION** based on the musical creation of the  
cycle of afrosurrealist pieces *Abaeté*

*George Cristian Vilela Pereira*<sup>1</sup>

Universidade Federal da Bahia - UFBA

[gcvpereira@outlook.com](mailto:gcvpereira@outlook.com)

<https://orcid.org/0000-0002-0017-5105>

*Submetido em 27/01/2024*

*Aprovado em 01/07/2024*

## Resumo

O presente artigo tenciona mostrar uma investigação (de um projeto de pesquisa de Mestrado em andamento) sobre o quanto a *composicionalidade* (a partir de Paulo Costa Lima) poder-se-ia conectar com a *comprovisação*, a partir da experiência de criação musical para o ciclo de peças *Abaeté*, que é um projeto que intenta explorar musicalmente o quanto a região mencionada pelo título deste trabalho conceitual transformou-se em sua ecologia, passando por uma violência em seu crescimento urbano. O grupo Afluentes Ensemble foi montado no intuito de trazer uma concepção artística de invenção de mundo que é reflexo das temáticas do ciclo de peças e de sua “comprovisação afrossurrealista” em sua proposta estética. As teorias da improvisação escolhidas, especialmente, em sua *descrição abrangente de práticas musicais abertas* (conforme identificado por Arthur Faraco) foram as de Bhagwati e Fujak para um diálogo de ideias e uma convergência transversal com a composicionalidade de Lima em cada um de seus vetores para uma síntese de como se realizaria a percepção de uma *comprovisacionalidade* (*comprovisação e composicionalidade*). A partir de trechos selecionados das peças já compostas para o ciclo *Abaeté*, trazendo o afrossurrealismo como um objetivo estético a ser alcançado com o resultado das improvisações, assim como também a plena definição da *comprovisacionalidade* a partir do estudo sobre o ciclo de peças *Abaeté* seguirá sendo investigada.

**Palavras-chave.** Improvisação. Composicionalidade. Música experimental. Estratégias compositivas. Música contemporânea.

## Abstract

The present article intends to show an investigation (from an ongoing Master's research project) on how much *compositionality* (from Paulo Costa Lima) could be connected with *comprovisation*, coming from the experience of musical creation for the cycle of pieces *Abaeté*, which is a project that intends to explore musically how much the region mentioned by the title of this conceptual work has been transformed in its ecology, experiencing violence in its urban growth. Afluentes Ensemble was the group to set up with the aim of bringing an artistic conception of world invention that is a reflection of the themes of the cycle of plays and its “Afro-surrealist improvisation” in its aesthetic proposal. The theories of improvisation, especially chosen, in their *comprehensive description of open musical practices* (as identified by Arthur Faraco) were those of Bhagwati and Fujak for a dialogue of ideas and a transversal convergence with Lima's compositionality in each of its vectors for a synthesis of how the perception of a *comprovisationality* (*comprovisation and compositionality*) would be realized). From selected excerpts from the pieces already composed for *the Abaeté*, bringing the Afrosurrealism as an aesthetic objective to be achieved as a result of the improvisations, as well as the full definition of *the improvisationality* from the study of the cycle of *Abaeté* pieces will continue to be investigated.

---

1 George Cristian Vilela Pereira é músico, compositor, professor de línguas e tradutor. Possui graduações em Letras Vernáculas Com Língua Estrangeira (Licenciatura) pela Universidade Federal da Bahia (2007) e Bacharelado em Composição pela mesma instituição (2020). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Línguas Estrangeiras Modernas, também com foco na literatura; na Música, lida com os campos da Composição Contemporânea, com música experimental, arranjos e trilha sonora cinematográfica. Interessa-se pelos campos das artes experimentais (cinema e música) e possui extenso catálogo fonográfico, tanto em trabalhos solo, quanto colaborativos. Site oficial: [georgechristianmusic.wix.com/site](http://georgechristianmusic.wix.com/site)

Este artículo pretende mostrar una investigación (a partir de un proyecto de investigación de maestría en curso) sobre cómo la composicionalidad (de Paulo Costa Lima) podría conectarse con la improvisación, a partir de la experiencia de creación musical para el ciclo de piezas *Abaeté*, que es un proyecto que intenta explorar musicalmente cuánto se ha transformado en su ecología la región mencionada en el título de este trabajo conceptual, atravesando la violencia en su crecimiento urbano. El grupo Afluentes Ensemble se conformó con el objetivo de acercar una concepción artística de invención del mundo que sea reflejo de los temas del ciclo de obras y su “improvisación afrosurrealista” en su propuesta estética. Las teorías de improvisoación elegidas, especialmente, en su descripción integral de las prácticas musicales abiertas (tal como las identifica Arthur Faraco) fueron las de Bhagwati y Fajak por un diálogo de ideas y una convergencia transversal con la composicionalidad de Lima en cada uno de sus vectores hacia una síntesis de cómo la percepción de improvisoación (improvisacionalidad y composicionalidad) se haría realidad. A partir de extractos seleccionados de piezas ya compuestas para el ciclo *Abaeté*, se seguirá investigando acercando el afrosurrealismo como objetivo estético a alcanzar con el resultado de las improvisoaciones, así como la definición completa de la improvisoación a partir del estudio del ciclo de piezas *Abaeté*.

## 1. Introdução

Este trabalho partiu de uma constatação sobre a ideia de improvisoação em sua transversalidade com uma situação de vida: a de se viver na região do bairro de Stella Maris e numa região circunvizinha às dunas do *Abaeté*, na cidade de Salvador. A pesquisa neste trabalho tenciona investigar o quanto a composicionalidade (a partir de Paulo Costa Lima) poder-se-ia conectar com a improvisoação – especialmente a partir da noção de “perspectiva notacional” de Sandeep Bhagwati e, a partir das propostas de Julius Fajak<sup>2</sup>, especialmente a articulação de uma arte contemporânea transversal em analogias com as situações de vida, através da experiência de criação musical para o ciclo de peças *Abaeté*.

No lugar do estabelecimento de temas estanques para uma estruturação temática de composição, tal investigação traz a *improvisoação* como possibilidade de desconstrução temática e idiomática. Como propôs Fajak<sup>3</sup>, trata-se da “escolha consciente das mutações em processos composicionais como os antecedentes, os princípios, as diretrizes e a improvisação situada no contexto contemporâneo de intertextualidade musical com recursos tecnológicos”. Nessas possíveis imbricações entre improvisoação e composicionalidade em um processo criativo, rumo a uma noção de *improvisacionalidade*, surgiu a ideia de criar um ciclo de peças cujos processos refletem em seu trabalho cultural uma práxis improvisativa: *Abaeté*, cuja região foi cantada por Dorival Caymmi em suas

---

2 E do grupo dos artistas eslovacos signatários do manifesto *compro.sk11*.

3 2011, apud ALIEL, 2017, p. 30.

canções praieiras. Este será um conjunto de peças que intenta explorar musicalmente o quanto a região<sup>4</sup> mencionada pelo título deste trabalho conceitual transformou-se em sua ecologia, numa planificação e gentrificação de sua urbanidade que a violentou drasticamente, como também a tornou socialmente ainda mais desigual.

Neste artigo, haverá uma problematização a respeito da comprovação em processos de criação musical, de modo a perceber e evidenciar algumas estratégias e riscos musicais na prática a partir de seus resultados parciais, as peças escritas para o ciclo afrossurrealista (a saber, *Fragmentos de uma Paisagem*, *Aldeias Mortas*, *Civilização ou Barbárie*, *A Nova Lenda do Abaeté*, *Topografia nas Vizinhanças das Dunas em Stella Maris* e *Contemplações sobre as Lagoas*). Ao final, far-se-á uma reflexão sobre o trabalho cultural realizado no âmbito do processo criativo no contexto da comprovação, de modo a vislumbrar a possibilidade de uma *comprovisacionalidade*.

