



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

GEORGE CRISTIAN VILELA PEREIRA

COMPROVAÇÃO E COMPOSICIONALIDADE:
ESTRATÉGIAS, PRÁTICAS E RISCOS COMPARTILHADOS NA
CRIAÇÃO DO CICLO DE PEÇAS *ABAETÉ*

Salvador
2024

GEORGE CRISTIAN VILELA PEREIRA

COMPROVAÇÃO E COMPOSICIONALIDADE:
ESTRATÉGIAS, PRÁTICAS E RISCOS COMPARTILHADOS NA
CRIAÇÃO DO CICLO DE PEÇAS *ABAETÉ*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, na Área de Concentração Composição Musical, Linha de Pesquisa: Composição e Teorias da Música: da Criação ao Ensino.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Bertissolo

Salvador
2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

P436	Pereira, George Cristian Vilela. Comprovação e composicionalidade: estratégias, práticas e riscos compartilhados na criação do ciclo de peças abaeté / George Cristian Vilela Pereira. - Salvador, 2024. 480 f. : il. Orientador (a): Prof. Dr. Guilherme Bertissolo. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-graduação em Música. Escola de Música, 2024. 1. Composição (Música) 2. Teoria musical. 3. Improvisação (Música) I. Bertissolo, Guilherme. II. Universidade Federal da Bahia . III. Título. CDD: 781.36
------	--

Bibliotecária: Vanessa Jamile Reis - CRB5/1767

ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

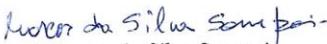
“COMPROVAÇÃO E COMPOSICIONALIDADE: ESTRATÉGIAS, PRÁTICAS E RISCOS COMPARTILHADOS NA CRIAÇÃO DO CICLO DE PEÇAS ABAETÉ”

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, na Área de Concentração COMPOSIÇÃO, a GEORGE CRISTIAN VILELA PEREIRA, na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, perante esta Banca Examinadora.

Aprovada em Salvador, 30 de agosto de 2024.


Guilherme Bertussolo – Orientador

Doutor em Composição pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia


Marcos da Silva Sampaio

Doutor em Composição pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia



Pedro Amorim de Oliveira Filho
Doutor em Composição pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

*A todas as pessoas que ousam ser intrépidas e (tentam ser) companheiras na arte e na vida. E à
minha mãe, Margarida Maria Vilela Pereira (1/3/1947 - 8/9/2024), R.I.P.*

AGRADECIMENTOS

Tenho algumas pessoas em mente com real carinho e que me inspiram em meu fortalecimento pessoal e no prosseguimento de minha jornada no Mestrado, a começar por minha família: meu pai Jorge Ramos, minha mãe Margarida Maria, meu irmão Alex Iarique e minha irmã Jamile Cristina. (Sim, menciono seus nomes compostos!) A meu pai, em particular, agradeço pela imensa compreensão e auxílio altruísta na convivência comigo após o recente falecimento de minha mãe.

O professor Guilherme Bertissolo contribuiu muito generosamente para que a dissertação tivesse o rumo devido e a ele agradeço muito, como também pela parte que lhe cabe na minha trajetória como graduando.

Outros professores foram-me de real importância para o estímulo criativo movido neste trabalho de pesquisa, e eles foram Marcos da Silva Sampaio, Alexandre Espinheira e Paulo Costa Lima (que também fizeram parte de minha história no Bacharelado em Composição).

Alguns professores pelos quais tenho real gratidão pela formação no Bacharelado em Composição: Flávio de Queiroz, Wellington Mendes, o casal Teca e Tota, Ekaterina Konopleva, Alla Dadaian, Pedro Augusto Dias, Jairo Brandão, Pedro Kroger, Wellington Gomes e meus primeiros professores de composição na extensão Atualba Meirelles e Paulo Rios Filho.

Professores de importância na minha história em Letras: Sandro Ornellas, Luciano Rodrigues Lima, Lígia Guimarães Telles, Mirella Márcia Longo, Suzana Cardoso, Eliana Mara Chiossi, Jesiel Oliveira e a primeira professora orientadora em um projeto de pesquisa, Eneida Leal Cunha.

Grato eu sou também pelo aprendizado que obtive ao notar os trabalhos de meus colegas de mestrado e companhias na jornada em Composição: Sidnei Marques, Izabella Baldoíno, Andressa Nunes e Gustavo Félix.

Não me esqueço de minha primeira turma de Composição quando de minha entrada na graduação, que me são amigos até hoje: Jordan Hohenfeld, Peter Marques e Roberto Intelisano.

Também não me esqueço de colegas importantes que fizeram parte de minha trajetória até o presente momento de minha história acadêmica no curso de Composição e que me foram/são de real estima: Emílio Le Roux, Laura Cardoso, Paulo Roberto Pitta, Vítor “Gigito” Rios, Menahem Hein Farias, Nathália Martins, Gabriel Vieira, Alysson Gonçalves, Vinícius Amaro, Eric Barreto, Herbert Côrtes, Nilton Belmonte, Lucas Jagersbacher, Heather Dea Jennings, André Luiz Miranda, Merjory Florêncio (Azuumy), Iara Canuto, Kedson Silva, Tharcísio Vaz,

Rafael Salib, Victor Hugo da Rocha, Bolívar Ávila Vinegas, Zan Carmo, Melissa Lima, Irma Ferreira, Ruan de Souza e Amanda Queiroz.

As queridas amizades duradouras de Iarly Patricio, Rodrigo “Sputter” Chagas, Bruno Kucera, Mateus “Spyke”, Ivan Marques, Aline Perez, Nina Paloma, Pedro Massarra, Bárbara Ferreira, Davi Cerqueira... além de outras pessoas influentes em meu passado e meu presente.

Sem esquecer de minha turma da música experimental brasileira, à qual também dedico este trabalho: Heitor Dantas, Edbrass Brasil, Mateus Dantas, Pedro Amorim Filho, Sólon Mendes, Eduardo César, Tuzé de Abreu, Orlando Pinho, Jan Cathalá, João Millet Meirelles, Marcella Lucatelli, Bruno Rohde, Andréa May, Junix Costa, Marco Scarassatti, Ângelo Esmanhoto, Thelmo Cristovam, Henrique Correia, Túlio Falcão, Eufrásio Prates, Denis Abranches, Alessandro Santana, André Gurgel, Fabiano Pimenta, Tatiana Drummond Moura, Zivito, Lóis Lancaster, Leandra Lambert, IO, Diego Dias, Leonardo César, Johann Heyss, Gustavo Bode, Bruno Carrasco (Bruno Nobru)... Não esqueço também do cineasta Alexandre Guena, pelo apoio em minha humilde trajetória cinematográfica como compositor de trilha sonora.

Algumas muito salutares menções estrangeiras que fizeram parte de minha história musical na música independente e experimental, apoiadores em minha carreira fonográfica e colaboradores musicais: Jeff Gburek, Vincent Bergeron, Igor Jovanovic (Lezet), Wilhelm Matthies, Kawol Samarqandi, Michael Sill, Antonella Porcelluzzi, Anastasia Vronski, Ivo Petrov, Gabriel Pereira Spurr, Maximiliano (El Zombie Espacial), Danielle Demos (Owl Dreams), Hiroshi Mehata (Mehata Sentimental Legend), Paulo Chagas, DB Amarin... sem esquecer do primeiro que lançou um trabalho meu: Nicolas Godin, do selo *Stomoxine Records*.

E, por fim e especialmente, sou também muito agradecido aos membros que tiveram sua passagem, breve ou não muito, pelo grupo que formei especialmente para esta pesquisa, Afluentes Ensemble: Fernando Fernandes, Maurício Lourenço, Yrlan Guedes, Eufrásia Neres, Thayná Oliveira, Edson Dantas, Cristiano Figueiró e Paulo Souza.

Agradeço também à M. G., pela colaboração na transcrição das entrevistas e aprendizado no período de relacionamento que tive com ela, apesar dos infortúnios. Também agradeço e menciono minha namorada anterior à essa última, R. M. As relações com elas foram parte de minha história durante o Mestrado e são páginas viradas de aprendizado.

Não quero esquecer de meu primeiro professor de violão: Josett Cerqueira. A ele agradeço o despertar de meu potencial musical no instrumento. Dedico este trabalho e agradeço *in memoriam* a meu querido tio-avô Dilo Vilela, meu segundo instrutor de música e a quem devo meu autodidatismo no estudo musical.

E não deixo de pensar na força maior que move a vida e este trabalho aqui... o Amor. Em seu sentido mais universal.

*Minha jangada vai sair pro mar
Vou trabalhar, meu bem querer
Se Deus quiser quando eu voltar do mar
Um peixe bom eu vou trazer
Meus companheiros também vão voltar
E a Deus do céu vamos agradecer*

Dorival Caymmi, "Canção da Partida" (in:
Caymmi e o Mar, 1957)

*'Tamo numa boa pescando pessoas no
mar aqui
Numa pessoa só*

Arnaldo Baptista, "Uma Pessoa Só" (in: *Lóki*,
1974)

*Cresci sob um teto sossegado,
meu sonho era um pequenino sonho
meu.
Na ciência dos cuidados fui treinado.*

*Agora, entre meu ser e o ser alheio,
a linha de fronteira se rompeu.*

Waly Salomão, "Câmara de Ecos" (in:
Algaravias, 1996)

PEREIRA, George Cristian Vilela. **Comprovação e Composicionalidade: Estratégias, práticas e riscos compartilhados na criação do ciclo de peças “Abaeté”**. 2024. 442 f. il. (color). Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

RESUMO

O projeto **Comprovação e Composicionalidade: Estratégias, Práticas e Riscos Compartilhados na Criação do Ciclo de Peças *Abaeté*** é uma investigação sobre como se realizariam a criação, a elaboração e a gravação de peças a ser implementadas por mim, enquanto músico-compositor, em conjunto com a **Afluentes Ensemble** sob uma práxis criativa de processos que são tanto composicionais, quanto improvisacionais. Este projeto é uma forma de perceber como a minha abordagem improvisativa, que vem sendo levada há anos em meus trabalhos individuais, pode se interrelacionar num contexto criativo de um coletivo musical. Estas peças partem inicialmente de minha pesquisa particular enquanto violonista/guitarrista para a percepção compartilhada tanto de aspectos motivacionais, quanto de necessidades de transmitir um impacto criativo sobre problemáticas sociais que estão sendo abordadas no conceito deste futuro ciclo de trabalhos musicais. As experiências e as experimentações artísticas deste trabalho em conjunto com a **Afluentes Ensemble** vêm sendo documentadas audiovisualmente, como também através de entrevistas em que averiguar-se-ão como se realizaram os desafios das peças que serão parte integrante do ciclo *Abaeté*. A composicionalidade de uma comprovação é uma meta de compreensão desta investigação que, ao final, procurará perceber uma comprovisacionalidade a partir das práticas, estratégias e riscos compartilhados, amparadas por uma revisão bibliográfica. Como lidar com tal música em seu caráter improvisativo, seja em projetos individuais ou coletivos, será algo a ser abordado ao discutir sua validade propositiva para o pensamento composicional contemporâneo.

Palavras-chave: comprovação; composicionalidade; música contemporânea; estratégias compositivas; improvisacionalidade.

PEREIRA, George Cristian Vilela. **Comprovisation and Compositionality: Strategies, Practices and Shared Risks in the Creation of the Cycle of Pieces “Abaeté”**. Thesis advisor: Guilherme Bertissolo. 2024. 441 s. ill. (color) Master’s Degree Thesis (Musical Composition) – School of Music, Federal University of Bahia, Salvador, 2024.

ABSTRACT

The project *Comprovisation and Compositionality: Strategies, Practices and Shared Risks in the Creation of the Cycle of Pieces *Abaeté** is an investigation on how the creation, elaboration and recording of the pieces would be accomplished by myself, as composer-musician, with Afluentes Ensemble under a creative praxis of processes that are both improvisational and compositional. This project is a way of perceiving how my comprovisative approach, that has been taken for years into my individual works, can be interrelated in a creative context of a musical collective. Those pieces come from my own research as an acoustic/electric guitarist for the shared perception of motivational aspects, as much as the needs of transmitting a creative impact about social issues that are dealt in the concept of this future cycle of musical works. The experiences and artistic experimentations of this work made with Afluentes Ensemble have been documented in audiovisual format, as much as through interviews in which will be found out how the challenges of the future *Abaeté*’s cycle of pieces was accomplished. The compositionality of a comprovisation is a goal of understanding this investigation that, in the end, will try to understand a comprovisationality through practices, strategies and shared risks, supported by a bibliographic review. How to deal with such music in its comprovisational character, whether in individual or collective projects, is going to be approached when discussing its purposeful for contemporary compositional thought.

Keywords: comprovisation; compositionality; contemporary music; compositional strategies; comprovisationality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Contorno < 2 1 2 0 > da fala <i>Igbo</i> em variações melódicas.....	32
Figura 2	Trecho de <i>L'appel de l'océan</i> de Vincent Labeauf.....	46
Figura 3	Trecho da 5ª Sinfonia em Dó Menor de Ludwig Van Beethoven.....	49
Figura 4	Gráfico resultante do contorno < 3 1 2 0 >.....	49
Figura 5	Gráfico resultante do contorno < 1 2 0 >.....	50
Figura 6	Melodização do contorno < 1 2 0 >.....	50
Figura 7	Contorno < 1 2 0 > em diferentes rítmicas.....	50
Figura 8	Contorno < 1 2 0 > em variações indeterminadas.....	51
Figura 9	Contorno < 1 2 0 > em indeterminação e em partitura sem pentagrama.....	51
Figura 10	Contorno rítmico < 1 2 0 > e respectivas operações de reflexão e uso de indeterminação.....	51
Figura 11	Análise sobre Earle Brown, <i>String Quartet</i> (1965).....	53
Figura 12	Gráficos dos contornos extraídos de <i>String Quartet</i> (1965) de Earle Brown.....	54
Figura 13	Análise de contornos aplicada em <i>Guero</i> (1972).....	55
Figura 14	O contorno rítmico < 3 4 4 5 6 6 > em formas original, normal, reduzidas e sem repetições adjacentes.....	56
Figura 15	Trecho de <i>Aldeias Mortas</i> (c. 117-121).....	67
Figura 16	Trecho de <i>Fragmentos de uma Paisagem I</i> (c. 1-2).....	69
Figura 17	Trecho de <i>Fragmentos de uma Paisagem II</i> (c. 1-3).....	70
Figura 18	Trecho de <i>Fragmentos de uma Paisagem III</i> (c. 7).....	70
Figura 19	Trecho de <i>Fragmentos de uma Paisagem V</i> (violino, c. 1-4).....	72
Figura 20	Trecho de <i>Fragmentos de uma Paisagem V</i> (baixo elétrico, c. 1-4).....	72
Figura 21	Contornos do violino em <i>Fragmentos de uma Paisagem V</i>	72
Figura 22	Contornos do violino em <i>Fragmentos de uma Paisagem V</i> em comparação visual.....	73
Figura 23	Trecho de <i>Fragmentos de uma Paisagem V</i> (c. 6-8).....	73
Figura 24	Trecho de <i>Fragmentos de uma Paisagem VI</i> (c. 1-4).....	74
Figura 25	Contornos usados em <i>Fragmentos de uma Paisagem VI</i>	75
Figura 26	Análise visual dos contornos em proximidade em <i>Fragmentos de uma Paisagem VI</i>	76
Figura 27	Trecho de <i>Fragmentos de uma Paisagem VI</i> (c. 11-13).....	77