## 2. Conceitos fundamentais

### 2.1 Comprovação

Este é um termo ainda recente na literatura musical, apesar de ser reconhecido como um neologismo resultante do encontro e da elisão entre “composição” e “improvisação”, embora sua prática não seja exatamente uma novidade e possuir séculos de existência<sup>5</sup>. Trata-se de um amálgama entre as práticas musicais da tradição escrita e as de ordem mais intuitiva, que podem ser fruto de práticas mais performativamente orgânicas, quanto tecnológicas. Ela envolve um vasto espectro de métodos de criação musical que envolvem diretivas determinadas (dadas pela notação ou algum registro sonoro) com o agenciamento das práticas indeterminadas e improvisatórias, de iniciativa do próprio intérprete/instrumentista. Far-se-á aqui um apanhado da investigação que foi obtida sobre o termo em alguns poucos, mas basilares, trabalhos acadêmicos, como também as práticas que possuem uma maior conexão com o trabalho desenvolvido na presente pesquisa do artigo – em particular, as de Julius Fajak e de Sandeep Bhagwati.

---

4 A região abrange o bairro de mesmo nome, e, também, Itapuã, Stella Maris e Praia do Flamengo, todos eles bairros circunvizinhos às dunas do Abaeté.

5 Sandeep Bhagwati argumenta que as músicas de tradição oral ou de escritas distintas às da tradição europeia, como as orientais são, há séculos, comprovisativas. Para maior esclarecimento a respeito, é recomendável a leitura do artigo *Notational Perspective and Comprovisation* (2013, p. 165-177).

O compositor e semioticista musical Julius Fujak em 2011 criou um manifesto com outros dez artistas eslovacos<sup>6</sup>, de título *compro.sk11*<sup>7</sup> com o intuito de estabelecer e legitimar diretrizes para a estética comprovisatória, após pesquisa bibliográfica e vivência com a comprovação desde 2000 com o grupo de câmara experimental TEóRia OtráSu. Em suma, as propostas<sup>8</sup> do grupo de Fujak seriam as seguintes:

1. Articular de maneira transparente em seus métodos a arte contemporânea transversal em analogias com as situações de vida;
2. Escolher conscientemente as mutações nos processos composicionais;
3. Unificar em uma única ação o ato criativo, o gesto artístico e a sua percepção;
4. Avançar no processo de re-des-territorialização artística ao lidar com o *que* ou *como* e *por que* somos o que somos<sup>9</sup>;
5. Ser algo encontrável no espaço entre diferentes meios artísticos em tempos de desaparecimento do pós-moderno;
6. Ser algo que define a abertura no espírito das metáforas de *bricolage*, imagem-sônica e texto-gesto como espaço aberto e tolerante;
7. Transgredir a esfera do Som, da Música e das Artes Audiovisuais.

Embora possamos ver o neologismo “comprovação” aplicado desde Lawrence D. “Butch” Morris (compositor e maestro que criou o *Conduction*®, a improvisação dirigida) em 1990, com a peça *The Bartok Comprovisation*<sup>10</sup>, Fujak vê antecipações disso na dialética entre determinismo e indeterminismo musical presente desde compositores do século XX, como Erik Satie, John Cage, Charles Ives, Henry Cowell ou Witold Lutoslawski, como também na emancipação das estruturas sonoras desde

---

6 A saber: Martin Burlas, Juraj Vajo, Miro Tóth, Ján Boleslav, Kladivo, Valér Miko, Boris Vaitovič, Peter Katina, Robo Roth, József R. Juhász, Attila Tverdák.

7 Presente na compilação de artigos *Various Comprovisations – Texts on Music (and) Semiotics* (2015, p. 70-77). Tradução do título: “Por que Comprovisação? Notas para a Discussão sobre a Validade do Termo”.

8 Apud ALIEL, 2017, p. 30-31; originalmente lido em FUJAK, 2015, p. 75-76.

9 Ver DELEUZE, Gilles. *Capitalisme et schizophrénie*, in: *Milles Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.

10 Na ficha técnica do álbum em que esta comprovação foi mencionada, *Dust to Dust* (New World Records, 1991), Morris descreve sucintamente seu processo de criação: “For the Bartok comprovisation, I took the rhythmic figure [-----] and beat it out to the ensemble. J.A. Deane electronically sampled it, and then we began the conduction. The first entry is that of the sample. The harp enters next with [-----] which was trapped by Wayne Horvitz. Drums and piano enter, playing the original figure as directed at varying speeds; the figure is then developed. Next, both samples are introduced and the woodwinds enter, with ensemble conduction throughout.” (Tradução do autor: “Para a ‘Comprovisação Bartok’, eu peguei a figura rítmica [-----] a adaptei para o conjunto. J.A. Deane sampleava eletronicamente, e então começamos a condução. A primeira entrada é a da amostra. A harpa entra em seguida com [-----] que foi retida por Wayne Horvitz. Bateria e piano entram tocando a figura original conforme ela é conduzida em velocidades variadas; a figura é, ao final, desenvolvida. Em seguida, ambas as amostras são introduzidas e as madeiras entram com a regência do conjunto como um todo.”) Pode-se discernir e considerar aqui uma exemplificação perfeita na implementação da ideia de uma comprovação.

o impressionismo de Debussy ou em Edgard Varése, ou na autonomia de sons electroacústicos e acústicos, bem como a aceitação de todos os sons possíveis como formações protomusicais no *musique concrète*<sup>11</sup>. Temos, enfim, com as propostas de Fujak e o manifesto *compro.sk11*,

Já o compositor alemão-indiano Sandeep Bhagwati<sup>12</sup>, no artigo *Comprovisation – Conceptions and Techniques*<sup>13</sup> (2013), percebe que já vêm existindo desde os anos 1940 uma série de partituras comprovisativas sendo criadas no mundo do Jazz e da nova música de concerto. E, assim, ele nota o que seria a comprovação: “Eu uso este termo para todas as músicas que se baseiam não apenas no momento contingente do desempenho, mas também em sistemas de regras ou pontuações independentes do contexto – e acredito que toda música faz isso de alguma forma.”<sup>14</sup>. A proposta comprovisativa de Bhagwati consiste na “perspectiva da notação”, que serve para estruturar elementos reproduzíveis (composição) e os contingentes (improvisação), em oposição à “perspectiva da audição centralizada” (o efeito dramático e narrativo centralizado nas decisões da figura do regente como intérprete). Ou seja, uma comprovação cujas decisões são compartilhadas entre quem é intérprete ou quem é regente.

Portanto, a comprovação, para além de aspectos puramente improvisatórios ou compositivos, é uma proposta criativa que procura uma interrelação cuja abertura possui um tangenciamento entre as artes a ponto de, inclusive, burlar com as hierarquias entre compositor e performer. É uma maneira de assumir uma inefabilidade e torná-la matéria musical. A obra tal como projetada por um compositor (ou comprovisador) pode deixar de ser um centro absoluto e seu intérprete passa a também ter um papel criativo no que tange ao estabelecimento de um direcionamento criativo que uma peça pode ter. E isso pode envolver não apenas musicistas, mas também *performers* de diferentes bagagens. Pode envolver uma certa dose de aleatoriedade, ao situar-se entre a determinação e a indeterminação, como também de uma intuição real para estabelecer nexos temáticos, independentemente das propostas e práticas comprovisativas.

Vale ressaltar uma contribuição de estudo brasileiro sobre a comprovação que é a de Arthur Faraco em sua dissertação de 2020, *Comprovação, Entre a Composição e a Improvisação na Emergência de Práticas Musicais Contemporâneas*. Considerando a falta de consenso sobre o que seria “comprovação”, optou por uma exposição ampla, mas muito didática sobre a comprovação, percebendo e subdividindo em duas vertentes: a da *prática emergente via o uso de tecnologias de áudio* – como na pesquisa guiada pela prática experimental (Michael Hannan) ou a interatividade entre improvisador e eletrônica

---

11 In: FUJAK, 2015, p. 74.

12 BHAGWATI et al., 2013, p. 100.

13 Tradução: *Comprovação – Conceitos e Técnicas*.

14 Tradução do autor. Versão original: “I use this term for all music that draws not only on the contingent moment of performance but also on context-independent rule systems or scores – and I believe that all music does both in some way.” In: BHAGWATI et al., 2013, p. 100.



(Richard Dudas) – e a da *descrição abrangente de práticas musicais abertas* – a exemplo da perspectiva notacional de Sandeep Bhagwati ou a transversalidade entre as artes proposta por Julius Fajak e signatários do *compro.sk11*.

## 2.2 Composicionalidade

A teoria da composicionalidade de Paulo Costa Lima é uma maneira de acessar às capacidades criativas de uma composição a partir de uma fundamental consciência da existência de um trabalho cultural<sup>15</sup> e de uma intrínseca conexão entre composição e cultura. A composicionalidade tem um papel de “criação de mundos estipulados de sentido a partir de interpenetração entre teoria e prática”<sup>16</sup>. O professor e compositor baiano usa a palavra *composicionalidade* quando quer se referir “ao modo próprio de ser da composição (ou do compor); dito de outra forma: à interação entre cinco dimensões do processo compositivo, gerando uma espécie de ciclo”<sup>17</sup>. E quais seriam essas cinco dimensões que se entrelaçam profundamente entre a composição e a cultura? Vou examinar cada uma delas aqui, a partir do que Lima teoriza a respeito.

- **Indissociabilidade entre teoria e prática:** como algo que é “não ensinável (porém aprendível)” na pedagogia do compor<sup>18</sup>, depreende-se a indissociabilidade entre a teoria e a prática como um “continuum não dissociativo” que se dá nos próprios atos composicionais<sup>19</sup>. Ainda Lima<sup>20</sup>: “É preciso falar sobre a relevância da geração de perspectivas culturais associadas ao compor — o trabalho cultural realizado no âmbito do processo compositivo. As escolhas aí envolvidas remetem à construção de sentidos de pertencimento”.
- **Invenção de mundos:** segundo Lima<sup>21</sup>, ela se dá “quando o compor cria uma obra, um mundo em que essa obra existe, ou talvez, melhor, um mundo tornado possível justamente pela existência dessa obra é também criado”. O espaço de decisão ou de realização que é criado pela indissociabilidade entre a teoria e a prática implica diretamente no reconhecimento de que a composição implica em *criação de mundos*.

---

15 Entendendo-se o “trabalho cultural”, a partir de Philip Bohlman, como um fruto da aceitação da proximidade natural entre a música e a cultura. Sublinhando a noção de trabalho cultural, diz Lima (p. 39, 2019): “Ora, composição e cultura não são universos desconectados. É preciso falar sobre a relevância da geração de perspectivas culturais associadas ao compor — o trabalho cultural realizado no âmbito do processo compositivo. As escolhas aí envolvidas remetem à construção de sentidos de pertencimento.”

16 LIMA, 2012, p. 17.

17 LIMA et al., 2019, p. 39.

18 2012, p. 24.

19 2019, p. 37.

20 2019, p. 39.

21 2019, p. 37.



Citando Laske<sup>22</sup>, “composição é a atividade de um organismo no mundo, buscando criar o seu próprio mundo”. Um mundo imaginativo análogo ao da fantasia.

- **Criticidade:** é a percepção de que “o ato compositivo é um ato crítico e interpretativo”<sup>23</sup> e de que há o estabelecimento de relações “entre a obra e o mundo em que existe, e, também, entre a obra e todos os outros mundos existentes”<sup>24</sup>. A *criticidade* contribui para que se perceba quando a composição se torna, de fato, uma composição, sendo ela uma “interpretação crítica do mundo” e dos próprios atos compositivos, conforme Lima define<sup>25</sup>.
- **Reciprocidade:** É o reconhecimento de relações a ser estabelecidas entre o *design* e o *designer*, numa interpenetração ativa e fluida. Lima cita Otto Laske<sup>26</sup>: “o *design* cria o *designer* tanto quanto o *designer* cria o *design*”. Ou seja, a composição cria o/a compositor(a) e vice-versa, de maneira a lembrar o que Thomas Clifton<sup>27</sup> quis dizer com “possessão mútua” em sua fenomenologia da música: “a música é algo através do qual vivemos, ou, num certo sentido, algo que nos tornamos”; “tem significado porque é nossa, e não o contrário”. Uma inseparabilidade entre sujeito e objeto que é constituída por uma relação de pertencimento formal e simbólico no nível da formação de uma identidade compositiva. Vale mencionar que Bertisolo<sup>28</sup> percebeu que Lima “considera que a ‘obra de arte informa sobre o processo de sua criação’<sup>29</sup>, e questiona ‘quando alguém compõe, quem ‘fala’? Imagino aqui toda uma avenida de elaborações em torno daquilo que poderia ser tratado como ‘o sujeito do compor’ – da mesma forma, o sujeito da teoria e da análise”<sup>30</sup>.
- **Campo de escolhas:** trata-se de um vetor que se insere diretamente no processo de composição, no jogo das decisões (*top down* ou *bottom up*?) que há entre as ideias e os atos compositivos. “Portanto, composição como ato e atos humanos como sequências de passos a serviço de uma ideia ou plano”<sup>31</sup>. Lima considera o compositor e teórico Roger Reynolds como uma referência basilar para a compreensão deste vetor do *campo de escolhas*, pois Reynolds, em seu *Form and method: composing music* (2002), percebeu que “a noção de Forma não deve ser pensada

---

22 Apud LIMA, 2012, p. 24.

23 LIMA, 2012, p. 25.

24 2019, p. 37.

25 2012, p. 25.

26 2012, p. 26.

27 Apud LIMA, 2012, p. 26.

28 2021, p. 2.

29 LIMA, 2019, p. 40.

30 LIMA, 2019, p. 38.

31 Laske, apud LIMA, 2012, p. 27

em termos de padrões categorizantes, e sim como os meios pelos quais uma obra atinge inteireza – sendo essa inteireza constituída por duas vertentes: integridade, que é o campo das relações objetivas, e coerência, o campo das relações subjetivas”. E, assim, a Forma é gradualmente descoberta, construída ou armada, de maneira tal que há toda uma performatividade envolvida no processo de composição.

### 2.3 A Composicionalidade da Comprovação, ou a Comprovisacionalidade

Aqui se propõe uma abordagem de comprovação que se faz através pelas possibilidades de exploração em tempo real de ideias compositivas que podem ser previamente escritas ou planejadas mentalmente. E se a improvisação não for mera improvisação, como ela poderia ter uma composicionalidade? E se os limites entre “tema”, “variação” e “improvisação” pudessem ser burlados em uma comprovação? Não se está falando sobre “improvisação livre”<sup>32</sup> aqui. Já que a composição é um ato que normalmente se realiza num tempo diferido entre as implementações do compositor e do intérprete, há uma composicionalidade que pode não só ser explorada em tempo real, em que o compositor é também o intérprete (ou vice-versa), como também em tempo diferido, tendo a iniciativa comprovisativa por parte de quem interpreta. Parafraseando o Prof. Dr. Paulo Costa Lima, trata-se de fazer uma “criação de mundos estipulados de sentido a partir de interpenetração entre teoria e prática”<sup>33</sup> no âmbito de uma comprovação.