Figura 28	Contorno do motivo do <i>Fragmentos de uma Paisagem VII</i>	77
Figura 29	Contorno primo do motivo do <i>Fragmentos de uma Paisagem VII</i>	78
Figura 30	Trecho de <i>Fragmentos de uma Paisagem VII</i> (c. 1-4).....	78
Figura 31	Trecho de <i>Fragmentos de uma Paisagem VII</i> (c. 9-11).....	79
Figura 32	Trecho de <i>Fragmentos de uma Paisagem VII</i> (c. 16-18).....	79
Figura 33	Contornos em operações de redução em <i>Fragmentos de uma Paisagem VII</i>	80
Figura 34	Trecho de <i>Fragmentos de uma Paisagem VIII</i> (c. 1-4).....	81
Figura 35	Contorno do motivo principal para <i>Fragmentos de uma Paisagem VIII</i>	82
Figura 36	Contornos obtidos para <i>Fragmentos de uma Paisagem VIII</i>	82
Figura 37	Trecho de <i>Fragmentos de uma Paisagem VIII</i> (c. 22).....	83
Figura 38	Contornos rítmicos para <i>Fragmentos de uma Paisagem IX</i>	84
Figura 39	Trecho de <i>Fragmentos de uma Paisagem IX</i> (c. 8-13).....	85
Figura 40	Partitura gráfica para <i>Fragmentos de uma Paisagem X</i>	86
Figura 41	Estrutura e gestos texturais em cinco partes em <i>Civilização ou Barbárie?</i>	87
Figura 42	Afinação Abaeté.....	88
Figura 43	Contornos extraídos da canção <i>O Mar</i> de Dorival Caymmi.....	88
Figura 44	Trechos de <i>Civilização ou Barbárie?</i> (c. 44-60).....	89
Figura 45	Experiências de harmonização a partir da Afinação Abaeté.....	90
Figura 46	Trecho de <i>Civilização ou Barbárie?</i> (c. 71-74).....	92
Figura 47	Trecho de <i>A Nova Lenda do Abaeté</i>	98
Figura 48	Análise do contorno < 2 3 0 1 0 1 2 2 >.....	98
Figura 49	Trecho de <i>A Nova Lenda do Abaeté</i> e respectiva análise de um dos contornos em representação linear.....	99
Figura 50	Foto de paisagem em Stella Maris, com tabela e contornos traçados.....	99
Figura 51	Estrutura formal de <i>Topografia sobre as Vizinhanças das Dunas de Stella Maris</i>	100
Figura 52	Contornos de parâmetros indeterminados traçados sobre a tabela/foto.....	100
Figura 53	Contornos demarcados sobre a paisagem.....	101
Figura 54	Operações de Contornos em <i>Topografia sobre as Vizinhanças das Dunas de Stella Maris</i>	102

Figura 55	Contorno sobre raios de sol e nuvens.....	102
Figura 56	Afinação do violão elétrico.....	104
Figura 57	Afinação do violão solo em pentacorde escalar.....	104
Figura 58	Pentacordes a partir das afinações alternativas.....	104
Figura 59	Uma das lagoas preservadas pelo Parque das Dunas, na área do areal do Abaeté (no bairro de Praia do Flamengo).....	106
Figura 60	A famosa Lagoa do Abaeté, localizada no Parque Metropolitano do Abaeté.....	106
Figura 61	Processo de conversão da análise fotoeletrônica no <i>Virtual ANS</i>	107
Figura 62	Paisagens das lagoas expostas em negativo.....	107
Figura 63	Comparativos de exibição espectral de frequências.....	108
Figura 64	Exibição espectral do ritmo e das frequências em Hz.....	109
Figura 65	Resultado gráfico e análise espectral em multissessão.....	110
Figura 66	Resultado sonoro da parte eletroacústica.....	110
Figura 67	Superimposição das duas fotos na <i>DAW</i>	111
Figura 68	Visualização da superimposição no <i>Virtual ANS</i>	112
Figura 69	Contornos traçados sobre as paisagens superpostas.....	112
Figura 70	Resultado na <i>DAW</i> das fotos superpostas com os contornos.....	113
Figura 71	Eletroacústica em multissessão e em áudio isolado.....	114
Figura 72	Gráficos para as seções A' B.....	116
Figura 73	Seção B'.....	117
Figura 74	Estrutura da forma final, com os contornos estabelecidos.....	117
Figura 75	As fotos das lagoas do Abaeté em diferentes exposições preto-e- branco.....	117
Figura 76	As fotos fusionadas, com os contornos desenhados.....	118
Figura 77	Contornos traçados das paisagens no Abaeté com tabela e valores.....	118
Figura 78	Contornos e valores, fora da tabela.....	119
Figura 79	Afinação <i>Tomora Mesengo</i> na <i>kora</i> (em pentagrama).....	119
Figura 80	Afinação <i>Tomora Mesengo</i> na <i>kora</i>	119
Figura 81	<i>Raga Bhairavi</i>	120
Figura 82	Afinação real do violão de 12 cordas em pentagrama.....	121
Figura 83	Contornos de parâmetros indeterminados, sem a numeração da tabela.....	121

Figura 84	Contornos de parâmetros indeterminados do violão.....	121
Figura 85	Contornos de parâmetros indeterminados da <i>kora</i>	121
Figura 86	Contornos de parâmetros indeterminados do <i>sarangi</i>	121
Figura 87	Contornos do violão de 12 cordas com valores da tabela.....	122
Figura 88	Operações de contornos para o violão de 12 cordas.....	122
Figura 89	Contornos da <i>kora</i> com valores da tabela.....	123
Figura 90	Operações de contornos para a <i>kora</i>	123
Figura 91	Contornos do <i>sarangi</i> com valores da tabela.....	124
Figura 92	Operações de contorno para o <i>sarangi</i>	124
Figura 93	Trecho de <i>Contemplações sobre as Lagoas</i> (c. 1-20).....	126
Figura 94	A formação inicial da Afluentes Ensemble: Maurício Lourenço (piano), Fernando Fernandes (bateria), Yrlan Guedes (saxofone tenor, violino), George Christian (violão e guitarra) em 4 de janeiro de 2023.....	130
Figura 95	Terceiro ensaio da Afluentes Ensemble, com George Christian (violão elétrico), Fernando Fernandes (bateria), Maurício Lourenço (piano elétrico) e Eufrásia Neres (vocais) em 18 de janeiro de 2023.....	130
Figura 96	Afluentes Ensemble ao vivo no Festival Teia Viva (18 de agosto de 2023), com Yrlan Guedes (saxofone tenor), Edson Dantas (berimbau de boca) e George Christian (guitarra).....	131

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANPPOM	Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
IHAC ¹	Instituto de Humanidades, Artes e Cultura
PIBExA	Programa Institucional de Experimentação Artística
PPGMUS-UFBA	Programa de Pós-graduação em Música da UFBA
PROEXT	Pró-Reitoria de Extensão da UFBA
TeMA	Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical

¹ Atualmente, a sala 201 do IHAC se chama LabMusAS - Laboratório de Música e Artes Sonoras.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	18
	Objetivo e Justificativa.....	19
	Metodologia.....	21
	Estrutura da Dissertação.....	21
2	REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	23
2.1	Comprovação e Incorporação da Improvisação	23
2.1.1	Definições, Antecipações Históricas e Literaturas sobre a Comprovação.....	27
2.1.2	Abordagens Acadêmicas Brasileiras sobre a Comprovação.....	34
2.1.3	Relações entre a Improvisação Livre e o Indeterminismo em uma Comprovação	36
2.2	Teoria dos Contornos	48
2.2.1	Conceitos e Possibilidades de Abordagem.....	48
2.2.2	Contornos de Parâmetros (In)Determinados.....	50
2.2.3	Contornos para Improvisação Dirigida: Exemplos em Partituras Experimentais do Séc. XX.....	52
2.3	Composicionalidade.....	56
2.4	Visão de síntese: Composicionalidade da Comprovação, ou a Comprovisacionalidade.....	59
3	ABAETÉ - PEÇAS, EXPERIMENTAÇÕES, ABORDAGENS COMPROVISATIVAS E REFLEXÕES	63
3.1	Conceito e Motivações Artísticas para o Conjunto de Obras.....	63
3.2	Introdução ao Ciclo de Peças e aos Processos de Criação Comprovisativa.....	65
3.2.1	<i>Aldeias Mortas</i> (2021)	66
3.2.2	<i>Fragmentos de uma Paisagem I - X</i> (2022)	68
3.2.3	<i>Civilização ou Barbárie?</i> (2022)	86
3.2.4	<i>A Nova Lenda do Abaeté</i> (2022/2023)	93
3.2.5	<i>Topografia nas Vizinhanças das Dunas de Stella Maris</i> (2023)	99
3.2.6	<i>Contemplações sobre as Lagoas</i> (2023)	105
3.3	Afluentes Ensemble e a Criação de <i>A Nova Lenda do Abaeté</i>	127
3.3.1	Breve Histórico e (Trans)Formações.....	127
3.3.2	<i>A Nova Lenda do Abaeté</i> - Criação do Material Fonográfico e Audiovisual.....	132
3.4	A Comprovisacionalidade em Análise.....	137

3.4.1	Comprovação - Abordagem Pessoal X A Literatura sobre o Assunto.....	137
3.4.2	Comprovisacionalidade: entre o Tempo Real e o Tempo Diferido	138
3.4.3	A Comprovisacionalidade do Ciclo de Peças <i>Abaeté</i>	140
3.4.4	Comprovisacionalidade como Possibilidade para Processos Criativos Compartilhados.....	143
3.5	Algumas reflexões adicionais sobre Comprovação, Polidionatismo, Contornos e Comprovisacionalidade.....	148
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	156
	REFERÊNCIAS	161
	APÊNDICE: O CICLO DE PEÇAS <i>ABAETÉ</i>	166
	<i>Aldeias Mortas</i>	167
	<i>Fragmentos de uma Paisagem I - X</i>	214
	<i>Civilização ou Barbárie?</i>	268
	<i>A Nova Lenda do Abaeté</i>	302
	<i>Topografia nas Vizinhanças das Dunas de Stella Maris</i>	323
	<i>Contemplações sobre as Lagoas</i>	349
	ANEXOS	
	ANEXO A - Versão para Ensemble Jazz-Rock de <i>Civilização ou Barbárie?</i>	366
	ANEXO B - Entrevistas com Integrantes da Afluentes Ensemble	408
	ANEXO C - Roteiro Original para o Curta <i>A Nova Lenda Do Abaeté</i>	479

1 INTRODUÇÃO

A comprovação e a composicionalidade são ideias que podem ser conversadas. Mas uma delas ainda não possui um terreno consolidado no cenário acadêmico nacional, e, em especial, aqui no Nordeste. E o que me move a abordar a “comprovação”? Eu tenho uma identificação real com o termo (um encontro em elisão entre os termos “composição” e “improvisação”), e considero que falar de comprovação faz muito mais sentido para quem não se acostumou desde o berço a lidar com a criação musical aos moldes mais tradicionais da música ocidental. É um termo que poderia ou deveria ser mais do cotidiano musical do que se imagina – e esta é uma reflexão que constará no decorrer da pesquisa. Especialmente quando se traz a vontade de se fazer música sem precisar ficar engessado nas amarras do que se estabelece sem maiores saídas criativas. Afinal, a habilidade interpretativa é algo que importa e muito.

A vontade de fazer com que a teoria e a abordagem criativa da composicionalidade de Paulo Costa Lima (2012) entrem em diálogo com a comprovação é muito no intuito de trazer ainda mais acentuadamente a consolidação do real significado do que é comprovar na vida de um músico. Falar das cinco dimensões da composicionalidade e aplicá-las à comprovação é, por tabela, criar um conceito novo: a comprovisacionalidade. E é com ela que se pode perfeitamente dizer quais são os sentidos de se levar as dimensões da invenção de mundo, da reciprocidade, da criticidade, do campo de escolhas e, sobretudo, da indissociabilidade entre a teoria e a prática ao mundo da comprovação. Sei perfeitamente que não há só uma comprovação, mas várias. Por isso, proponho a comprovisacionalidade como uma possibilidade analítica e de conscientização de atitude comprovisativa. Entretanto, o que há de mais importante nesse estudo aqui não é dizer o quanto uma peça musical é mais ou menos comprovisativa. Isso é irrelevante. A real meta é a compreensão do trabalho cultural e a dimensão de seu impacto artístico. E é por isto que proponho aqui uma temática de ressonância sociocultural e antropológica: a região do Abaeté e o seu irreconhecimento enquanto paisagem natural e urbana. A poética entre a contemplação e o delírio urbano sendo perpassada pela música.

O que proponho fazer nesta pesquisa intitulada *Comprovação e Composicionalidade: Estratégias, Práticas e Riscos na Criação do Ciclo de Peças Abaeté* é, antes, um relato de minha vivência com a comprovação na criação deste projeto, o que venho compreendendo sobre o que isso significa, para, também, examinar criticamente a literatura a respeito do assunto, sua validade e seu valor em seu trabalho cultural, e as minhas próprias práticas comprovisativas no ciclo *Abaeté* ou com o grupo que formei, Afluentes Ensemble. E tal exame envolve uma série de diálogos. Um diálogo comigo mesmo, com a literatura sobre a comprovação, com as

ferramentas criativas que podem movê-la (no caso aqui, a indeterminação e a teoria dos contornos), com as pessoas envolvidas com a Afluentes Ensemble, com o ciclo de peças em seu trabalho cultural e, ao final, com a(s) tradição(ões) que precede(m) o que fiz. Apresentar estratégias, práticas e riscos não bastará se não houver um exame analítico e um esforço crítico sobre o que se apresentará, para além do valor propositivo.

Objetivo e Justificativa

O objetivo fundamental do presente trabalho é o de investigar as possíveis imbricações entre comprovação e composicionalidade em um processo criativo, em direção a uma noção de comprovisacionalidade. E os específicos seriam os seguintes:

a) compor um conjunto de obras musicais individual e colaborativamente, com vistas à criação do ciclo musical *Abaeté*;

b) problematizar a comprovação em processos de criação musical colaborativa, de modo a perceber e evidenciar estratégias e riscos musicais na prática da concepção do ciclo de peças;

c) trazer uma série de articulações entre a teoria dos contornos e a indeterminação na criação comprovisativa do ciclo de peças *Abaeté*, em conjunto com uma investigação sobre seus respectivos processos de criação.

d) contribuir para o entendimento do trabalho cultural realizado no âmbito do processo criativo no contexto da comprovação.

O projeto *Comprovação e Composicionalidade: Estratégias, Práticas e Riscos Compartilhados na Criação do Ciclo de Peças Abaeté* é uma oportunidade de investigar, a partir do processo da criação de um ciclo de peças, o quanto se interrelacionam os conceitos de comprovação (a partir da noção de “perspectiva notacional” de Sandeep Bhagwati (2013) e das propostas trazidas por Julius Fujak (2011), especialmente a articulação de uma arte contemporânea transversal em analogias com as situações de vida) e composicionalidade (a partir de Paulo Costa Lima) – sendo esta interrelação o trabalho cultural da pesquisa como um todo. Há a necessidade de um maior aprofundamento nos estudos dos processos criativos comprovisativos, considerando a distinção entre improvisação e comprovação, argumentada pela literatura específica, que considera a importância de se constituir uma obra a partir de um projeto conceitual, para além da autoexpressão musical. Há também a proposição de um arcabouço teórico para a comprovação a partir das convergências nítidas entre os processos comprovisativos e as ideias trazidas por Lima na composicionalidade, que são demonstradas nas estratégias e na performatividade deste projeto conceitual que é o ciclo *Abaeté*.

Percebendo que “trabalho cultural” é algo que interliga a criação musical à cultura inextrincavelmente (ver BOHLMAN, 2003, e LIMA, 2019), o ciclo de peças *Abaeté* busca ser uma resposta a uma lacuna discursiva sobre a região que a inspira em sua contemporaneidade. Defino “trabalho cultural” simplesmente como um labor imbuído de uma missão cultural. E, neste projeto, a missão é a de representar na música a região do Abaeté e suas transformações. Reconhecendo na criação comprovisativa a possibilidade de agregar tanto um plano de diretrizes, quanto as dimensões contingentes (BHAGWATI, 2013), *Abaeté* procura alertar no âmbito sonoro a respeito das (im)permanências acarretadas por suas transformações em seu trabalho cultural. Como afirma Paulo Costa Lima (2019, p. 39), “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”. Aqui, nesta pesquisa, quero ressaltar as dimensões sociocultural e psicossocial da comprovisação. No lugar do estabelecimento de temas estanques para uma estruturação temática de composição, procuro trazer a *comprovisação* como possibilidade de desconstrução temática e idiomática.

Há de se ressaltar que Paulo Costa Lima, ao apresentar a composicionalidade em seus textos essenciais, como *Composicionalidade: teoria e prática do compor no horizonte da atualidade* (2012), não menciona a respeito da improvisação ou sobre a comprovisação. É elementar pensar que o compositor baiano, ao falar sobre a composição, preocupa-se com a fenomenologia da elaboração criativa e narrativa que está imbuída no próprio trabalho cultural da composição, ou na própria criação musical como um todo. No que tange à interpretação, há o seguinte (2012, p. 25): “Já Herbert Brün coloca tanto peso na dimensão interpretativa do compor que se recusa a responder à questão ‘o que é composição?’, oferecendo uma pergunta alternativa: ‘quando é composição?’ - ou seja, tudo depende do contexto interpretativo dos atos composicionais”. Entretanto, não há a menção sobre as capacidades de um intérprete-criador, seja ele um improvisador ou um comprovisador, cujos atos de criação musical têm diferentes intencionalidades. Em suma, não há intenção aqui de meramente ocupar um vácuo da formulação teórica de Lima, mas, outrossim, a de assomar-se ao discurso da composicionalidade assegurando o lugar criativo do Outro; ou seja, o intérprete-criador em processos criativos compartilhados. Daí, a necessidade de falar sobre a Comprovisacionalidade.

Parafraseando Lima (2012; 2019), percebendo que há possibilidades de entender a invenção de um mundo sonoro, a criticidade de atos interpretativos, a indissociabilidade entre a teoria e a prática, a reciprocidade entre musicistas e colaboradores, entre designer e design, e a escolha consciente dos atos criativos, o que se pretende oferecer em *Abaeté* é uma oportunidade de se pensar não apenas uma obra musical, mas também um tipo de convivência em sociedade a ser

desejada e uma forma não-hierarquizada de se perceber uma ecologia de sonoridades e criatividades improvisativas.

Metodologia

A pesquisa neste projeto se desenvolve a partir de três eixos metodológicos que seriam os seguintes: a *pesquisa-ação*, o *memorial descritivo* e as *entrevistas*. E, assimilada ao fazer do memorial, está também a *crítica genética*. E, também, com a realização das entrevistas, as falas serão retomadas e tendo a *análise discursiva* sobre elas.

Há fundamentalmente uma pesquisa-ação tanto no compor (com o registro do planejamento das peças), quanto no trabalho *in loco* com a Afluentes Ensemble (com os ensaios serem documentados em gravações audiovisuais). Ensaios foram documentados em gravações audiovisuais, como também foram documentadas as eventualidades criativas na elaboração tanto da composição inicial, quanto no trabalho de pesquisa e gravação em estúdio.

O memorial foi feito através de um relato das experiências de elaboração musical na composição das peças e na produção fonográfica/audiovisual. Foram trazidas as motivações a partir dos planejamentos de cada peça. O texto partiu de percepções individuais e, também, as que foram compartilhadas comigo pelos participantes do projeto sobre o quanto funcionou ou não as propostas de cada uma das peças, como também da compreensão sobre os processos de comprovação em coletividade. Os rastros dessas experiências, via anotações dos processos criativos, como também nos ensaios documentados serão examinados pela via da crítica genética em diálogo entre a produção final e tais rastros em algumas peças saltares nisso.

Também houve entrevistas com os participantes musicais registradas audiovisualmente e por escrito, com questionários especialmente preparados para investigar a percepção individual de cada músico-participante sobre o processo musical e a improvisacionalidade nos ensaios e na possibilidade de gravação em estúdio. Essas entrevistas terão suas respectivas análises de discurso para trazer mais esclarecimentos no campo dos processos criativos compartilhados entre o grupo. Trata-se, portanto, de uma pesquisa artística de ordem qualificativa em que as ideias serão expostas dialogicamente entre o que é dito por outrem e o meu posicionamento.

Estrutura da dissertação

A dissertação estrutura-se em cinco capítulos. Para este capítulo inicial, procurei trazer as motivações estéticas que impulsionam a criação do ciclo de peças *Abatê* e a pesquisa em torno da relação entre improvisação e composicionalidade, além de uma apresentação de como a

investigação procedeu aqui. Ao final, a metodologia e a estrutura da dissertação foram esclarecidas para o intuito de estudo.

O segundo capítulo consiste na revisão bibliográfica em que será examinada a ideia compositiva básica que baliza tanto a pesquisa, quanto o trabalho musical: a improvisoação. A teoria dos contornos e a indeterminação serão apresentadas como possibilidades técnicas em um trabalho improvisativo. Como elas se operariam e se interrelacionam foi algo a ser analisado, como também as diferenças e as ressonâncias que haveria entre a improvisoação e a improvisação. Para o intuito analítico sobre os trabalhos culturais, a composicionalidade será apresentada. E, na compreensão desta pesquisa, para realmente entender das peças improvisativas, é preciso fazer emergir da composicionalidade um novo conceito como síntese: a improvisacionalidade. Esta terá a sua articulação conceitual em suas cinco dimensões (invenção de mundo, criticidade, reciprocidade, campo de escolhas e indissociabilidade entre teoria e prática) sem deixar de notar o acréscimo teórico que ela proporciona à teorização de Lima.

O terceiro capítulo faz apresentação das peças do ciclo *Abaeté*, em suas partituras e memoriais descritivos, em que há detalhes sobre aspectos analíticos e o sentido de serem trabalhos artísticos que lidam com a improvisoação. Há, também, os rastros sobre como se esboçou a criação em relatos e planejamentos a serem examinados criticamente. Os processos criativos do grupo Afluentes Ensemble serão também evidenciados em suas fases criativas. Uma peça em particular, *A Nova Lenda do Abaeté*, terá um destaque em especial por ter tido realização fonográfica e audiovisual, e seu processo de criação será detalhado nesse capítulo.

O quarto capítulo pretende trazer reflexões comparativas entre a abordagem desenvolvida por esta pesquisa e a literatura sobre a improvisoação, como também sobre a improvisacionalidade como uma perspectiva analítica que pode considerar o fazer musical entre o tempo diferido e o tempo real. A improvisacionalidade do ciclo de peças *Abaeté* também será analisada, tanto nas realizações escritas, quanto no trabalho fonográfico. Ao final, a presença de uma obra improvisativa será objeto de reflexão em torno do que significam seus atributos estéticos, éticos e de realização em seu trabalho cultural.

Por fim, após as referências bibliográficas, o próprio ciclo de peças *Abaeté* encontra-se no apêndice com as seguintes peças partituradas: *Aldeias Mortas*, *Fragmentos de uma Paisagem I - X*, *Civilização ou Barbárie?*, *A Nova Lenda do Abaeté*, *Topografia nas Vizinhanças das Dunas de Stella Maris* e *Contemplações sobre as Lagoas*. Seguem-se daí os anexos complementares à pesquisa nesta dissertação.

2 REVISÃO DE LITERATURA

2.1 Comprovisação e Incorporação da Improvisação

“Comprovisação” 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”. 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. Farei aqui um apanhado da investigação que obtive sobre o termo em alguns poucos, mas basilares, trabalhos acadêmicos, como também as práticas que possuem uma maior conexão com o trabalho que venho desenvolvendo em minha pesquisa musical. Já a minha visão individual sobre a comprovisação e o defrontamento entre ela e a de outros autores terão maior desenvolvimento futuramente.

Vale salientar que o real foco desta pesquisa é a comprovisação, não é exatamente sobre a improvisação ou os estudos sobre ela. Sobre esta última, serão mencionados aqui são alguns autores e trabalhos de pesquisa dignos de nota a posteriori, para o aprofundamento da investigação. Não é o intuito aqui deixar de lado diminuir a importância das práticas e pesquisas sobre a improvisação, ou o seu longo histórico, mas sim trazer algumas contribuições de estudo que acabam sendo, também, aproveitáveis para a compreensão da comprovisação.

No que tange à improvisação, o compêndio do *Grove Dictionary of Music* (Vol. 2, 1904), em seu primeiro volume, curiosamente em uma definição muito mais rica sobre “extempore playing” (“execução extemporizada”, se traduzida literalmente) do que sobre “improvisation”. Na verdade, ambos os termos são colocados como equivalentes². Define-se o verbete no dicionário da seguinte maneira³ (p. 798):

A arte de tocar sem premeditação, a concepção da música e sua interpretação sendo simultâneas. O poder de tocar improvisadamente evidencia um alto grau de cultivo musical, bem como a posse de grandes dons naturais. Não apenas a faculdade de invenção musical deve estar presente, mas também deve haver um domínio perfeito sobre todas as dificuldades mecânicas, para que os dedos possam ser capazes de reproduzir instantaneamente o que a mente concebe, bem como um conhecimento completo das regras de harmonia, contraponto e forma musical, para que o resultado possa ser simétrico e completo.

² Ver o *Grove Dictionary of Music* de 1906, p. 462.

³ Tradução do autor. Original: “The art of playing without premeditation, the conception of the music and its rendering being simultaneous. The power of playing extempore evinces a very high degree of musical cultivation, as well as the possession of great natural gifts. Not only must the faculty of musical invention be present, but there must also be a perfect mastery over all mechanical difficulties, that the fingers may be able to render instantaneously what the mind conceives, as well as a thorough knowledge of the rules of harmony, counterpoint, and musical form, that the result may be symmetrical and complete.”

Nota-se uma preocupação formal quanto à execução improvisada logo de cara, mesmo que não houvesse a diferenciação entre idiomatismo ou não-idiomatismo, ou quaisquer noções sobre as outras culturas de improvisação à parte da música clássica ocidental. Seguindo adiante na leitura, referencia-se como parâmetros os grandes mestres: Bach, Mozart, Beethoven e, mais tarde, Scarlatti, Mendelsohn. O verbete documenta como se desenvolveu historicamente sob o espectro desse mencionado universo da música clássica e menciona também uma possível bibliografia de ensino sobre improvisação⁴, mas acompanhada por um senão: quem escreveu considera que ela, a improvisação, pode não ser satisfatoriamente ensinada.

É de se notar o contraste de exigência e o aprofundamento teórico que o termo “improvisação” adquiriu no *New Grove Dictionary of Music* (2001, s.n.), desatrelando da referência única da música clássica ocidental. Eis a definição geral:

A criação de uma obra musical, ou a forma final de uma obra musical à medida que está sendo performada. Pode envolver a composição imediata da obra por seus intérpretes, ou a elaboração ou ajuste de uma estrutura existente, ou qualquer coisa intermediária. Até certo ponto, toda performance envolve elementos de improvisação, embora seu grau varie de acordo com o período e o lugar, e, até certo ponto, toda improvisação se baseia em uma série de convenções ou regras implícitas. O termo 'extemporização' é usado mais ou menos de forma intercambiável com 'improvisação'. Por sua própria natureza - à medida em que a improvisação é essencialmente evanescente - é um dos assuntos menos passíveis de pesquisa histórica.

Para além dessa definição geral, o verbete se debruça sobre as características da improvisação em distintas culturas musicais, na música clássica ocidental e no jazz. Um dos estudiosos que contribuíram para tal maturação foi o etnomusicólogo checo Bruno Nettl. No artigo *Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach* (1974, p. 1), ele percebeu no livro *Die Improvisation in der Musik* de Ernst Ferand, lançado em 1938, um marco que era tido como “o único grande livro acadêmico sobre o tema da improvisação musical” na musicologia até então. Foi o primeiro livro a tratar o assunto com mais seriedade, dando vários conceitos sobre a natureza da improvisação em vários períodos da música europeia e em outras culturas no mundo. Desde Ferand até a atualidade de sua escrita (ou seja, no decorrer do séc. XX), Nettl percebeu

⁴ “O Dr. F. J. Sawyer escreveu uma cartilha de extemporização (Novello & Co.), mas pode-se duvidar que a arte da improvisação possa ser ensinada satisfatoriamente”. Original: “*Dr. F. J. Sawyer has written a primer of Extemporisation (Novello & Co.), but it may be doubted if the art of improvisation could ever be satisfactorily taught*” (In: _____, 1906, p. 799).

⁵ Tradução do autor. Original: “*The creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed. It may involve the work's immediate composition by its performers, or the elaboration or adjustment of an existing framework, or anything in between. To some extent every performance involves elements of improvisation, although its degree varies according to period and place, and to some extent every improvisation rests on a series of conventions or implicit rules. The term 'extemporization' is used more or less interchangeably with 'improvisation'. By its very nature - in that improvisation is essentially evanescent - it is one of the subjects least amenable to historical research.*”

que houve uma maturação do entendimento musicológico sobre a improvisação que evoluiu do tratamento “sem importância cardinal” dado pelo dicionário Grove aos vários estudos sobre as músicas que lidam com improvisação, relacionados ao jazz, às músicas da Índia, da Indonésia, do Oriente Médio e do continente africano. Daí, Nettl advoga pela necessidade de repensar a importância da improvisação, “para ver se ela merece consideração como um processo único, se ela tem integridade como uma ideia separada de outras ideias relacionadas sobre a criação de música, e se todas as coisas que agora chamamos de ‘improvisação’ são de fato a mesma coisa”⁶. Sobre as relações entre improvisação e composição, Nettl (1974, p. 4) tergiversa⁷:

Improvisação e composição são conceitos opostos, como dizem - um espontâneo, e o outro calculado; um primitivo, e o outro sofisticado; um natural, e o outro artificial. Mas, por outro lado, também nos é dado acreditar que a improvisação é um tipo de composição, do tipo que caracteriza aquelas culturas que não têm notação, um tipo que libera o impulso repentino para a música através da produção direta do som. Ouvimos que a improvisação termina onde a notação começa, mas, ao mesmo tempo, somos informados de que certas culturas não-ocidentais que não usam notação distinguem entre os dois processos, se não explicitamente, pelo menos pela maneira como classificam internamente suas músicas. Assim, sentimos que sabemos intuitivamente o que é improvisação, descobrimos que há confusão em relação à sua essência.