Pode-se até não tratar de improvisação livre com isto. Afinal, faz sentido ainda manter a clássica distinção estabelecida por Bailey entre as improvisações “idiomáticas” e as “não-idiomáticas” ou “livres”? Por que não, enfim, pensar numa comprovação polissêmica, polimorfa e polimodal, no limiar entre o idiomático e o não-idiomático, entre o conforto e o desconforto? Essas são ideias que vinham sendo implementadas com a Afluentes Ensemble<sup>34</sup>, que existiu entre janeiro de 2023 e janeiro de 2024 para a presente pesquisa. Esteticamente, este grupo foi idealizado como de “comprovação afrossurrealista” – um conceito criado em resposta à ideia de afro-futurismo que agora se tornou em voga com a póstuma influência das ideias do compositor, pianista, filósofo e *bandleader* norte-americano Sun Ra<sup>35</sup>. A ideia de “afrossurrealismo” na música surgiu a partir de uma criação espontânea e experimental

---

32 Especialmente porque, segundo Rogério Costa (2016, p. 13), na livre improvisação não há a imposição da forma sobre o fluxo sonoro. Na comprovação, há tanto a recuperação de um sentido de existência da forma sem excluir o fluxo sonoro do jogo musical. Não só há a possibilidade de reestruturar a própria forma, como também as próprias atitudes interpretativas a partir de um prévio planejamento compositivo. Ou seja, no lugar da desterritorialização da escuta e do fazer musical, há a “re-des-territorialização” de tudo isso, como evidenciado e proposto pelo manifesto *compro.sk11*.

33 2012, p. 17.

34 Grupo que existiu entre 4 de janeiro de 2023 e 15 de janeiro de 2024.

35 Nascido Herman Poole Blount em 29 de maio de 1914 e falecido em 30 de maio de 1993, Sun Ra foi o criador da Sun Ra Arkestra, conjunto de jazz vanguardista e experimental que continua em atividade até os nossos dias. É válido lembrar que “afrofuturismo” foi um termo criado por Mark Dery em 1993 no ensaio *Black to the Future* (in: <https://www.uvic.ca/victoria-colloquium/assets/docs/Black%20to%20the%20Future.pdf>. Acesso em 21 de junho de 2024).

que abrange espontânea e cosmicamente a bagagem musical de cada musicista envolvido, sem hierarquias, tal qual à escrita automática de um poema. É trazer tanto o delírio, quanto a meditação ou a dança numa liberdade de ímpeto e uma consciência de africanidade que perpassa pela execução. Fazer com que as imprevisibilidades sejam assimiladas a ponto de se tornarem parte de uma consciência estruturante na música é o que a torna uma “comprovação afrossurrealista” numa escrita automática que incorpora processos musicais tanto ocidentais, quanto orientais – mirando-se na vastidão continental da África. Não é jazz, nem música de livre-improvisação eletroacústica, mas pode abranger tudo isso num contexto musical diaspórico sul-americano. Pode ser a trilha sonora de um filme imaginário e alquímico que somente pode existir na mente em comunhão de atitudes musicais. Enfim, afrossurrealismo é uma resposta que vem de um *locus* afrobaiano, nordestino e latino-americano. Aqui faz-se necessária uma reflexão dialógica sobre as finalidades da comprovação, em suas duas vertentes identificadas por Artur Faraco, com a teoria da composicionalidade de Paulo Costa Lima, de modo a exemplificar com o trabalho desenvolvido com a Afluentes Ensemble. Enfim, pensar a *comprovisacionalidade*.

A *indissociabilidade entre teoria e prática* é algo que ocorre na própria gênese da comprovação. Não há como deixar de pensar no fato de que, ao se definir estratégias, planos ou temas prévios à implementação a ser registrada fonograficamente, pode-se perceber que não só há uma comprovação a ser realizada, mas também um trabalho cultural imbuído de um conceito em mente. A obra se torna parte de nossos atos compositivos, corporifica-se em registro fonográfico através da execução vocal e/ou instrumental. Há um natural senso de pertencimento daquilo que está sendo constituído como obra musical. É o que Fajak e demais signatários no manifesto *compro.sk11* falam em querer unificar em uma única ação o ato criativo, o gesto artístico e a sua percepção<sup>36</sup>. Faz total sentido o que Hannan diz sobre operar “um processo fortemente intuitivo de gravar performances livremente improvisadas (da minha autoria e de outros sob minha direção) e editar esse material em uma base de tentativa e erro”<sup>37</sup> na experiência cotidiana de quem lida com a criação em tempo real entre registros fonográficos em estúdio ou ao vivo. Ou seja, comprovação se fazendo uma *prática emergente via o uso de tecnologias de áudio*, como diz Faraco.

Procura-se, assim, inventar um mundo ao comprovisar, tendo em mente a existência de uma realidade inefável que só podemos dar conta quando acessamos a criação musical em tempo real. A *invenção de mundos* advém tanto de quem planeja um projeto musical de criação aberta, como também de circunstâncias que precisam ser intuitivamente assimiladas quando um(a) musicista ou um coletivo de musicista(s) imbuí-se da ideia de comprovisar. É, no fundo, a criação de uma utopia sonora povoada de mente(s) autodeterminada(s). Se, como Otto Laske afirma<sup>38</sup>, a “composição é a atividade de um

36 Original: *We are interested in the emancipation and validity of autonomy of improvisation as: (...)... notion, which expresses the process of becoming oneself (W. Welsh) in together-being with a creative act, artistic gesture and their perception* (FUJAK, 2015, p. 76).

37 2006, p. 2-3.

38 Apud LIMA, 2012. p. 24.

organismo no mundo, buscando criar o seu próprio mundo”, a comprovação procura avançar no processo de re-des-territorialização artística ao lidar com o *que* ou *como* e *por que* somos o que somos, como Fujak e demais teóricos eslovacos sintetizaram no quarto princípio do manifesto *compro.sk11*<sup>39</sup>. Assim posto, a ideia da Afluentes Ensemble ser um grupo de “comprovação afrossurrealista” é uma forma de invenção de mundo.

O vetor da *criticidade* surge numa comprovação quando o seu processo de criação, seja ele solo ou compartilhado coletivamente, como um ato interpretativo de uma peça musical. Pode-se dizer que o ato improvisativo é uma maneira de lidar com as demandas do mundo ao redor em virtude das circunstâncias que impulsionam o criar, mas sem deixar de ter uma consciência prévia de uma música a ser trabalhada. A estruturação numa comprovação se dá pela capacidade de aceitar acertos e erros como parte de um processo de criação musical incessante, que não pode parar ou ser impedido por um sentimento de culpa, embora haja aí um nível de aplicação da criticidade.

Com a *reciprocidade*, há essa aceitação da falibilidade justamente porque o/a improvisador(a) tem intuitivamente uma possessão mútua e orgânica sobre a comprovação em seus (des)caminhos. Há a consciência de ser enérgica e empiricamente a própria música, em todos esses atributos e defeitos, pois há uma consciência plena de que a comprovação cria o(a) improvisador(a). Isso pode existir tanto em trabalhos eletrônicos, cujos processos musicais são compartilhados nas interações entre a/o musicista e a máquina – o computador –, quanto na organicidade entre os instrumentistas improvisadores. Se Lima questiona sobre quem “fala” quando alguém compõe, aqui podemos questionar: quando alguém improvisa, quem “falaria”, a comprovação ou o(a) improvisador(a)? A resposta é autoevidente no momento da performatividade de uma obra improvisativa; no entanto, a resposta não é tão evidente assim quando nos deparamos com o registro fonográfico. A comprovação é o(a) improvisador(a) ou a coletividade improvisadora, em atuação performativa em tempo real.

E, por fim e mais uma vez, o manifesto *comprosk.11* pode ser citado, desta vez em sua segunda cláusula: a escolha consciente das mutações nos processos composicionais<sup>40</sup>. Isso nos leva a um diálogo direto com o vetor do *campo de escolhas* proposto por Lima na composicionalidade. Dentro do *campo de escolhas*, é evidente na comprovação que, se é *bottom-up*, ela se dá no nível da performatividade definida através de um acordo entre musicistas/improvisadores, ao passo que, se é *top-down*, é quando temos a es-

---

39 Original: *We are interested in the emancipation and validity of autonomy of improvisation as: (...)... the process of inestimable artistic re-de-territorialisation (G. Deleuze) and in the frame of it also as the existential confrontation with the fact who / with what / in what and how we are* (FUJAK, 2015, p. 76). Tradução do autor: “Nós estamos interessados na emancipação e validade da autonomia da comprovação como: (...)... o processo de inestimável re-desterritorialização artística (G. Deleuze) e, no enquadramento dela, também como o confronto existencial com o fato de quem/ com quê/em que e como somos”.