Ao considerar que há um *continuum* de pontos de distinção entre composição “fixa” e improvisação em diferentes culturas musicais, Nettl (1974, p. 9) conclui que o performer que trabalha sobre modos pré-existentes (tais como o *raga*, o *dastgah* ou o *maqam*) está “performando uma versão de algo, não improvisando sobre algo”⁸. Ele considera que um repertório musical pode ser encarado como a incorporação de um sistema que pode ser subdividido em suas unidades constitutivas (1974, p. 13). E, ao final, Nettl advoga pela necessidade de abandonar a ideia de que a improvisação seria um processo separado da composição e adotar a perspectiva de que todo performer improvisa até uma certa medida (1974, p. 19).

É de interesse nesta pesquisa não exatamente a improvisação sobre um modelo em específico, mas o papel fundamental que a improvisação livre vem exercendo ao ser incorporada à

⁶ Tradução do autor. Original: “to see whether it merits consideration as single process, whether it has integrity as an idea separate from other, related ideas about creating of music, and whether all the things that we now call improvisation are indeed the same thing” (NETTL, 1974, p. 2).

⁷ Tradução do autor. Original: “Improvisation and composition are opposed concepts, we are told - the one spontaneous, the other calculated; the one primitive, the other sophisticated; the one natural, the other artificial. But, on the other hand, we are also given to believe that improvisation is a type of composition, the type that characterizes those cultures that have no notation, a type that releases the sudden impulse to music through the direct production of sound. We hear that improvisation ends where notation begins, yet at the same time we are told that certain non-Western cultures which do not use notation distinguish between the two processes, if not explicitly, then by the way they internally classify their musics. Thus, we feel that we know intuitively what improvisation is, we find that there is confusion regarding its essence.”

⁸ Tradução do autor. Original: “(...) performing a version of something, not improvising upon something”. Derek Bailey, certamente, consideraria isto como improvisação idiomática.

comprovação. Segundo o guitarrista e pesquisador britânico Derek Bailey (1993, p. ix), a improvisação “desfruta da curiosa distinção de ser a mais amplamente praticada de todas as atividades musicais e a menos reconhecida e compreendida”, além de ter uma história antiga na humanidade. Afinal, ainda que houvesse no passado pouca informação ou pesquisa a respeito, a improvisação “está sempre mudando e se ajustando, nunca é fixa, é muito evasiva para análise e descrição precisa; ela é, essencialmente, não-acadêmica.” Entretanto, após o cenário descrito por Bailey em sua época⁹, o pesquisador e músico saxofonista Rogério Costa¹¹, em meados dos anos 2010, salientou em artigos o crescimento de interesse atual sobre a improvisação na área acadêmica, e o trabalho de Bailey e de muitos outros pesquisadores, como John Sloboda, Ruben López Cano, Clément Canonne ou George Lewis, têm tido real importância nisso.

Ainda Rogério Costa (2012, p. 1), a partir de Bailey, sobre a definição de improvisação livre:

Pode-se dizer que a improvisação livre é um tipo de prática musical empírica e de experimentação concreta. Conforme definição proposta por Derek Bailey (BAILEY, 1993, p. xi) teríamos duas formas básicas de improvisação: de um lado, a improvisação idiomática, que é aquela que se dá dentro do contexto de um idioma musical sócio e culturalmente localizado, delimitado histórica e geograficamente como, por exemplo, a improvisação na música hindu, no choro ou no jazz e de outro a livre improvisação. Nesta última, não há um sistema ou uma linguagem previamente estabelecida no contexto da qual se dará a prática musical. A livre improvisação só se configura como uma possibilidade num mundo cada vez mais integrado onde as fronteiras - linguísticas, culturais, sociais - devido à intensa interação, eventualmente se dissolvem ou ao menos perdem sua rigidez. Neste contexto, os territórios se interpenetram e os sistemas interagem cada vez mais, de maneira que os idiomas tornam-se mais permeáveis.

É por ser uma “prática musical empírica e de experimentação concreta” que há um efetivo interesse na improvisação livre. Portanto, é de se notar que as práticas de improvisação livre vêm sendo extensivamente incorporadas à comprovação. Artur Faraco (2020, p. 136) afirma:

Em conjunto, a rápida transição estilística existente na história do jazz estadunidense – com início a partir da década de 1920 e intensificada na década de 1940 (HOBSBAWM, 1990; LEWIS, 1996) – é representativa de uma abordagem contrária, em especial a partir do *bebop*: nela, o intérprete não somente atualiza a obra, mas é figura essencial para a construção dessa, a partir da improvisação. O contato entre estas práticas artísticas, que por vezes são consideradas como processos históricos divergentes, é recorrente ao longo do século XX, e culmina, de acordo com Canonne (2016), na prática considerada como improvisação livre. É a partir das características desta prática que percebemos bases dos processos criativos de artistas que compreendem seus

⁹ Tradução do autor. Original: “*Improvisation enjoys the curious distinction of being both the most widely practised of all musical activities and the least acknowledged and understood. (...) Improvisation is always changing and adjusting, never fixed, too elusive for analysis and precise description; essentially non-academic.*”

¹⁰ Meados dos anos 1990, mais exatamente em 1993.

¹¹ A exemplo dos artigos *A livre improvisação musical e a filosofia de Gilles Deleuze* (2012) ou *Fundamentos técnicos e conceituais da livre improvisação* (2012). Maiores detalhes, ver as referências.

trabalhos como comprovação. Observou-se que duas características muito ressaltadas da improvisação livre são absorvidas pelos processos de comprovação: a criação em tempo real sem predeterminações de referentes e a interatividade.

Pensando sobre as extensivas práticas de improvisação livre na comprovação, a problemática dos idiomatismos e a já mencionada permeabilidade entre os idiomas a partir da interatividade entre eles, far-se-á um aprofundamento teórico sobre a comprovação, suas possibilidades de abordagem e de relações possíveis com o indeterminismo neste presente capítulo.

2.1.1 Definições, Antecipações Históricas e Literaturas sobre a Comprovação

Comprovação é, segundo o compositor Michael Dale (2008, p. 4):

um espectro de métodos de criação musical que se assume tanto em um degrau de estrutura composicional relativamente alto (através da implementação de algum tipo de diretiva determinada e/ou notação), e um grau relativamente alto de agenciamento performático, liberdade, espontaneidade (através da implementação de uma espontaneidade em que isso não é somente possível, mas necessária para o performer criar e formatar a música no exato momento da performance, ao invés de meramente executar padrões predeterminados)¹².

Ainda Dale, em sua tese simplesmente intitulada *What Is Comprovisation?*, há um discernimento muito didático das diferenças que há entre composição, improvisação e comprovação da seguinte maneira (2008, p. 6-7):

- composição: uma pessoa predetermina o máximo possível o que uma música vai ser (não obstante a variabilidade do estilo de artista e da execução, como também a acústica, a atmosfera, a audiência ou o evento).
- comprovação: uma ou mais pessoas predeterminam apenas um pouco do que uma música vai ser; o resto é determinado no momento da performance ou execução.
- (pura ou completa) improvisação: uma ou mais pessoas não predeterminam nada do que uma peça de música vai ser; ela é determinada no momento da performance ou da execução (não obstante a predeterminação do condicionamento individual e experiência em relação à cultura e à própria psicologia).

E junto com essas definições, essas características correspondentes de identidade e variabilidade:

- composição: pode ser repetida exatamente (não obstante flutuações inerentes à interpretação: por exemplo, *rubato*, tempo etc.) e manter uma identidade reconhecível.

¹² Original: “a spectrum of music-creation methods that arrive at both a relatively high degree of compositional structure (through the implementation of some sort of predetermined directive and/or notation), and a relatively high degree of performer agency, freedom, spontaneity, and flexibility (through the implementation of a space where it is not only possible, but necessary for the performer to create and shape music at the moment of performance, rather than merely executing predetermined patterns)”.

- comprovação: pode ser repetida com maior ou menor grau de variabilidade e manter uma identidade reconhecível.
- improvisação (pura ou completa): não pode ser repetida exatamente; identidade reconhecível ('como se vista anteriormente') pode ocorrer apenas por acaso ou através da repetição inerente à identidade estilística e capacidade técnica de um determinado artista.¹³

Dois anos antes de Dale, Michael Hannan (2006) deu uma perspectiva mais pessoal sobre a comprovação, definindo-a como um termo para descrever sua própria prática de fazer novas composições a partir de gravações de material improvisado, seja por ele mesmo ou por outros musicistas. Hannan defende que é bem provável que se produza novo conhecimento através da comprovação, pois, mesmo que haja elementos aleatórios e intuitivos, nela há um embasamento de conhecimento tácito do ofício compositivo. Hannan procurou em sua prática desenvolver composições novas a partir de improvisações gravadas, ainda que a comprovação seja normalmente usada para as composições escritas que envolvem improvisações quando são performadas ou gravadas em áudio (HANNAN, 2006, p. 3). Ou seja, ele propõe que a comprovação possa abarcar também o registro fonográfico ou a mídia tecnológica contemporânea como parte do processo criativo, usando-se de estratégias tanto performativas, quanto de edição. O compositor reflete (2006, p. 2-3):

Após uma reflexão mais aprofundada sobre a minha prática composicional, no entanto, concluí que há muitos aspectos dela que não são obviamente baseados em nenhuma estratégia de pesquisa sistemática. Em vez disso, parte da minha prática (ironicamente a parte que acredito ser a mais inovadora) envolve 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. Essa abordagem da criatividade musical pode ser considerada como uma pesquisa? E se pudesse, como se articularia sua base de pesquisa? Além disso, a base de pesquisa do ato de criação pode ser reconhecida pelo ouvinte (treinado) sem explicação?¹⁴

¹³ Original: “*composition: one person predetermines as much as possible what a piece of music is going to be (notwithstanding variability of performer style & execution, also: acoustic/atmosphere/audience/event). * comprovisation: one or more people predetermine only some of what a piece of music is going to be; the rest is determined at the moment of performance or execution. * (pure or complete) improvisation: one or more people predetermine nothing of what a piece of music is going to be; it is determined at the moment of performance or execution (notwithstanding the predetermination of one’s individual conditioning and experience with regard to both culture and one’s own psychology). And along with those definitions, these corresponding characteristics of identity and variability: * composition: can be repeated exactly (notwithstanding fluctuations inherent in interpretation: e.g., rubato, tempo, etc.) and maintain a recognizable identity. * comprovisation: can be repeated with greater or lesser degrees of variability and maintain a recognizable identity. * (pure or complete) improvisation: cannot be repeated exactly; recognizable identity (‘as though seen before’) may occur only through chance or through repetition inherent in a particular performer’s stylistic identity and technical ability.*”

¹⁴ Original: “*After further reflection on my compositional practice I have, however, concluded that there are many aspects of it that are not obviously based on any systematic research strategies. Rather, part of my practice (ironically the part I believe is the most innovative) involves a strongly intuitive process of recording freely improvised performances (of my own and of others under my direction) and editing this material on a trial-and-*

O compositor e semioticista musical Julius Fujak¹⁵ em 2011 criou um manifesto com outros dez artistas eslovacos¹⁶, de título *compro.sk11*¹⁷ com o intuito de estabelecer e legitimar diretrizes para a estética comprovisatória, após pesquisa bibliográfica e vivência com a comprovisação desde 2000 com o grupo de câmara experimental TEóRia OtráSu. Resumidamente, as propostas 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 somos¹⁸;
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 “comprovisação” aplicado desde Lawrence D. “Butch” Morris (compositor e maestro que criou o *Conduction@*, a improvisação dirigida), 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 o impressionismo de Debussy ou em Edgard Varése, ou na autonomia de sons eletroacústicos e acústicos, bem como a aceitação de todos os sons possíveis como formações protomusicais no *musique concrète* (in: FUJAK, 2015, p. 74).

Já que houve a menção anteriormente, aqui vale destacar a contribuição e a definição do compositor, trompetista e maestro Butch Morris no seu álbum de 1991, *Dust to Dust*, a respeito

error basis. Can this approach to musical creativity be considered as research? And if it can, how can one articulate its research basis? Furthermore, can the research-basis of the act of creation be recognised by the (trained) listener without explication?”

¹⁵ Apud ALIEL, 2017, p. 30-31; originalmente lido em FUJAK, 2015, p. 75-76.

¹⁶ A saber: Martin Burlas, Juraj Vajo, Miro Tóth, Ján Boleslav, Kladivo, Valér Miko, Boris Vaitovič, Peter Katina, Robo Roth, József R. Juhász, Attila Tverdák.

¹⁷ 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”.

¹⁸ Ver DELEUZE, Gilles. *Capitalisme et schizophrénie*, in: **Milles Plateaux**. Paris: Minuit, 1980.

do que seria *Conduction*¹⁹, que pode perfeitamente ser encarada como uma maneira de se fazer comprovação em tempo real¹⁹:

Conduction (improvisação conduzida) é um meio pelo qual um maestro pode compor, (re)orquestrar, arranjar e esculpir música notada e não-notada. Usando um vocabulário de sinais e gestos, muitos deles incluídos no glossário geral da regência tradicional, o maestro pode alterar ou iniciar o ritmo, a melodia e a harmonia; desenvolver forma e estrutura; por fim, alterar instantaneamente a articulação, o fraseado e a métrica. Por exemplo, repetições indefinidas de uma frase ou compasso podem agora ficar a critério do novo compositor no pódio. Desta forma, a regência torna-se mais do que um método de interpretação musical, mas uma parte real do processo de composição. *Conduction* é uma ferramenta musical viável para o conjunto de improvisação.

Ainda no encarte do mesmo álbum, ao apresentar a peça *The Bartok Comprovisation*, Morris descreve sucintamente seu processo de criação:

Para *A Comprovisação Bartok*, eu peguei a figura rítmica [- - - - -] a adaptei para o conjunto. J. A. Deane a sampleou eletronicamente, e então começamos com a condução (*Conduction*). 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 todo²⁰.

Pode-se discernir aí e considerar uma exemplificação perfeita na implementação da ideia de uma comprovação sem perder de vista tanto a forma profunda, quanto a capacidade de criação no tempo real da performance através da improvisação conduzida, ou *Conduction*.

Seguindo com as práticas improvisativas africanamente orientadas, quero trazer a posição do grupo ICAM (*Igbo Choral Art Music* - Música Coral Artística Igbo) da Nigéria, a partir do estudo de Chidi Obijaku intitulado '*Comprovisation*' in *Igbo Choral Art Music (ICAM): an introduction*. Para o ICAM, compor, pura e simplesmente, é improvisar, assim como também improvisação é composição. E, no fundo, uma ação de resistência cultural pela manutenção e resgate das tradições musicais nigerianas contra a ação violenta dos missionários cristãos e

¹⁹ Informação encontrada no encarte do álbum *Dust to Dust* (New World Records, 1991). Traduzida pelo autor. Original: "*Conduction*" (conducted improvisation) is a means by which a conductor may compose, (re) orchestrate, arrange, and sculpt both notated and non-notated music. Using a vocabulary of signs and gestures, many within the general glossary of traditional conducting, the conductor may alter or initiate rhythm, melody, and harmony; develop form and structure; and instantaneously change articulation, phrasing, and meter. For example, indefinite repeats of a phrase or measure may now be at the discretion of the new composer on the podium. In this way conducting becomes more than a method for musical interpretation, but an actual part of the process of composition. *Conduction* is a viable musical tool for the improvising ensemble."

²⁰ Original: "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."

colonizadores europeus. A principal característica do ICAM, segundo Obijaku, é a maneira como relacionam os contornos melódicos com as inflexões de tom dos textos da língua Igbo, que são a verdadeira base para esse tipo de música. A parte instrumental acompanha as oscilações melódicas do texto, primariamente, no intuito de enfatizar e elabora em torno da rítmica da fala textual da parte coral. “Na música Igbo, uma linha melódica (ou rítmica) pode ser apresentada em diferentes variações de acordo com o contexto particular, o público e/ou os requisitos textuais”, segundo Obijaku (2019, p. 134). Ainda ele²¹:

A composição em tempo real é parte integrante do ICAM devido à natureza da sua forma estrutural, conteúdo e organização interna – particularmente da seção instrumental em que a variação é fundamental. A parte instrumental não-notada, que inicialmente pode ser percebida como improvisada, é, na verdade, uma reorganização em tempo real de motivos cuidadosamente selecionados da parte coral notada. Esta abordagem criativa é informada pelos contextos sociais e musicais e é guiada por regras estabelecidas no gênero (Nzewi, apud OBJAKU, 2019, p. 131).

Uma exemplificação do que Obijaku (2019, p. 134) identificou como característica nas partes vocais e instrumentais do canto Igbo está neste trecho do artigo logo na figura abaixo e usa contornos para a demarcar as alturas, a rítmica e a expressividade dos acentos em uma palavra. Trata-se do desenvolvimento de um motivo que toma como base o contorno da fala e o perfil rítmico da lírica. Há perfeitamente a intuitividade dos contornos da fala sendo “replicadas” musicalmente pelo xilofone e pelos cantores (tenor e soprano) através de suas permutações na forma e na estrutura. Há a repetição, como também a variação dos contornos, para além da articulação comprovativa na performatividade do ICAM. Se o referido contorno fosse posto em representações combinatória e linear²², ele seria $\langle 2\ 1\ 2\ 0 \rangle$ ($\langle -\ +\ -\ \rangle$) (fig. 1). Entretanto, não se trata de uma música construída a partir da teoria dos contornos, conforme ver-se-á na seção 2.2. Trata-se de uma noção de criatividade variantista sobre os contornos melódicos da própria língua tonal, que é a Igbo.

²¹ Tradução do autor. Original: *Real-time composition is an integral part of ICAM owing to the nature of its structural form, content and internal organisation – particularly of the instrumental section in which variation is fundamental. The un-notated instrumental part, which may initially be perceived as improvised, is in fact a real-time re-organisation of carefully selected motifs of the notated choral part. This creative approach is informed by both the social and musical contexts, and is guided by established rules in the genre.*

²² Sobre essa terminologia, ver seção 2.2.1.

Figura 1 - Contorno < 2 1 2 0 > da fala Igbo em variações melódicas

Example 6: Development of motifs according to the speech contour and the rhythmic profile of the lyrics

a) Speech contour, rhythm and accents corresponding to the word *na-enye-nu*



b) *Nenye-nu*, bar 3, rhythmic and melodic content of the basic motif



c) *Nenye-nu*, bars 27, 58, 59 and 109, permutations of the basic motif, both in form and overall structure



Fonte: OBIJAKU, 2019, p. 134.

O compositor alemão-indiano Sandeep Bhagwati, no artigo *Comprovisation - Conceptions and Techniques*²³ (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 comprovisação (BHAGWATI et al., 2013, p. 100): “Eu uso este termo para todas as músicas que se baseiam não apenas no momento contingente da performance, mas também em sistemas de regras ou pontuações independentes do contexto – e acredito que toda música faz isso de alguma forma.”²⁴ A proposta comprovisativa de Bhagwati consiste na “perspectiva da notação”, que serve para estruturar elementos reproduzíveis ou diretrizes (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 performer). Ou seja, uma comprovisação cujas decisões são compartilhadas entre quem é performer ou quem é regente.

Ainda em 2013, o compositor Joshua B. Mailman no artigo *Improvising Synesthesia: Comprovisation of Generative Graphics and Music* propôs uma visada mais tecnológica e performativa, ao trabalhar uma comprovisação sonorovisual que geração e manipulação de gráficos criados computadorizadamente, que podem ser sujeitos à manipulação espontânea por

²³ Tradução: *Comprovisação - Conceitos e Técnicas*.

²⁴ 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.”

um performer (in: MAILMAN, 2013, p. 353). Ele leva à frente o que Fujak colocou sobre a transgressão da fronteira entre as artes, como também Richard Dudas (2010), que refletiu sobre os processos criativos, como colaborador musical e compositor, de práticas musicais interativas envolvendo sistemas de processamento computacional com o artigo *“Comprovisation”: The Various Facets of Composed Improvisation within Interactive Performance Systems* em 2010, considerando que “(...) apesar de sempre ter me considerado um compositor de música composta, muitas vezes flertei e incorporei a improvisação à minha música ao desempenhar o papel de músico eletrônico”²⁵.

Trevor Coleman, em sua tese *Polycyclic Comprovisation* (2016, p. 17), buscou uma comprovisação que, tal como Hannan, também experimenta com materiais improvisados pré-gravados, seguindo de uma seleção crítica e intuitiva de materiais motivicos para fortuito desenvolvimento, numa abordagem rítmica policíclica. Sobre a comprovisação, ele traz outras fontes, mencionando Chris Kelsey, crítico musical do site All Music Guide, que atribui a Butch Morris a criação do termo “comprovisação”, introduzindo da seguinte maneira²⁶:

À medida que sua carreira progredia, seu trompete ficou em segundo plano em relação à sua liderança de banda; Morris inventou um estilo de improvisação em grupo organizado que foi apelidado de ‘comprovisação’, uma elisão entre composição e improvisação.²⁷

Após mencionar nomes como os do já mencionado Butch Morris, o trompetista Markus Stockhausen, o pianista Ritchie Berach, entre outros em suas abordagens sobre a comprovisação, Coleman conclui:

Independentemente de quem seja o responsável pela palavra ‘comprovisação’ ou quando ela foi inventada, é indiscutível que alguma forma de relação entre composição e improvisação é evidente na grande maioria da música mundial, desde os tempos pré-históricos até os dias atuais. Pode-se argumentar que a composição ‘pura’ - uma música pré-determinada que não tem subsídio para contingência de artista além da interpretação de notas fixas, como na música de arte ocidental - é um afastamento da prática normal.²⁸

²⁵ Texto original: “*in spite of having always considered myself to be a composer of through-composed music, I have often flirted with and incorporated improvisation into my music when playing the role of electronic musician*”, in: DUDAS, 2010, p. 29.

²⁶ KELSEY, Chris. *Lawrence "Butch" Morris, Biography & History*, in: **AllMusic Guide**, 2016. <http://www.allmusic.com/artist/lawrence-butchmorris-mn0000114779/biography>. Acesso em 14 de novembro de 2022.

²⁷ “*As his career progressed, his cornet playing took a back seat to his bandleading; Morris invented a style of organized group improvisation that was dubbed "comprovisation," an elision of composition and improvisation*” (texto original).

²⁸ Tradução do autor. Texto original: “*Regardless of whoever is responsible for the word comprovisation or when it was invented, it is indisputable that some form of relationship between composition and improvisation is evident in the vast majority of the world’s music, from pre-historic times to present day. One might argue that ‘pure’ composition, a pre-determined music that holds no allowance for performer contingency beyond interpretation of fixed notes such as in western art music, is a departure from normal practice*” (COLEMAN, 2016, p. 17).

Portanto, a comprovação, para além de aspectos puramente improvisatórios ou compositivos, é uma proposta criativa que procura uma interrelação cuja abertura criativa 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 performer 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.

2.1.2 Abordagens Acadêmicas Brasileiras sobre a Comprovação

Dada à sua novidade do cenário acadêmico brasileiro, são poucos os trabalhos que centralizam na comprovação sua motricidade criativa. É perfeitamente possível aqui nesta dissertação contemplar três outras dissertações acadêmicas²⁹ na área da Composição que também lidaram com a comprovação como uma ferramenta compositiva e um foco teórico (a exceção de um dos trabalhos, que considero como algo a parte). São as seguintes: *Ensaíos sobre Comprovações em Ecologia Sonora* de Luzilei Aliel³⁰ (USP, 2017), *Hiatos: uma investigação sobre aspectos do Zen Budismo aplicados à improvisação na música contemporânea* de Rafael Andriano Bacellar (UnB, 2019) e *Comprovação, Entre a Composição e a Improvisação na Emergência de Práticas Musicais Contemporâneas* de Arthur Faraco³¹ (UNICAMP, 2020). Não deixo de notar aqui que as dissertações de Aliel e Faraco foram orientadas pelo mesmo professor-doutor, o compositor, improvisador e saxofonista Manuel Silveira Falleiros. Já a de Bacellar teve a orientação do Prof. Dr. Mário Lima Brasil.

Em minha pesquisa bibliográfica, pude perceber que o compositor e educador Luzilei Aliel (2017) escreveu densamente a respeito da comprovação. Ele consolidou sua abordagem com a já referida dissertação, em que tratou sobre a comprovação como um caminho para desenvolver metodologias em trabalhos na área de ecologia sonora. Pensando, a partir das ideias de Sandeep Bhagwati, em diretrizes estruturais (composição) e em ações de contingência (improvisação), Aliel buscou uma abordagem sobre a comprovação em que tais planos permitissem pensar em

²⁹ E, mais recentemente, uma tese de Luzilei Aliel, que apresentarei mais adiante.

³⁰ Ver **Currículo Lattes**, <http://lattes.cnpq.br/9729924267239229>. Acesso em 14 de novembro de 2022.

³¹ Idem, <http://lattes.cnpq.br/5150067301059181>. Acesso em 14 de novembro de 2022.

modelos para criação de práticas de comprovação ecológica consistentes com as discussões de Fujak, especialmente sobre a articulação transparente da arte contemporânea transversal em analogias com as situações de vida. No que tange à revisão bibliográfica sobre a comprovação, Aliel contemplou em particular os seguintes autores: Julius Fujak, Sandeep Bhagwati, Joshua Mailman, Michael Hannan e Richard Dudas. Como mencionei anteriormente, há também a recente tese de Doutorado escrita por Aliel, orientada pelo Prof. Dr. Sílvio Ferraz, intitulada *Comprovação Baseada em Modelos: Modelagens em composição e improvisação a partir de planos de diretrizes e contingência* (USP, 2022), em que o autor aprofunda a pesquisa no desenvolvimento de modelagens baseadas em planos de ação no intuito de equilibrar as polaridades que há entre composição e improvisação. É uma continuidade direta e aprofundada do que foi feito no Mestrado num avanço em direção a uma investigação mais fenomenológica.

Rafael Andrino Bacellar, por um outro ângulo, preferiu não centrar foco na comprovação em si em sua dissertação de 2019, mas fez uma ampla pesquisa sobre a improvisação livre na dissertação *Hiatos: uma investigação sobre aspectos do Zen Budismo aplicados à improvisação na música contemporânea*. Conhecendo o breve histórico esboçado pelo autor e suas motivações, percebe-se que ele tem um ideal de base bem interessante: “(...) associar a escrita contemporânea à Livre Improvisação, tendo como base geral elementos do Zen-Budismo” (BACELLAR, 2019, p. 17), tendo como resultado a comprovação *Hiatos*. Sinto que isso resulta numa bela decisão de um outro paradigma de epistemologia, não-europeu. Talvez por desconhecimento do que foi feito por Luzilei Aliel em São Paulo em 2017, Bacellar, em Brasília, optou por uma dissertação que abordou os fundamentos da improvisação livre em diálogo com o Zen-Budismo que lhe foram mais proveitosos em sua pesquisa, já que considerava não haver muitas abordagens acadêmicas falando a respeito. Entretanto, Bacellar considerou (corretamente, a meu ver) que fez uma comprovação com a peça para piano e flauta transversal intitulada *Hiatos*. Ao invés de mergulhar numa bibliografia sobre a comprovação, Bacellar preferiu mencionar uma abordagem comprovisativa: a da pesquisa guiada pela prática experimental de Michael Hannan, que já foi mencionada na seção anterior. E, como ideia de implementação musical, a “improvisação semeada” (*Seeded Improvisation*) de Richard Barrett⁸².

⁸² Para ilustrar o que esse conceito significa, Bacellar menciona uma fala de Barrett sobre o fato de ele não opor ‘composição’ à ‘improvisação’, considerando a ‘livre-improvisação’ como “método de criação musical na qual a estrutura em si vem à tona no momento da performance, em vez de ser previamente planejada”. (BARRETT, 2014, p. 61-62, tradução de Bacellar). Assim sendo, a “improvisação semeada” consiste numa maneira de fazer com que o performer opte pela improvisação a partir de indícios estruturais de uma peça, liberando-o “de pensar em termos necessariamente estruturais, resultando em um produto sonoro que não seria normalmente encontrado na música com notação precisa, ou em uma Livre Improvisação propriamente” (BACELLAR, 2019, p. 137).

Talvez a “improvisação semeada” seria uma palavra-chave mais relevante ao projeto comprovisativo de Bacellar; entretanto, no corpo textual de sua dissertação, ele preferiu dar um relevo mais subjacente à Comprovisação, discorrendo mais sobre as relações entre composição e improvisação do que estabelecendo uma fundamentação teórica mais realmente preocupada com a Comprovisação – coisa que Luzilei Aliel e, mais tarde, Arthur Faraco fizeram com mais propriedade.

Arthur Faraco (2020), considerando a falta de consenso sobre o que seria “comprovisação”, optou por uma exposição ampla, mas muito didática sobre a comprovisação, percebendo e subdividindo em duas vertentes: a da *prática emergente via o uso de tecnologias de áudio* e a da *descrição abrangente de práticas musicais abertas*. Explica Faraco (2020, p. 42) sobre cada vertente o seguinte:

As duas vertentes aqui diferenciadas possuem em comum um apontamento para práticas que equiparam os processos composicionais e improvisatórios. Porém, em busca de clarear as delimitações do que seria uma nova prática criativa, os autores da primeira vertente compreendem o uso de tecnologias de edição e de processamento de áudio como essenciais (MAILMAN, 2013). Portanto, a comprovisação seria um produto advindo da evolução tecnológica e das práticas interativas que estas proporcionam, como as técnicas expandidas, ou por meio dos hiperinstrumentos (IAZZETA, 1996). Destacam-se duas funções do intérprete nesta vertente: primeiro, o intérprete que gera material composicional previamente à criação da forma ou da estrutura (HANNAN, 2006; COSTA, 2009); segundo, o improvisador que segue uma estrutura que pode ter sua forma alterada drasticamente por meio de processamentos eletrônicos de áudio. Estas funções do intérprete já são concebidas em práticas pós-1950, por exemplo, as composições de Giacinto Scelsi que possuem na improvisação seu material gerador (utilizando tecnologias como a gravação e edição posterior de fitas magnéticas) (SIQUEIRA, 2006, 54-58). Porém, percebe-se que nesta acepção sobre comprovisação, a improvisação não é considerada como um arbítrio, assim como nas práticas vanguardistas, mas como parte essencial da criação musical, o que aproxima a função do intérprete como aquela concebida por artistas no jazz.

Já a segunda vertente relaciona a comprovisação com o espectro de Nettle e Russell (1998) ou de um contínuo de práticas com aberturas, como menciona Canonne (2018). A partir de uma oposição entre a improvisação livre e a composição determinada, a comprovisação se insere como um termo descritivo das práticas inseridas ao longo deste contínuo. Há nesta inserção uma compreensão de que as práticas descritas no capítulo anterior relacionam-se direta ou indiretamente, o que aponta para uma possível transversalidade artística (BHAGWATI, 2013; FUJAK, 2011). Portanto, nos parece que a comprovisação emerge em primeiro momento como derivação das práticas criativas da música contemporânea que envolvem as relações entre compositor e intérprete, composição e improvisação, processos interativos e a atualização de peças musicais em tempo real, e busca respostas criativas (inovadoras) para tais.