40 Original: *(...) ... a conscious choice of transformative mutation of pre-composed processes, principles, outlines and situational improvisation in the context of contemporary music-intermedia intertextuality* (FUJAK, 2015, p. 76). Tradução do autor: “uma escolha consciente de mutação transformadora de processos, princípios, contornos e improvisação situacional que são pré-compostos no contexto da intertextualidade entre a música contemporânea e a intermídia”.

cuta global fornecida pelo material fonográfico e a forma sendo lançada pelas edições de áudio a posteriori. Portanto, há uma plena consciência da criação de maneira gradual da forma que se dá no ato da performatividade de uma comprovação.

Isto também pode se dar quando, por exemplo, no jogo das decisões entre os elementos reproduzíveis (da composição) e os contingentes (da improvisação), conforme Sandeep Bhagwati distinguiu. Numa comprovação, mesmo os elementos reproduzíveis estão sujeitos à criatividade variantista da improvisação no ato da performance. Todavia, se há uma notação numa comprovação, ela pode ser tanto fruto de um planejamento que é anterior à implementação musical, quanto também de soluções pensadas após tentativas e erros em ensaios. E há uma tradição pregressa nisso, conforme observa Bhagwati<sup>41</sup> ao pensar sobre a perspectiva notacional:

A perspectiva notacional pode levar os criadores de música de qualquer tradição a não usar elementos ou parâmetros que são difíceis de anotar para eles, e pode aumentar sua prontidão para considerar tais elementos/parâmetros como contingentes. Isso pode significar, por exemplo, que eles deixam a implementação e a execução precisas desses elementos a critério do executante dentro do contexto da performance. Com o tempo, qualquer tradição viva pode ocasionalmente redefinir seu próprio conjunto de parâmetros contingentes e repetíveis<sup>42</sup>.

Mas vale lembrar também das brechas abertas na música do séc. XX, como um contramovimento, pelas notações abertas, de oralidade secundária. O mesmo Bhagwati<sup>43</sup> lembra que elas são "partituras que restringem o intervalo de parâmetros que desejam controlar", e que, também, "intencionalmente abrem parâmetros selecionados para a contingência da performance". E há também as partituras ao vivo, interativas. Bhagwati<sup>44</sup> percebe que "há, entre a notação e a improvisação, um terreno escorregadio, um livro infinito de areia; assim como nenhuma improvisação jamais abandona completamente estruturas repetíveis, nenhuma composição (música notada) pode ser considerada completamente livre de contingência".

Como solução para tamanho impasse, vem a comprovação, em sua inclusividade como campo de atividade musical; escolher tal vocábulo é "para abranger as múltiplas práticas criativas que operam na "auralidade/oralidade secundária" contemporânea é uma tentativa de abordar a questão de forma inclusiva, reconhecendo tanto as tradições orais e improvisatórias quanto a rica herança de tradições eurológicas, sinológicas e outras de composição escrita"<sup>45</sup>.

---

41 2013, p. 167.

42 Original: "Notational perspective may prompt music creators in any tradition not to use elements/parameters that are difficult to notate for them, and it may heighten their readiness to consider such elements/parameters as contingent. This could mean, for example, that they leave the precise deployment and execution of these elements to the discretion of the performer within the context of the performance. Over time, any living tradition may occasionally re-define its own set of contingent and repeatable parameters."

43 2013, p. 168.

44 2013, p.169-170.

45 BHAGWATI, 2013, p. 171.

### 3. Resultados parciais: Peças para o ciclo afrossurrealista *Abaeté*

#### 3.1 Fragmentos de uma Paisagem I-X (para violão ou guitarra, contra-baixo, violoncelo, violino, piano, flauta, percussão, voz soprano e eletroacústica)

Estas peças escritas foram entre 2022 e 2023, possuindo cerca de 12' ao todo. Trata-se de uma série de miniaturas (entre 1' e 1'30") em que se buscou explorar diferentes abordagens improvisativas em variadas configurações instrumentais. Usando-se de um único motivo melódico condutor, cada peça retrabalha-o entre a sua estabilidade figurativa até a fragmentação em diferentes contornos. Tal motivo melódico se originou de uma ideia cuja premissa era a de estabelecer um contorno que expressasse uma subida que é também uma descida e que, também, poderia ser reaproveitado para uma série de miniaturas consecutivas.

No trecho a seguir, têm-se uma variante desse motivo melódico logo no primeiro compasso do piano, como também uma indeterminação de atividade rítmica para contornos melódicos que partiram de operações de redução sobre um contorno inicial. Aqui, tal indeterminação sobre os contornos se torna uma sugestão interpretativa para uma improvisação neste trecho. De uma certa maneira, uma criação de uma interação entre fragmentos cuja interrelação só se faz aparente através dos contornos, não pela atividade rítmica.

Figura 1: Trecho de Fragmentos de uma Paisagem VII

**Fragmentos de uma Paisagem VII**  
Para guitarra, baixo, piano, violino, flauta e percussão

George Cristian Vilela Pereira  
(Abril, 2023)

**Moderato**

Para todos: Improvisar livremente sobre os contornos, sem precisar ser sobre as mesmas alturas ou repeti-las. As alturas são indeterminadas até o compasso 7.

Flauta

Percussão  
Congas

Piano  
*mf cresc.*

Guitarra  
SCORDATURA:  
C G C G A Eb,  
com slide no 4o dedo  
(A = 432Hz)

Baixo  
SCORDATURA:  
C G D G  
(A = 432Hz)

Violino

*f dim.*

*mf cresc.*

*mf cresc.*

Fuzz

slide

*mf cresc.*

*mf cresc.*

Fonte: Do próprio autor.



### 3.2 Aldeias Mortas (para violão ou guitarra, violoncelo, flauta e bateria)

Peça escrita em 2021. Duração: 12'. De maior motivação política, é uma peça dedicada à memória afro-indígena e à resistência da tradição pesqueira na região do Abaeté. Dividida em dois movimentos, um tonal/modal e outro pós-tonal, ela traz uma perspectiva notacional que busca trazer espaços para improvisação livre em tais contextos. A intenção é a de fazer com que o violão, o violoncelo, a flauta e a bateria tracem diálogos e tramas de construção, reconstrução, desconstrução e destruição.

O trecho na figura 2 ilustra um momento em que a notação traz uma perspectiva improvisativa em torno de uma atividade de execução em *tremolos* no conjunto instrumental, e uma indeterminação nas alturas especialmente para o violão elétrico tocado com palheta (e pedal de distorção *fuzz*, não identificado aqui). Ao final, a criação de uma ambiência de destruição ecológica, no contexto sonoro criado pela peça, além de uma música de timbres.

Figura 2: Trecho de *Aldeias Mortas* (c. 117-121)

The musical score for measures 117-121 of 'Aldeias Mortas' is presented in a four-staff format. The staves are labeled Fl. (Flute), Bat. (Drums), Vi. (Electric Guitar), and Vc. (Cello). Measure 117 begins with a treble clef and a key signature of one flat. The Flute part features a glissando and a forte (*ff*) dynamic. The Drums part includes a triplet of eighth notes and a forte (*ff*) dynamic. The Electric Guitar part is marked 'com palheta' and starts with a forte (*f*) dynamic. The Cello part features a triplet of eighth notes and a glissando, with a forte (*ff*) dynamic. Measure 118 continues the Flute and Drums parts with a forte (*ff*) dynamic. The Electric Guitar part includes the instruction 'mover-se livremente pelos trastes' and a forte (*ff*) dynamic. The Cello part continues with a forte (*ff*) dynamic. Measure 119 shows the Flute part with a forte (*ff*) dynamic. The Drums part continues with a forte (*ff*) dynamic. The Electric Guitar part continues with a forte (*ff*) dynamic. The Cello part continues with a forte (*ff*) dynamic. Measure 120 shows the Flute part with a forte (*ff*) dynamic. The Drums part continues with a forte (*ff*) dynamic. The Electric Guitar part continues with a forte (*ff*) dynamic. The Cello part continues with a forte (*ff*) dynamic. Measure 121 shows the Flute part with a forte (*ff*) dynamic. The Drums part continues with a forte (*ff*) dynamic. The Electric Guitar part continues with a forte (*ff*) dynamic. The Cello part continues with a forte (*ff*) dynamic.