Nota-se que Faraco empreendeu um esforço real no intuito de sintetizar conceitualmente a comprovação e o fez com sucesso na síntese em duas vertentes que são duas práticas de norteamento teórico-musical. Na vertente da *prática emergente via o uso de tecnologias de áudio*, ele identifica nos trabalhos supramencionados de Richard Dudas, Joshua Mailman e Michael Hannan (além de outros, como Pedro Louzeiro) uma...

compreensão da comprovação como um processo gerativo de peças nas quais são intrínsecas as relações entre improvisação e composição, assistidas por meios tecnológicos – estes meios sendo considerados como ferramentas que auxiliam na possibilidade de uma equiparação entre os processos criativos (FARACO, 2020, p. 43).

Ao passo que, na vertente da *descrição abrangente de práticas musicais abertas*, ele menciona Michael Dale, Julius Fujak, Sandeep Bhagwati para convergir em uma visão mais abrangente sobre a comprovação, que se caracteriza como uma “maneira possível de caracterização de processos criativos que buscam alternativas para uma equiparação entre composição e improvisação” (FARACO, 2020, p. 62). Em Dale, a comprovação “remete a uma hibridização dos processos de composição e de improvisação a fim de que estes sejam complementares e não antagônicos”; ao ler Fujak, percebe que...

Comprovação, portanto, é ‘[...] algo que co-define abertura’ (FUJAK, 2011, p. 29): uma prática artística que possui transversalidade (em seus modos de fazer) na qual há, concomitantemente, a existência de resultados planejados (que podem ocorrer ou não) e mudanças imprevisíveis, às quais deve-se responder de uma maneira operacional e criativa.

Com Bhagwati (2013), ele nota que:

Práticas que estariam situadas entre os polos deste contínuo podem ser analisadas, (...), por meio das relações de preferências em tradições musicais a partir do uso de elementos reproduzíveis (ou elementos independentes de contexto) e contingências (aberturas). A primeira noção refere-se aos elementos existentes em obras que são passíveis de notação em uma tradição específica, e que se tornam recorrentes; já a segunda tem como base elementos que geram instabilidade ou imprevisibilidade nas obras, e que dependem de uma criação ou interpretação em tempo real. Estes elementos, segundo o autor, não possuiriam notações convencionadas em uma tradição, visto seu caráter contingente.

Percebeu Faraco que Bhagwati (2013) propôs a perspectiva notacional como uma ferramenta que consiste em categorias analíticas que visam a descrição dos elementos fixos e contingentes presentes nas notações de práticas musicais diversas - argumentação esta que se encontra originalmente no artigo *Notational Perspective and Comprovisation*. Diz Faraco (2020, p. 55): “É por meio desta ferramenta que o autor descreve sua compreensão da comprovação: práticas que buscam elencar elementos fixos e contingentes de maneiras diversas”. Faraco também

aborda os trabalhos de Papageorgiou (2015), Obijaku (2019), Aliel (2017), Antar & Oliveira (2016) englobando-os nesta mesma vertente das “práticas musicais abertas”.

A partir do que se depreende, Faraco forneceu uma perspectiva mais ampla de estudo, de modo a coligir uma revisão bibliográfica ainda mais abrangente sobre as leituras sobre improvisação existentes no cenário acadêmico, ao passo que Aliel e Bacellar propõem perspectivas bastante particulares. Aliel propôs uma ecologia sonora em planos de contingência e de diretrizes, ao passo que Bacellar usou do conceito de “improvisação semeada” para uma improvisação guiada pela prática experimental. Entretanto, Faraco não deixa de ter também uma perspectiva particular, ao pensar a respeito do uso da recursividade na improvisação³³, a partir da Gramática Generativa-Transformacional de Chomsky, e do quanto na música ela pode ser uma alternativa ao discurso meramente reiterativo. Sobre a sua proposta improvisativa, Faraco (2020, p. 140) afirma:

A nossa abordagem proposta é a compreensão da improvisação como um “jogo”, no qual o pacto (FALLEIROS, 2012) é desestabilizado, ou alterado, dado que o que é improvisado e o que é composto não precisa ser abertamente declarado. Este pacto tem como fundamento a inserção do ouvinte no contexto da obra artística, a fim de que aquele “aceite” a proposta poética; desta maneira, o ouvinte, ao deparar-se com uma peça improvisada, realiza um pacto a fim de compreendê-la como tal. A desestabilização deste pacto, dado que na improvisação não ocorreria um discernimento claro entre interpretação e improvisação, tem um certo respaldo na hipótese de Lehmann e Kopiez (2010), a qual refere-se a tal dificuldade de discriminação - sendo que a hipótese dos autores é referente à percepção musical, sendo que ouvintes dariam maior valor a uma percepção “estilística” de peças musicais do que compreender se tais são improvisadas ou compostas. Nos parece que as práticas que são consideradas como improvisação possuem tal viés: a interpretação e a improvisação não individualizadas, mas interligadas a ponto de buscar o que aqui consideramos como uma equiparação processual.

Percebendo em Aliel, Bacellar e Faraco os únicos estudiosos no Brasil até o presente momento que tematizaram a improvisação como parte de suas respectivas pesquisas teórico-musicais, o que procuro empreender em minha pesquisa pode até parecer não ser um passo adiante em relação ao que eles fizeram. Entretanto, há uma busca de diálogo nesta pesquisa entre as compreensões de leitura e as possibilidades que tais autores obtiveram com a improvisação a partir de minha experiência pessoal enquanto músico e compositor.

2.1.3 Relações entre a Improvisação Livre e o Indeterminismo em uma Improvisação

O fato de esta pesquisa fazer menção à indeterminação é pelo fato de perceber que, no decorrer de uma série de estudos sobre a improvisação, há uma relação intrínseca com os

³³ Recomendável a leitura em FARACO, 2020, p. 65-71.

processos de criação indeterminista. Pois sempre houve por parte de compositores como Earle Brown, um proponente da indeterminação, uma atitude comprovisativa. Michael Dale em sua tese *What Is Comprovisation* (2008, p. 15) menciona-o da seguinte maneira³⁴:

Como Brown observou anteriormente, não há uma maneira fácil de separar o "compor" do "improvisar" na maioria das situações musicais. Ele e muitos outros parecem ser atraídos pelo fazer musical que é inerentemente flexível, continuamente aberto a mudanças. Ele observa (ao falar do círculo de Cage e das tentativas dele de libertar as manifestações de uma peça de hábitos e repetições, até mesmo resistindo a chamá-la de 'improvisação') que “todos tendem a encontrar maneiras de trabalhar que intrigam e que lhes permitem superar a ideia de que o que estão fazendo é reproduzir exatamente algo que foi determinado, ou predefinido anteriormente.” Mesmo que Brown admita que almeja uma estrutura profunda em muitas de suas peças, a grande liberdade é tão importante quanto.

Assim sendo, ainda que haja a busca de uma estrutura profunda, há um notável entusiasmo pela liberdade da criação musical através de uma indeterminação em Brown. Sobre essa liberdade, há de se questionar sobre o quanto a indeterminação apresenta possibilidades de liberdade criativa, ou o quanto ela incentiva à improvisação.

Conforme Stefan Kostka (2018, p. 283) introduz, a indeterminação musical é um ramo alternativo à “*chance music*”, música do acaso, na música experimental. Se a “*chance music*” (ou também designada como “música aleatória”³⁵) representa a mudança que se encontra além do próprio performer, a indeterminação é a superação do acaso através da escolha interpretativa dada na performance, com o arbítrio do performer:

Dois termos usados para música desse tipo são *música indeterminada* e *música aleatória*. A distinção entre esses dois termos, quando é realizada, é filosófica: a “indeterminação” refere-se a um desejo de distanciar o compositor do

³⁴ Tradução do autor. Texto original: *As Brown noted earlier, there is no easy way to separate out the ‘composing’ from the ‘improvising’ in most musical situations. He and many others seem to be drawn towards making music that is inherently flexible, continuously open to change. He notes (in speaking of Cage’s circle and their attempts to free up a piece’s manifestations from habits and repetition, even as they resisted calling it ‘improvisation’) that “everybody tends to find ways of working that intrigue them, that allow them to get past the idea that what they’re doing is reproducing exactly something that’s been set, preset before.” Even as Brown admits that he aims for deep structure in many of his pieces, great freedom is every bit as important.*

³⁵ Cujos originadores da ideia seriam John Cage (*Music of Changes* de 1951) e Pierre Boulez (em artigo publicado em 1951 na *Nouvelle Revue Française*, no. 59, intitulado *Alea*) (ver COSTA, 2009, e KOSTKA, 2018). Curiosamente, Earle Brown, em entrevista a Derek Bailey, se posiciona veementemente contra a ideia da aleatoriedade na música, dizendo: “Bem, aleatório é uma palavra que Boulez usou em um artigo há muito tempo que significa jogar um dado e eu sou veementemente contra considerar improvisação como música casual... Cage estava literalmente jogando moedas para decidir qual evento sonoro e isso era para remover sua escolha, seu senso de escolha, e também não era para permitir que o músico tivesse qualquer escolha, e eu não estava interessado nisso. Ao mesmo tempo em que ele estava organizando rigorosa e fixamente por acaso, eu estava trabalhando com formas de improvisação.” (Tradução do autor. Original: “*Well, aleatory is a word that Boulez used in an article a long time ago which means throwing a dice and I am vehemently against considering improvisation as chance music... Cage was literally flipping coins to decide which sound event and that was to remove his choice, his sense of choice, and it was also not to allow the musician to have any choice either, and I was not interested in that at all. At the same time that he was organizing strictly and fixedly by chance process, I was working with improvisational forms.*”) (BAILEY, 1992, p. 60-61).

processo de fazer música, enquanto a “música aleatória” refere-se a permitir aos intérpretes uma certa latitude para alcançar um efeito que seria difícil ou impossível de notar. (...) Essas duas abordagens – acaso na composição e escolha na performance – formam os dois ramos relacionados da música experimental, um termo que é apropriado para qualquer música em que o produto é deliberadamente mantido fora do controle do compositor³⁶.

O termo “indeterminação”³⁷ advém da chamada Escola de Nova York, grupo do qual o compositor norte-americano John Cage fazia parte, junto com Earle Brown, Christian Wolff e Morton Feldman. Cage pode ser considerado o mentor intelectual precursor e formulador da ideia em seu livro *Silence*, publicado em 1961, ao analisar comparativamente como Bach em *Der Kunst der Fuge* (“A Arte da Fuga”) e Stockhausen em *Klavierstück XI* tratam as lacunas deixadas para a interpretação do performer³⁸:

Em *A Arte da Fuga*, a estrutura, que é a divisão do todo em partes, o método, que é o procedimento nota a nota, e a forma, que é o conteúdo expressivo, a morfologia da continuidade, são todos determinados. As características de frequência e duração do material também são determinadas. As características de timbre e amplitude do material, por não serem dadas, são indeterminadas. Essa indeterminação traz a possibilidade de uma estrutura de sobretom e alcance de decibéis únicos para cada performance de *A Arte da Fuga*. No caso do *Klavierstück XI*, todas as características do material são determinadas, assim como o procedimento nota-a-nota, o método. A divisão do todo em partes, a estrutura, é determinada. A sequência dessas partes, no entanto, é indeterminada, trazendo a possibilidade de uma forma única, ou seja, uma morfologia única da continuidade, um conteúdo expressivo único, para cada performance. A função do performer, no caso de *A Arte da Fuga*, é comparável à de alguém preenchendo a cor onde os contornos são dados. (...) A função do performer, no caso do *Klavierstück XI*, não é a de colorista, mas a de dar forma, fornecendo, isto é, a morfologia da continuidade, o conteúdo expressivo. Isso

³⁶ Tradução do autor. Original: “Two terms used for music of this sort are indeterminacy and aleatory. The distinction between these two terms, when one is made, is philosophical: “indeterminacy” refers to a desire to distance the composer from the process of making music, whereas “aleatory” refers to allowing performers a certain amount of latitude in order to achieve an effect that would be difficult or impossible to notate. (...) These two approaches—chance in composition and choice in performance—form the two related branches of experimental music, a term that is appropriate for any music in which the final product is deliberately kept beyond the control of the composer.”

³⁷ Ver COSTA, 2009, p. 16.

³⁸ CAGE, 1961, p. 35. Tradução do autor. Original: “In The Art of the Fugue, structure, which is the division of the whole into parts; method, which is the note-to-note procedure; and form, which is the expressive content, the morphology of the continuity, are all determined. Frequency and duration characteristics of the material are also determined. Timbre and amplitude characteristics of the material, by not being given, are indeterminate. This indeterminacy brings about the possibility of a unique overtone structure and decibel range for each performance of The Art of the Fugue. In the case of the Klavierstück XI, all the characteristics of the material are determined, and so too is the note-to-note procedure, the method. The division of the whole into parts, the structure, is determinate. The sequence of these parts, however, is indeterminate, bringing about the possibility of a unique form, which is to say a unique morphology of the continuity, a unique expressive content, for each performance. The function of the performer, in the case of The Art of the Fugue, is comparable to that of someone filling in color where outlines are given. (...) The function of the performer in the case of the Klavierstück XI is not that of a colorist but that of giving form, providing, that is to say, the morphology of the continuity, the expressive content. This may not be done in an organized way: for form unvitalized by spontaneity brings about the death of all the other elements of the work.”

não pode ser feito de forma organizada: pois a forma não vitalizada pela espontaneidade provoca a morte de todos os outros elementos da obra.

Com a indeterminação, Cage intentou ressaltar a efetiva participação do performer no resultado final de uma obra. Peças exemplares nisso são *Winter Music* (1957), para um ou 20 pianistas, ou *Concert for Piano and Orchestra* (1957-58); a compositora e pesquisadora Nathália Rossi (2015, p. 19) nota que, nessas duas peças mencionadas, “(...) há uma perda da noção da estrutura devido à autonomia entre as partes de cada instrumento”. Afinal, ao observar a indeterminação em seu trabalho, Cage (em entrevista a Irving Sandler³⁹) diz: “O que houve comigo é que me tornei um ouvinte e a música algo a ser ouvido” (Cage, apud ROSSI, 2015, p. 19).

No artigo *Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives*, George Lewis, compositor e um profundo estudioso sobre as práticas de improvisação, considera esta escola da indeterminação como uma perspectiva “euroológica”, em paralelo à “afrológica” incorporada pelo jazz, ao equiparar John Cage e Charlie Parker em suas perspectivas sobre a improvisação – ou melhor, a composição tratada em tempo real⁴⁰. Lewis⁴¹ notou que a “ênfase radical sobre a espontaneidade e a singularidade da indeterminação, geralmente não encontrada na música norte-americana ou europeia antes de Cage, chega cerca de oito ou dez anos após as inovações do bebop”. George Lewis também menciona Anthony Braxton, compositor experimental e saxofonista, que põe o dedo na ferida de um modo mais acentuado ao dizer: “Tanto o ‘aleatório’ quanto o ‘indeterminismo’ são palavras cunhadas (...) para ignorar a palavra ‘improvisação’ e, como tal, a influência da sensibilidade não-branca” (BRAXTON, 1985, p. 366). E Derek Bailey no livro *Improvisation and Its Practice in Music* (1992, p. 59-65) não escapa de considerar a indeterminação como parte de uma resposta improvisativa advinda da tradição da nova música de vertente experimental ao entrevistar Earle Brown, notório compositor da New York School. E, de sua parte, Lewis percebeu Bailey como um caso à parte dizendo o seguinte:

Bailey, como outros improvisadores europeus, não faz nenhuma tentativa de negar a influência afrológica em seu próprio trabalho. A crítica de Bailey ao jazz, portanto, longe de adotar as premissas de Cage ao criticar seus improvisadores, é, na verdade, uma crítica ao mundo da arte em torno do jazz,

³⁹ Originalmente encontrada em: KOSTELANETZ, Richard. *Conversing With Cage*. New York: Limelight, 1991.