Fonte: Do próprio autor.



### 3.3 Civilização ou Barbárie? (para grupo misto: guitarra, baixo, bateria, saxofone tenor e banda sinfônica (ou órgão elétrico))

Escrita em 2022, duração: 6'. A versão original foi escrita para a banda sinfônica e ensemble, e há, também, uma segunda versão feita exclusivamente para o ensemble, tendo o órgão elétrico no lugar da banda sinfônica. Esta é outra peça cujo conceito passa também pelo político, desta vez em protesto contra a gentrificação urbana na região das dunas do Abaeté. *Civilização ou Barbárie?* possui extensas seções escritas combinadas com atividades de livre improvisação entre os instrumentos solistas do ensemble. Trata-se, portanto, de um concerto para banda sinfônica e ensemble jazz-rock em sua forma original. Com a substituição da banda sinfônica pelo órgão elétrico, a peça se tornou unicamente para o ensemble.

Esta é uma peça que alterna momentos texturais nos jogos instrumentais que são propícios em uma banda sinfônica. A guitarra elétrica atua como parte da orquestra, entretanto ela terá seus momentos solistas, assim como determinados outros instrumentos na banda. A narrativa se divide em quatro partes: *O Mar*, *O Areal*, *Civilização?*, *Barbárie* e *Finale*.

No trecho da figura 3 (a partir da segunda versão da peça), da quarta seção, a improvisação livre da guitarra elétrica é uma sobreposição a uma ambiência sonora em que a única real estabilidade se faz na condução rítmica da bateria, pois o baixo elétrico e o órgão elétrico "comprovisam" suas respectivas atividades rítmicas a partir das alturas determinadas. Há, por trás da indeterminação rítmica, a ideia de um "caos organizado" envolvendo os atores sonoros.

Figura 3: Trecho de *Civilização ou Barbárie?*

13

Fonte: Do próprio autor.

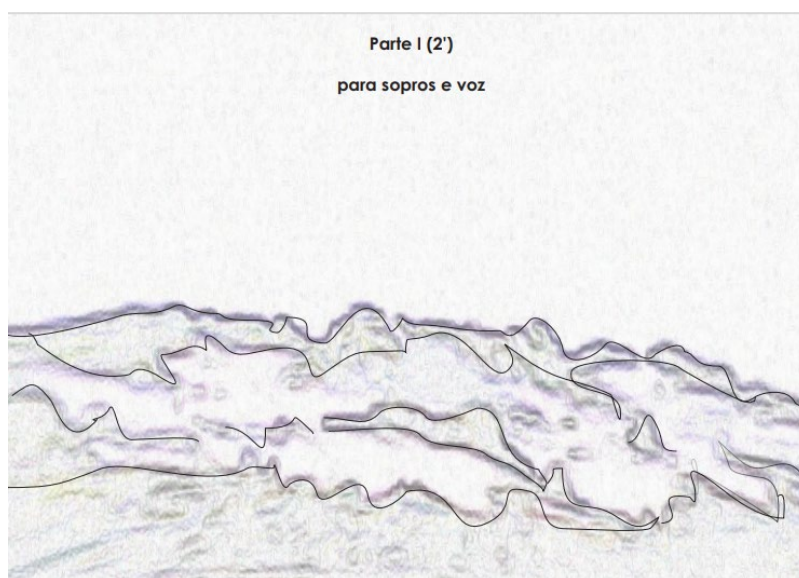
### 3.4 A Nova Lenda do Abaeté (para sintetizador ANS (ou tape) e ensemble (de formação livre) com violão e voz)

Duração: 17'. Esta é uma peça escrita em partitura gráfica em 2023, com a inserção de uma canção poética ainda a ser partiturada. A peça procura trabalhar a indeterminação nos contornos fotográficos a serem reinterpretados improvisativamente pelos instrumentistas. Há nela tanto uma motivação política ainda, de reflexão sobre as transformações urbanas pelas quais a região do Abaeté passou, como também o quanto a natureza e as culturas tradicionais passam por um processo de desfiguração identitária.

Os instrumentistas do ensemble têm de incluir voz (em vocalizes), sopros (madeiras apenas), cordas dedilhadas, arqueadas ou percutidas e percussão. Em cada parte, há uma atuação improvisativa que é guiada pelos contornos gráficos. Ela começa exclusivamente instrumental durante as partes I e II. Há uma canção que será tocada a partir da parte III, com violão e voz que cantará/declamará o poema de mesmo título da peça. O acompanhamento do ensemble será de livre acordo entre os instrumentistas, podendo ou não ter acompanhamento dos contornos. A canção é executada durante as partes III e IV. A parte V é de retorno ao instrumental e à abordagem sobre os contornos. Enfim, trata-se de uma peça aberta, com diretrizes

O trecho seguinte é o da primeira parte, que foi escrita em partitura gráfica e designada para os instrumentos de sopro e as vozes que procuram interpretar improvisativamente os contornos traçados sobre o areal. Trata-se de contornos fotográficos cujas alturas são indeterminadas. E a interpretação passa pela negociação entre os musicistas, embora haja instruções de execução em sua partitura. Há a opcional possibilidade de incorporação da eletroacústica durante toda a peça, mas com vozes pré-gravadas neste trecho.

Figura 4: Trecho de *A Nova Lenda do Abaeté*



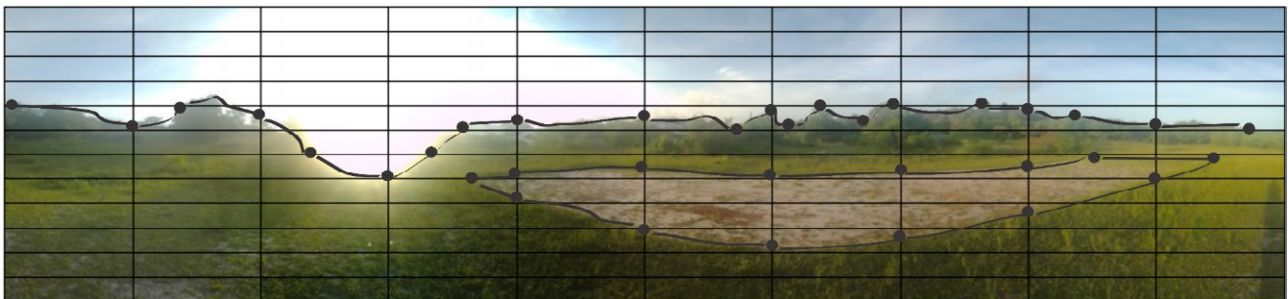
Fonte: Do próprio autor.