⁴⁰ Lewis cita a controversa contraposição que Cage estabelecia entre o jazz e a dita música “séria” ocidental no mesmo livro *Silence* (Wesleyan University Press, 1961, p. 72): “O jazz em si deriva da música séria. E quando a música séria deriva disso, a situação se torna bastante boba.” (Tradução do autor. Original: “*Jazz per se derives from serious music. And when serious music derives from it, the situation becomes rather silly*.”) O alvo real dessa crítica, segundo Lewis, não era exatamente o jazz em si, mas o compositor Henry Cowell com o seu interesse tanto pelo jazz, quanto pelas tradições musicais indígenas norte-americanas. Entretanto, ao afirmar que o “jazz deriva da música séria”, Cage se mostra numa posição estranhamente infeliz em consideração à importância do jazz ou aos eventuais interesses de um compositor.

⁴¹ LEWIS, 1996, p. 99.

com sua tendência à canonização e ao que é percebido por muitos como sua capitulação à influência do poder corporativo na forma de um neoclassicismo bastante claudicante⁴².

Desenvolvendo mais a respeito dessa relutância de usar o termo “improvisação” por parte da composição dita “eurológica”, Artur Faraco (2020, p. 28-29) reflete um posicionamento que muito reflete em concordância com esta presente pesquisa:

A relutância no uso do termo improvisação por parte dos compositores da tradição que Lewis (1996) considera como Eurológica está ligada a uma recusa de creditar as práticas criativas que envolvem improvisação (LEWIS, 1996, p. 118). Em consequência, há uma tentativa de desvinculação da intencionalidade do intérprete (ou uma narrativa pessoal, como menciona o autor), que caracterizaria uma improvisação (LEWIS, 1996, p. 118). Um exemplo desta recusa do uso do termo improvisação é a concepção de “música intuitiva”, do compositor Karlheinz Stockhausen. Por intuição, o compositor compreende uma desvinculação, por parte do intérprete, de seus hábitos musicais cristalizados e de sua intencionalidade ao executar uma obra (KOHL, 1981). Portanto, para Stockhausen, a improvisação consiste em reproduções conscientes de automatismos calcados no hábito do intérprete, e deve ser abandonada (KOHL, 1981).

Estas práticas em comum (as vanguardas históricas e processos criativos pós-1950) apresentaram para a história da música a possibilidade de um ressurgimento da figura do intérprete. Nos parece que a relutância com o termo improvisação, que menciona Lewis (1996), é recorrente por parte dos compositores, porém, a delegação de uma capacidade decisória ao intérprete para que este atualize a obra é um método que reflete em práticas contemporâneas. Aleatoriedade e indeterminação, como demonstrado, diferenciam-se de improvisação. Porém, tais métodos geram a descontinuidade da obra, a valorização do processo e a não-reprodutibilidade (COSTA, 2009; NYMAN, 1999; STENSTRÖM, 2009). Em relação à última, pode-se dizer que o intérprete, na visão de Kuehn (2012), atualiza a obra a cada reprodução desta, já que a reprodução musical abrange tanto a interpretação quanto a performance. Não ocorre, portanto, uma interpretação última da peça. Porém, há parâmetros intrínsecos à obra que são reconhecíveis em diferentes reproduções. É a partir da valorização do processo por meio dos métodos advindos das vanguardas que a interpretação e a performance abrangem também a não-reprodutibilidade que tangencia as práticas improvisatórias. A partir da definição destas características, buscamos percebê-las em práticas atuais, como a comprovação.

Uma outra perspectiva que não vem do hemisfério norte, a do compositor brasileiro Valério Fiel da Costa, em sua tese *Da Indeterminação à Invariância: Considerações Sobre Morfologia Musical a Partir de Peças de Caráter Aberto*, procura deixar clara a diferença entre indeterminação e improvisação (2009, p. 18):

É importante definir de cara que entre os termos indeterminação e improvisação há diferenças de natureza pois existe uma tendência a confundir-se um com o outro. Em ambos a música parece prescindir da ideia de autoria e o resultado final parece em aberto. Ocorre que, dependendo da maneira

⁴² BAILEY, 1992, p. 48.

como é proposto o jogo improvisatório, de como são estabelecidas as regras de tal jogo, tendemos para resultados que não expressam bem a ideia de indeterminação ao passo em que nem toda música proposta enquanto indeterminada pressupõe improvisação ou mesmo arbítrio da parte do intérprete. Veremos mais adiante que tal confusão se deve à maneira como se cultivou a prática de improvisação, principalmente na Europa dos anos 60, como atividade afim com os preceitos da música estadunidense de caráter indeterminado.

Há interessantes desenvolvimentos de pesquisa compositiva no Brasil sobre a indeterminação e de reflexões sobre suas possibilidades de abertura. Destacam-se dois: o já mencionado compositor Valério Fiel da Costa em sua já referida tese dispõe de análises morfológicas sobre partituras brasileiras indeterministas, e propõe uma série de estratégias de invariância, como também a sistêmica de aberturas e auto-organizações, a subjetividade e até a “co-laboração” (sic). O pensamento de Valério Fiel da Costa envolve uma organicidade biológica em sua reflexão sobre os *sistemas abertos* (2009, p. 73):

No caso dos *sistemas abertos*, caso que interessa à nossa comparação, que são sistemas capazes de trocar informação com o meio-ambiente externo, a situação muda: aqui é possível ao sistema adquirir capacidade de adaptação graças aos aportes de energia externos através dos quais este pode evoluir para estados de maior complexidade e organização. É o caso dos seres-vivos, sua capacidade de reprodução, evolução e de manter-se em estados estacionários.

E o professor e compositor Pedro Amorim de Oliveira Filho, na dissertação *Poética da Experiência: Uma Investigação sobre Indeterminismo na Música* (2008), traz definições de flexibilidade formal, de prática e de notação para a indeterminação em sua poética indeterminista. Identifica ele da seguinte maneira (2008, p. 9-10): “na forma (forma aberta, forma elástica, forma móvel), na prática (improvisação dirigida, improvisação livre, música intuitiva), na notação (notação gráfica, notação sugestiva)”. Amorim Filho prefere o caminho semiótico ao pensar sobre a abertura ou o fechamento formal na indeterminação; há a seguinte reflexão complementada com uma menção a Décio Pignatari:

O criador de uma forma aberta, como emissor de uma mensagem, procura valorizar a informação, muitas vezes em detrimento do significado. Isso seria o fundamento da argumentação de que todas as obras são abertas. “Só o que ainda não possui signos não é gerador de redundância - e esse é o caso da invenção e da criação” (Pignatari, 2004, p. 31, apud OLIVEIRA FILHO, 2008, p. 31).

Enfim, se a indeterminação não é improvisação, e as duas noções não podem ser confundidas, ela é o quê? Como uma técnica de criação musical possível para a improvisação. Ou, pelo menos, uma das maneiras possíveis de se operar entre a composição e a improvisação no âmbito da música escrita. Por quê? A indeterminação se faz na negociação entre aspectos

criativos que fazem entre um plano de diretrizes (a composição) e o contingencial (a improvisação)⁴³ – ou seja, entre o compositor, em seu tempo diferido, e o intérprete/performer, em tempo real. E tal negociação envolve possibilidades de abertura formal, seja ela em seu contato com o ambiente externo, ou na capacidade de valorização da informação.

O pianista Philip Thomas, no programa de seu concerto *Comprovisation* (2005, p. 5-6), refletiu a respeito dos temas da improvisação e da comprovisação da seguinte maneira⁴⁴:

Algumas das características da música improvisada que considero bastante renovadoras são: o imediatismo do momento; a assunção de riscos; a impermanência; o envolvimento de ruídos e sons ambientais; e o humor. Além disso, a combinação de ser fiel a si mesmo, ao permitir que os outros sejam fiéis a si mesmos, e, ainda, permitir a possibilidade de mudança, de aprofundar a própria técnica, gosto e estilo através da experiência de brincar com os outros, são valores que prezo.

No entanto, para mim, sei que continuo sendo principalmente um músico da notação. A partitura como objeto visual me fascina e as possibilidades de notação como prescrição de ação parecem inesgotáveis. Adoro novas partituras que chegam pelo correio e as oportunidades de interagir com diferentes métodos, estilos e layouts de notação musical. Discordo fundamentalmente de Eddie Prévost, membro fundador da AMM, que, no seu livro *No Sound Is Innocent*, critica o contrato hierárquico entre compositor e intérprete e a presumível negação da criatividade do intérprete que a luta por uma realização afiada e uma aperfeiçoada criação. Aceito que tal situação possa surgir, e provavelmente surge frequentemente, e considero o livro de Prévost importante. Mas, para mim, cada partitura representa um diálogo – com o compositor, com a notação, com o meu instrumento e com a minha técnica. Os compositores cuja música mais gosto de tocar são aqueles que, seja por meios indeterminados ou totalmente determinados, abordam a notação como um diálogo criativo com o intérprete.

Vale mencionar que o próprio Thomas (2005, p. 3) definiu comprovisação como “uma celebração e uma exploração da interface em que se encontram a composição e a improvisação”⁴⁵.

⁴³ Ver BHAGWATI, 2013.

⁴⁴ Tradução do autor. Texto original: “*Some of the characteristics of improvised music which I find so refreshing are: the immediacy of the moment; the risk-taking; impermanence; the involvement of noise and environmental sounds; and the humour. Furthermore, the combination of being true to oneself, allowing others to be true to themselves, and still allowing the possibility of change, of furthering one’s own technique, taste and style through the experience of playing with others, are values I hold dear. However, I know that for myself I remain primarily a notated music man. The score as a visual object fascinates me, and the possibilities for notation as a prescription for action seem inexhaustible. I relish new scores arriving in the post and the opportunities to engage with different methods, styles, and layouts of notating music. I fundamentally disagree with Eddie Prévost, a founding member of AMM, who, in his book No Sound Is Innocent, rails against the hierarchical contract between composer and performer and the presumed negation of performer creativity that the striving for a honed and perfected realisation creates. I accept that such a situation can, and probably frequently does, arise, and I consider Prévost’s book to be an important one. But for me, every score represents a dialogue – with the composer, with the notation, with my instrument and my technique. The composers whose music I most enjoy playing are those who, whether through indeterminate or fully determinate means, approach notation as a creative dialogue with the performer.*”

⁴⁵ Original: “(...) *comprovisation is a celebration and exploration of the interface where composition and improvisation meet.*” Ver o flyer *Comprovisation*: http://eprints.hud.ac.uk/5705/1/flyer_aw_ok.pdf. Acesso em 22 de abril de 2024.

Um pensador da comprovação, Sandeep Bhagwati (2008, p. 2-3), considera sobre como a prática da notação tem se configurado historicamente em tempos mais recentes tem redefinido em seus parâmetros, especialmente no que tange à maleabilidade de exigência para com os intérpretes:

Qualquer práxis de notação deve, portanto, constantemente redefinir seu próprio conjunto de parâmetros contingentes e notáveis – e deve expandir ou contrair o domínio do que é notado, em sintonia com as mudanças na práxis musical ou na estética. A notação musical de arte ocidental, por exemplo, nos últimos 100 anos expandiu significativamente a gama de parâmetros notáveis, bem como a gama de valores possíveis para alguns deles. Esse processo foi favorecido por um objetivo considerado desejável por muitos compositores de meados do século 20, a saber: não deixar espaço para a interpretação por parte dos intérpretes (o que era na época e em seus círculos visto como uma necessidade infeliz que invariavelmente deve deformar - e, assim, deteriorar - as intenções do criador). Isso às vezes levou a partituras musicais que são densas com parametrização detalhada a um ponto em que até mesmo artistas experientes podem ser sobrecarregados por sobrecarga cognitiva ou física (ou seja, destreza manual). Alguns compositores, como John Cage, também usaram parametrização superdefinida ou fisicamente impossível para impulsionar os músicos precisamente para tais situações de sobrecarga, a fim de forçá-los a fazer suas próprias escolhas – usando assim a notação para abordar ironicamente as inevitáveis contingências da performance.⁴⁶

Assim sendo, a indeterminação pode ser uma ferramenta de criação musical comprovisativa e, a partir de sua flexibilidade de uso, algo que propicia a prática de uma improvisação dirigida. É uma resposta válida em contraposição ou alternativa à necessidade de uma “parametrização superdefinida”, tal como identifica Bhagwati, que pode, eventualmente, sufocar liberdades criativas ou não se identificar com a pressão silenciosa da exacerbação da notação⁴⁷.

Um exemplo de música declaradamente comprovisativa do século XXI que se utiliza claramente de contornos e de indeterminação no intuito de exploração textural é uma das 23

⁴⁶ Tradução do autor. Original: “Any notation praxis, therefore, must constantly re-define its own set of contingent and notable parameters – and must expand or contract the domain of the notable, in step with shifts in musical praxis or aesthetics. Western art music notation, for example, over the past 100 years has significantly expanded the array of notable parameters, as well as the range of values possible for some of them. This process was furthered by a goal held to be desirable by many mid-20th century composers, namely: to leave no room for interpretation by performers (which was at the time and in their circles seen as an unfortunate necessity that invariably must deform - and thus, deteriorate - the creator's intentions). This sometimes led to musical scores that are dense with detailed parametrization to a point where even expert performers can be overwhelmed by either cognitive or physical (i.e. manual dexterity) overload. Some composers, such as John Cage, also used overdefined or physically impossible parametrization to propel musicians towards precisely such overload situations in order to force them make their own choices - thus using notation to ironically address the unavoidable contingencies of performance.”

⁴⁷ Fazendo um breve parêntese: confesso que, em minha primeira leitura desse trecho de Bhagwati, achei surpreendente a menção à Cage. Se se substituir Cage por Fernyehough ou outro alguém representante da dita Nova Complexidade, faria muito mais sentido para mim. Mas acredito que, em dado momento, a menção a Cage faça sentido.

peças comissionadas pelo grupo parisiense de improvisação livre ONCEIM⁴⁸ que foi feita por Vincent Labeauf. Segue o trecho da peça *L'appel de l'océan* (in: SCHWARZ & CANONNE, 2022, p. 6) na fig. 2.

Figura 2 - Trecho de *L'appel de l'océan* de Vincent Labeauf

Figure 4. Page 11 of Laubeuf 2021 shows an example of graphical notation used to express musical textures — note the iconic signs used for loops (*boucles*).

Fonte: SCHWARZ & CANONNE, 2022, p. 6

O detalhado estudo de caso feito por Diemo Schwarz e Clément Canonne foi sobre o uso da improvisação junto à ONCEIM e reconheceu que houve os seguintes tipos de notação: verbal, gráfica, baseada em pentagrama (*staff notation*) e a variada combinação entre esses tipos. A transmissão de estudo foi feita tanto a partir do suporte material da partitura, quanto oralmente ou a partir de exemplos de áudio. E, no que tange à (in)determinação, descobriu-se o seguinte⁴⁹ (2022, p. 4-5):

O grau de (in)determinação de uma improvisação expressa a quantidade de escolhas que os músicos têm de fazer ao ensaiar ou executar a peça, desde peças totalmente compostas (...), até às peças deônticas obviamente mais abertas. Uma solução muito comum aqui é a de buscar algum tipo de meio-termo fértil, com a escolha do material acústico e musical (timbre, textura, notas, acordes, pulsação) sendo completamente livre ou amplamente limitado por um padrão

⁴⁸ Sigla que significa *Orchestre des Nouvelles Créations, Expérimentations, et Improvisations Musicales* (Orquestra de Novas Criações, Experimentações e Improvisações Musicais).