### 3.5 Topografia nas Vizinhanças das Dunas em *Stella Maris*, para orquestra de violões

Duração: 6'. Uma peça para orquestra de violões escrita em 2023, cujo material principal foi um trecho fotográfico em panorâmica da extensa região das dunas do Abaeté no bairro de Stella Maris. Com esta peça, há a vontade de uma procura por um equilíbrio entre as possibilidades de determinação e indeterminação que a teoria dos contornos pode proporcionar, além de expandir as capacidades de textura e tessitura do tradicional violão, ou guitarra acústica. Pensando tanto no quanto a Teoria dos Contornos traz múltiplas possibilidades de se pensar em contornos a partir de díspares pontos de partida, quanto também na ideia de contornos sobre paisagens (tal qual a "melodia das montanhas" de Villa-Lobos), *Topografias sobre as Vizinhanças das Dunas de Stella Maris* foi escrita tendo a leitura do artigo<sup>46</sup> sobre a composição "Açude Velho" de Halley Chaves como ponto de partida para que houvesse uma abordagem própria em torno da ideia de uma composição sobre contornos fotográficos.

Um trecho em panorâmica da extensão da região das dunas do Abaeté foi fotografado pelo compositor. A partir das fotografias, foram traçados contornos sobre as linhas, como também uma parametrização em uma tabela. Os contornos foram extraídos a partir da seguinte foto em panorama:

**Figura 5:** Contornos traçados em tabelas em *Topografia nas Vizinhanças das Dunas em Stella Maris*



Fonte: Do próprio autor.

Nesta peça, há um equilíbrio entre as possibilidades de determinação e indeterminação que a teoria dos contornos pode proporcionar, além de expandir as capacidades de textura e tessitura do tradicional violão, ou guitarra acústica latinoamericana. A criação desta peça também procura propor iniciativas criativas de improvisação, seja do próprio violão solista, ou da própria orquestra de violões. E, com isto, diferentes maneiras de enxergar a mesma paisagem. No trecho da fig. 5, extraído do Finale, é demonstrada uma atividade improvisativa e coletiva tanto por parte da orquestra de violões, quanto pelo violão solista, que interpretariam livremente os contornos aproveitados pela peça. Há aqui a indeterminação sobre as alturas e as rítmicas, mas uma determinação sobre a duração.

46 SOUZA, Halley Chaves de; SANTOS, Raphael Souza; OLIVEIRA, Liduino José Pitombeira de. *Utilização de contorno fotográfico no planejamento composicional de Açude velho para quinteto de metais*. In: *Anais do XXIV Congresso da ANPPOM*. São Paulo, 2014.

**Figura 6:** Trecho de *Topografia nas Vizinhanças das Dunas em Stella Maris* (c. 109-111)

The image shows a musical score for five staves. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *fff*. Above the staves, there are graphic elements consisting of lines and dots, labeled 'Improvisação sobre gráfico'. Specific instructions include 'delay 500 ms', 'tresillo rasg., nat.', and 'DURAÇÃO: 10\".

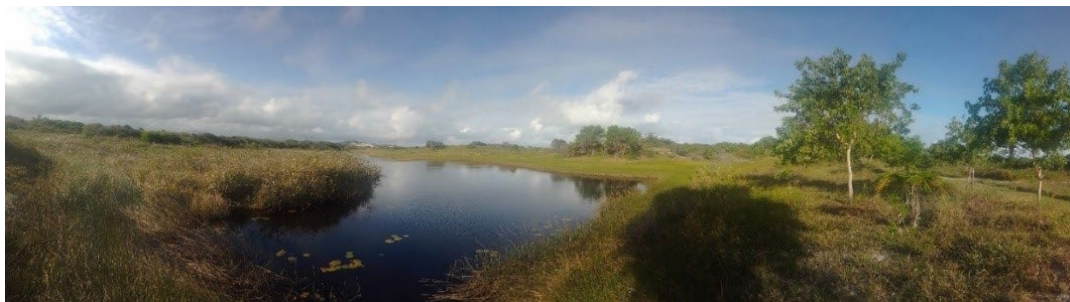
Fonte: Do próprio autor.

### 3.6 *Contemplações sobre as Lagoas*, para kora, violão de 12 cordas, sarangi, 2 congas (ou atabaques) e eletroacústica (em tape)

Duração: 3'. Escrita para kora, sarangi e violão de 12 cordas entre novembro e dezembro de 2023, a peça possui como base duas fotografias feitas tanto no Parque das Dunas, localizado no bairro de Praia do Flamengo, quanto no Parque Metropolitano do Abaeté, no bairro do Abaeté. A intenção musical foi a de abranger a vastidão natural das Dunas do Abaeté, assim como também abarcar a possibilidade de trabalhar com uma instrumentação tanto dentro da tradição da música ocidental (o violão de 12 cordas), quanto fora, com a kora (originada do Império Madingo, abarcando os países da África Ocidental Senegal, Mali e Guiné) e o sarangi (vindo da Índia), além dos incorporados pelas culturas brasileira e afrolatina: as congas ou atabaques. No fundo, uma percepção de como operar num diálogo entre o oriente e o ocidente a partir de uma perspectiva afrobaiana.



**Figura 7:** Uma das lagoas preservadas pelo Parque das Dunas, na área do areal do Abaeté (no bairro de Praia do Flamengo).



Fonte: Do próprio autor.

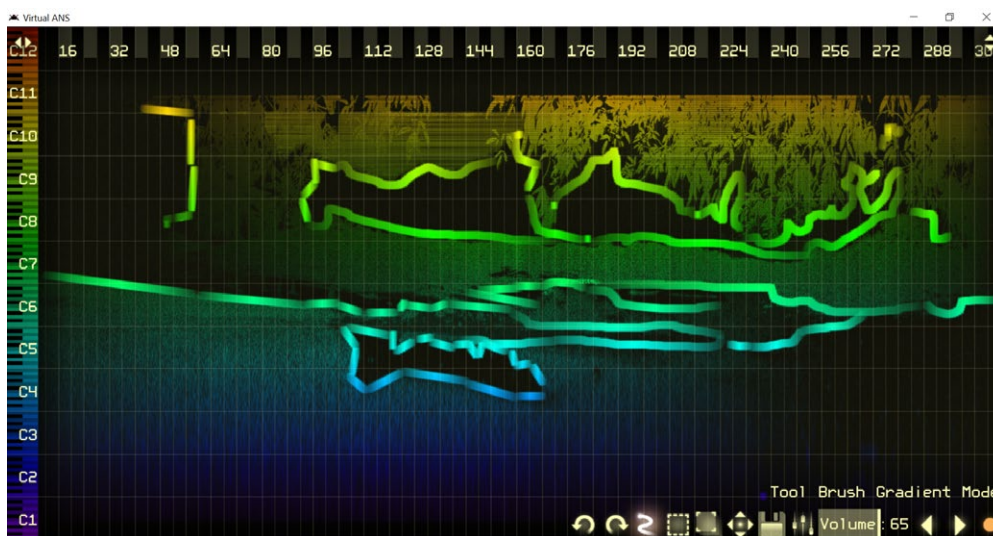
**Figura 8:** A famosa Lagoa do Abaeté, localizada no Parque Metropolitano do Abaeté.



Fonte: Do próprio autor.

Tal como na peça anterior, novamente houve o trabalho de traçar os contornos sobre as fotos, entretanto isso se deu a partir de um outro procedimento. Não apenas as fotos foram superpostas entre si, como também seus contornos foram traçados a partir de suas representações espectrais no sintetizador fotoeletrônico Virtual ANS, conforme se observa na figura 8.

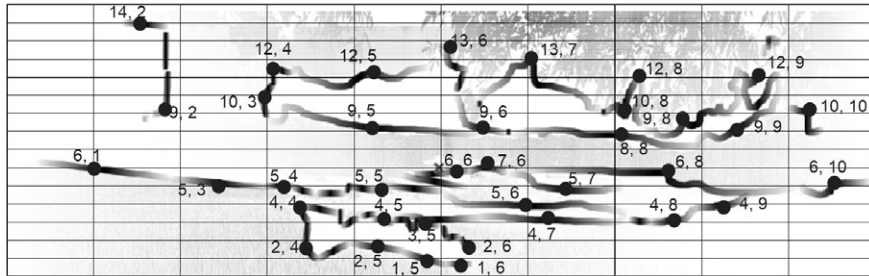
**Figura 9:** As fotos das lagoas do Abaeté em representação espectral e com contornos traçados.



Fonte: Do próprio autor.

Tal material serviu de base para o tape eletroacústico, como também para os contornos parametrizados em uma tabela.

**Figura 10:** Tabela feita a partir dos contornos fotográficos



Fonte: Do próprio autor.

Daí, os seus contornos foram selecionados para cada instrumento em suas alturas (in)determinadas. E eles foram adaptados para seus respectivos padrões modais tradicionais<sup>47</sup>, como também aproveitados em suas capacidades improvisativas, seja em seções mais abertas ou harmonicamente mais conduzidas. Há, portanto, uma composição cujas possibilidades improvisativas são dadas tanto pela própria estrutura, quanto pelas tradições que esses instrumentos carregam.

**Figura 11:** Trecho inicial de *Contemplações sobre as Lagoas*.

**Contemplações sobre as Lagoas**  
para violão de 12 cordas, sarangi, kora, percussão e eletroacústica (Virtual ANS)

George Cristian Vilela Pereira  
(novembro/2023)

**Rubato** 15"

COMEÇA A ELETROACÚSTICA

Congas ou Atabaques  
Improvisar a partir das sugestões rítmicas indeterminadas.  
*mp*

Violão de 12 cordas  
Uso de slide sem palheta. Interpretação livre sobre os gráficos.  
*f* w/slide *p*

Kora  
Interpretação livre sobre os gráficos.  
*fp* *mf*

Sarangi  
Interpretação livre sobre os gráficos.  
*d.n* *mp* *f*

Fonte: Do próprio autor.

<sup>47</sup> A kora utiliza a afinação *Tomora Mesengo*, ao passo que as linhas melódicas do sarangi são baseadas no *Raga Bhairavi*. O violão de 12 cordas atua como um mediador desses padrões modais.

**Figura 12:** Trecho de *Contemplações sobre as Lagoas* (c. 57)

Fonte: Do próprio autor.

## 4. Conclusão

Percebe-se que, entre a criação musical puramente improvisativa e a comprovisativa, há nesta última a distinção fundamental que é o da importância de se constituir uma obra a partir de um projeto conceitual, para além da autoexpressão musical. Inserindo-se no contexto da investigação neste artigo, há uma conversa entre a comprovação, um conceito que possui uma vivência maior nos círculos ligados à música experimental, e a ideia de composicionalidade. Há uma zona limítrofe entre a “composição em tempo real” e a “composição em tempo diferido” que é possível de ser abordada e se fazer vir à luz na investigação. E esta zona se chama *comprovisacionalidade*: uma abordagem de criação que traz a densidade do trabalho cultural daquilo que é comprovisado.

É evidente que, a partir dos exemplos mencionados das peças já escritas para o ciclo, há a incorporação da indeterminação musical, a começar pela elementaridade das seções dedicadas à improvisação livre. Entretanto, há um pensamento distinto sobre a mesma indeterminação quando ela é representada visualmente, e isso passa sobre a teoria dos contornos. Em *Fragmentos de uma Paisagem I-X*, houve a criação de um motivo melódico cujo remanejamento passa tanto pela extração de suas inversões e retrógrafos ou de suas expansões, quanto pela indeterminação que pode ser perfeitamente imaginada se retirarmos suas notações rítmicas ou melódicas. Já em *Topografia nas Vizinhanças das Dunas em Stella Maris*, em *A Nova Lenda do Abaeté*, ou em *Contemplações sobre as Lagoas*, a extração dos contornos a partir das fotografias das paisagens serviram como modelagens melódicas (sem ou com tabelas, a exemplo



das duas últimas peças mencionadas), como também de material de criação improvisativa a partir de sua indeterminação<sup>48</sup>. Em suma: ainda que haja passagens destinadas à improvisação livre nestas peças, há também a improvisação dirigida por informações mínimas, de modo a abrir outras possibilidades criativas para a interpretação com a parametrização dos contornos.

A comprovação é um processo de criação de uma ecologia musical que é maleável a depender das circunstâncias em sua performatividade tanto na escrita, quanto na escuta. O que se pode dizer aqui quanto aos processos individuais de criação aqui demonstrados, passando por toda a reflexão dialógica entre a comprovação e a composicionalidade, é o de que os critérios estabelecidos por Lima se fizeram reais na criação composicional, mas não ainda na realização comprovisativa final, que depende, sobretudo, do ato interpretativo dessas peças e de sua indissociabilidade entre teoria e prática. As percepções iniciais sobre a composicionalidade da comprovação – *comprovisacionalidade* – confirmaram-se nas práticas criativas compartilhadas com a Afluentes Ensemble, apesar de ainda se encontrarem em análise no que tange aos processos coletivos nos ensaios e gravações em estúdio. Afinal, a ideia da Afluentes Ensemble<sup>49</sup> ser um grupo de “comprovação afrossurrealista” foi uma forma de invenção de mundo, como também um trabalho cultural. E o mesmo se pode dizer sobre o ciclo de peças *Abaeté*, cujas possibilidades comprovisativas variam a depender das peças. A *comprovisacionalidade* desse ciclo demanda vivência real e o seu trabalho cultural poderá tomar forma com a realização interpretativa das peças, ainda que a implementação primeira da existência compositiva possa ser encarada e avaliada em sua composicionalidade. Portanto, o “afrossurrealismo” no ciclo de peças *Abaeté* é uma utopia musical ainda a ser alcançada a quem se atrever a interpretá-la.

## Referências Bibliográficas

BAILEY, Derek. *Improvisation – Its Nature and Practice in Music*. Boston (Massachusetts): Da Capo Press, 1992.

BHAGWATI, Sandeep et al. *Sound and Score: Essays on Sound Score*. Edição por Paulo de Assis, William Brooks, Kathleen Coessens. Leuven: Leuven University Press, 2013.

COSTA, Rogério. *Música Errante: o jogo da improvisação livre*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

---

48 Em consonância com o posicionamento de George E. Lewis evidenciado no artigo *Improvised music after 1950: Afrological and eurological perspectives* (1996), a indeterminação aqui é tratada como algo que não exclui a possibilidade de improvisação ou de criação musical em tempo real. Por mais que haja uma vontade de passar ao largo pela improvisação por parte da sensibilidade “eurológica” de um proponente da indeterminação ou da aleatoriedade como Cage, a sensibilidade não-branca ou “afrológica” da improvisação não pode ser tratada de maneira subterrânea e é uma realidade a ser encarada.

49 O grupo foi desfeito, mas as ideias de “comprovação afrossurrealista” permanecem nas melhores gravações já realizadas pelo grupo, como também no ciclo de peças já escrito.

DUDAS, Richard. *Comprovisation, The Various Facets of Composed Improvisation within Performance Systems*, in: **Leonardo Music Journal**, vol. 20, 2010.

FARACO, Arthur. **Comprovação, Entre a Composição e a Improvisação na Emergência de Práticas Musicais Contemporâneas**. Dissertação (Mestrado em Música). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2020.

FUJAK, Julius. **Various Comprovisations**. Helsinki: Semiotic Society of Finland, 2015.

HANNAN, Michael. *Interrogating Comprovisation as Practice-led Research*, in: **Speculation and Innovation: applying practice led research in the Creative Industries**. Melbourne: Southern Cross University, 2006.

LEWIS, George E. *Improvised music after 1950: Afrological and eurological perspectives*. In: **Black Music Research Journal**. Illinois: University of Illinois Press, v. 16, n. 1, pp. 91–122, 1996.

LIMA, Paulo Costa. **Teoria e práticas do compor I: diálogos de invenção e ensino**. Salvador: EDUFBA, 2012.

\_\_\_\_\_. *'Composicionalidade' e trabalho cultural no movimento de composição da Bahia*, in: **A Experiência Musical: Perspectivas Teóricas**. Série Congressos da TeMA, III. Salvador: Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical. 2019.