⁴⁹ Tradução do autor. Original: “*The degree of (in)determination of a improvisation expresses the amount of choices the musicians have to make when rehearsing or performing the piece, from fully composed pieces (...), to the obviously more open deontic pieces. A highly common solution, here, is to aim for some sort of fertile middle ground, with the choice of acoustic and musical material (timbre, texture, notes, chords, pulsation) being either completely free, or broadly constrained by a more or less precise range of options (...), and the overall temporal and dynamic structure being more fully determined.*”

mais ou menos específico, uma gama precisa de opções (...), e a estrutura global temporal e dinâmica sendo determinada de forma mais completa.

Ao final, o que interconectaria poeticamente a comprovação com a indeterminação e com a improvisação livre? Gostaria de recuperar o que foi dito anteriormente por Philip Thomas (2005, p. 6): “Os compositores cuja música mais gosto de tocar são aqueles que, seja por meios indeterminados ou totalmente determinados, abordam a notação como um diálogo criativo com o intérprete”. A comprovação pode ser perfeitamente esse “diálogo criativo”. Mas também é perfeitamente válida a incorporação da atitude da autopoiese⁵⁰ na livre-improvisação, como também articular na comprovação um sistema autoorganizativo. Conforme teoriza o saxofonista e pesquisador da livre-improvisação Rogério Costa no livro *Música Errante: o jogo da improvisação livre* (2016, p. 35):

Ou seja, como pensar a improvisação de modo a considerá-la comparável a um organismo que surge como resultado e expressão de um processo e que gera uma identidade, mantendo, em sua relação com o ambiente, constantes trocas sem perder essa identidade. Trata-se então de estabelecer as conexões entre os conceitos de autopoiese e jogo. É possível apresentar a improvisação (livre ou idiomática) como uma manifestação privilegiada de uma atividade autopoietica do organismo vivo que é o jogo. O jogo enquanto necessidade, constituinte da autopoiese, enquanto ritornelo territorializador (segundo Deleuze) e a improvisação enquanto uma forma de manifestação do jogo.

Ora, pode-se encarar a comprovação também como um jogo do “diálogo criativo”, por que não? Um jogo que pode ser compartilhado tanto com a proposição compositiva, quanto com os músicos envolvidos. Cada músico, ao improvisar ou comprovar, “estará sempre ‘colocando em jogo a sua própria identidade’” (COSTA, 2016, p. 36). Parafraseando Costa (2016, p. 36), diria que, se “na improvisação, o músico é o meio”, na comprovação, o músico é a mediação no diálogo entre a ideia comprovisativa do compositor e a sua própria criação como intérprete. Como também é o monólogo, especialmente se for em ato solista e com suas estratégias musicais preconcebidas. Nem sempre há conciliação na comprovação, mas o diálogo tem de existir.

⁵⁰ Costa recorre ao biólogo Humberto Maturana para explicar o conceito de “Autopoiese”, ao perceber que “a proposta da livre-improvisação tem como ponto de partida a preparação de um ambiente que se constitui como uma espécie de organismo autopoietico” (2016, p. 35). Maturana, no livro **De Máquinas e Seres Vivos** (apud COSTA, 2016, p. 35), diz: “(...) É essa rede de produções de componentes que produzem e constituem ao gerar as próprias dinâmicas de produções que a produziu e ao determinar sua extensão como um ente circunscrito, através do qual existe um contínuo fluxo de elementos que se fazem e deixam de ser componentes segundo participam ou deixam de participar nessa rede, o que neste livro denominamos autopoiese”. Voltando a Costa, ele diz (2016, p. 35-36): “Nesse ambiente/organismo que se erige sobre uma necessidade de existência, se estabelecem relações entre os músicos, eles mesmos pensados como sistemas complexos a partir das suas vivências musicais, com seus instrumentos e com os idiomas a que foram submetidos durante a sua formação”. Por isso que, aqui, gostaria de inserir o lugar do compositor que, ao dispor para algum músico suas estratégias comprovisativas, pode estabelecer um “diálogo criativo” para além do vácuo deixado pela notação, ou pela proposta de ambiente sonoro de modo a criar uma outra maneira de se fazer uma organização autopoietica. Não apenas autodeterminada, mas também compartilhada.

E se houver um elemento extra no jogo improvisativo: a teoria dos contornos? Pode ser que ela ajude a ilustrar o quanto há de composição na indeterminação, como também pode dar vias a uma criação de improvisação dirigida que há nela.

2.2 Teoria dos Contornos

Nesta seção, pretende-se tanto apresentar brevemente a teoria dos contornos, quanto abordar o que se trabalhou através dela no âmbito da presente pesquisa: a capacidade de ela ser possível de uso tanto de instrumento de análise sobre a indeterminação musical, quanto possibilitadora de recursos composicionais. O propósito de incluir a teoria dos contornos fundamenta-se no fato de que ela possui a capacidade de trazer uma abertura de criação que é perfeitamente possível em um trabalho musical improvisativo, no ponto de vista deste presente estudo. E algumas das peças do ciclo de peças *Abaeté* trabalham com a improvisação a partir das modelagens trazidas pelos contornos de parâmetros tanto determinados, quanto indeterminados.

2.2.1 Conceitos e Possibilidades de Abordagem

Robert Morris⁵¹ define contorno como um conjunto de pontos em uma dimensão sequencial ordenada por qualquer outra dimensão sequencial. Ou seja, uma associação abstrata entre dois (ou mais) conjuntos de valores oriundos de alguma dimensão musical específica⁵², levando em conta os movimentos que ocorrem entre as notas de uma melodia, ou entre figuras rítmicas, tipos de dinâmicas, timbres, andamentos ou texturas. A teoria dos contornos, segundo Marcos da Silva Sampaio (2012, p. 9), é embasada por uma série de experimentos cognitivos que comprovam o reconhecimento auditivo de contornos⁵³. O conceito é deveras amplo para abarcar somente uma única dimensão na música, enfim, mas aqui o contorno melódico terá especial atenção, como também o rítmico.

Um contorno melódico é facilmente identificável em um trecho como este de Ludwig van Beethoven, na figura 3. Considerando a nota sol como ponto mais alto, e a nota ré o mais baixo, temos o seguinte contorno para cada nota neste famoso trecho melódico em representação combinatória: $\langle 3\ 1\ 2\ 0 \rangle$ ($\langle -\ +\ - \rangle$ em representação linear). Lembrando que a representação combinatória se refere à relação numérica entre cada elemento (a menor sendo zero e a maior sendo o ponto mais alto do contorno), ao passo que a linear se refere à relação de subida, com

⁵¹ Original: “a set of points in one sequential dimension ordered by any other sequential dimension”, in: MORRIS, 1993.

⁵² Ver MORRIS, 1993, p. 222.

⁵³ Ver a bibliografia de tais experimentos mencionados por Sampaio na p. 9 da tese de 2012.

sinal de “+”, descida, com sinal de “-”, e de não-movimentação ou igual, simbolizada por 0 (zero)⁵⁴.

Figura 3 - Trecho da 5ª Sinfonia em Dó Menor de Ludwig Van Beethoven



Fonte: BEETHOVEN, 1862, p. 3.

Figura 4 - Gráfico resultante do contorno < 3 1 2 0 >



Fonte: SAMPAIO, *Zarlino*, 2024.

Marcos da Silva Sampaio acrescentou em sua tese de 2012:

Em Música, contornos podem ser abstraídos de um parâmetro em relação a outro. Contornos melódicos, por exemplo, são abstrações do movimento de altura de notas em relação ao tempo. É possível abstrair contornos de qualquer parâmetro musical como altura, densidade, ritmo, timbre e intensidade. (SAMPAIO, 2012, p. 1)

Sampaio ressaltou a praticidade no uso dos contornos, sendo eles abstrações musicais possíveis como ferramenta composicional e com grande liberdade de escolha⁵⁵. No artigo *Aplicação de Contornos na Composição*, Sampaio e Pochat (2016, p. 12). afirmam, a partir de Elizabeth Marvin (1988), que:

A noção de contornos é bastante intuitiva e diz respeito aos movimentos ascendentes e descendentes das alturas de uma melodia ao longo do tempo. Contornos são abstrações musicais de fácil compreensão (MARVIN, 1988, p. 62) e podem ser representados simbólica e graficamente.

Ou seja, os contornos podem ser representados em sequência numérica de modo a se obter um mapeamento de alturas, durações, dinâmicas, métricas, texturas, relações de andamento⁵⁶, além de se obter uma série de outros parâmetros a partir das relações entre os seus elementos – desde modelagem de contornos a partir de material de outras peças musicais até o traçado de alguma fotografia (conforme ver-se-á nesta pesquisa).

⁵⁴ Esta terminologia está embasada em Polansky e Bassein (1992).

⁵⁵ SAMPAIO et al., 2016, p. 12.

⁵⁶ SAMPAIO, 2008; 2012.

2.2.2 Contornos de Parâmetros (In)Determinados

Um contorno em sua representação combinatória, como $C = \langle 1\ 2\ 0 \rangle$ (em representação linear como $\langle + - \rangle$), pode ter a seguinte representação gráfica (extraída a partir da ferramenta criada por Sampaio, *Zarlino*):

Figura 5 - Gráfico resultante do contorno $C = \langle 1\ 2\ 0 \rangle$



Fonte: SAMPAIO, *Zarlino*, 2024.

Ele poderia ser representado nas alturas de variadas maneiras com os seus parâmetros determinados, como neste exemplo:

Figura 6 - Melodização de $C = \langle 1\ 2\ 0 \rangle$



Fonte: do próprio autor.

Aplicando o mesmo contorno $C = \langle 1\ 2\ 0 \rangle$ às rítmicas das durações, ter-se-ia:

Figura 7 - $C = \langle 1\ 2\ 0 \rangle$ em diferentes rítmicas



Fonte: do próprio autor.

As básicas operações de reflexão do mesmo contorno aqui obtidas são a inversão ($I(C) = \langle 1\ 0\ 2 \rangle$), o retrógado ($R(C) = \langle 0\ 2\ 1 \rangle$), ou o retrógado da inversão ($RI(C) = \langle 1\ 2\ 0 \rangle$). E, ao contextualizar para ideias de indeterminação, há as possibilidades de indeterminar tanto a rítmica da melodia, quanto a própria melodia ao deixar a rítmica sendo identificada na leitura, conforme o exemplo da figura 8, com a indeterminação da clave e do pentagrama.

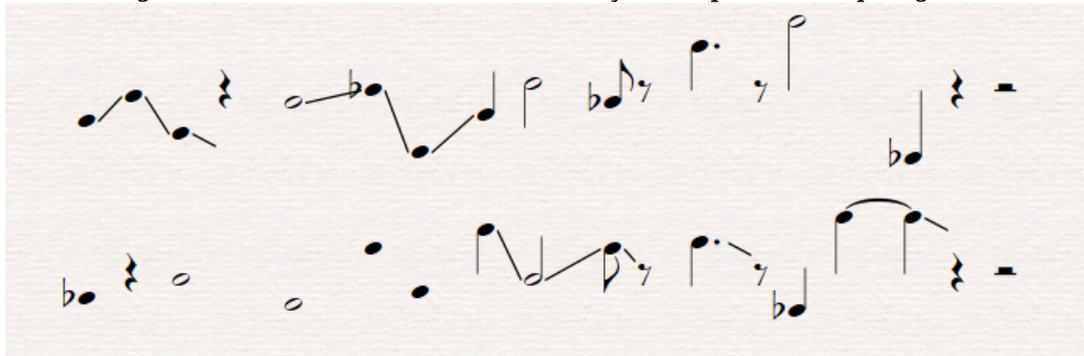
Figura 8 - Contorno < 1 2 0 > em variações indeterminadas



Fonte: do próprio autor.

Há, por fim, com a própria indeterminação do pentagrama e da clave com a métrica, a aplicação das operações de reflexão, de modo a ter uma vaga lembrança de uma partitura formal e ter uma possibilidade de partitura gráfica para instrumento(s) à livre escolha, conforme demonstrado na figura 9. Há aí e no exemplo anterior um princípio do que se define como “contornos de parâmetros indeterminados”, cujas configurações se dão sem a mensuração da altura ou da métrica rítmica no espaço de uma partitura gráfica.

Figura 9 - Contorno < 1 2 0 > em indeterminação e em partitura sem pentagrama



Fonte: do próprio autor.

Já com o contorno rítmico a partir de $C = \langle 1\ 2\ 0 \rangle$, em conjunto com suas respectivas operações de reflexão já mencionadas ($I(C) = \langle 1\ 0\ 2 \rangle$, $R(C) = \langle 0\ 2\ 1 \rangle$ e $RI(C) = \langle 2\ 0\ 1 \rangle$), pode-se tomar como ponto de partida a figura (sendo ela uma nota musical ou de silêncio) com menor impacto rítmico como zero até a maior, a depender da quantidade de figuras em um compasso ou em uma unidade de tempo. Como exemplo, ver a figura 10, em que há a indeterminação das barras de compasso e da métrica.

Figura 10 - Contorno rítmico $C = \langle 1\ 2\ 0 \rangle$ e respectivas operações de reflexão e posterior uso de indeterminação

	$C = \langle 1\ 2\ 0 \rangle \langle + - \rangle$	$I(C) = \langle 1\ 0\ 2 \rangle \langle - + \rangle$	$R(C) = \langle 0\ 2\ 1 \rangle \langle + - \rangle$	$RI(C) = \langle 2\ 0\ 1 \rangle \langle - + \rangle$
Percussão				

Fonte: do próprio autor.

A partir desses exemplos, pode-se notar que os contornos podem ser parte do que Julius Fujak (2015, p. 74) denomina de “dialética do determinismo e do indeterminismo musical” com as suas devidas proporções matemáticas. Não há menção a tal capacidade de articulação na literatura dedicada aos contornos; entretanto, a abertura para a indefinição está lançada desde o próprio reconhecimento dos contornos como abstrações perceptíveis ao ouvido humano. Como define Robert Morris (1995, p. 205)⁵⁷:

O contorno musical é um dos aspectos mais gerais da percepção da altura, anterior ao conceito de altura ou de sua classe, pois ele é fundamentado apenas na capacidade do ouvinte de ouvir alturas relativamente mais altas, iguais ou mais baixas, sem discernir as diferenças exatas entre elas.

Conforme ver-se-á nos exemplos a seguir de partituras experimentais, o parâmetro da partituração tradicional ou da medida convencional de contornos não é algo a ser levado ao pé-da-letra. Há procedimentos gráficos que vão dos mais sistemáticos aos mais livremente empregados possíveis. Mas há nelas algo em comum e indistinto: a leitura da esquerda para direita e a progressão das alturas de baixo para cima. E, também, o emprego dos contornos de variadas maneiras. A possibilidade de analisar tais partituras através da teoria dos contornos é um horizonte a ser vislumbrado.

2.2.3 Contornos para Improvisação Dirigida: Exemplos em Partituras Experimentais do Séc. XX

Aqui se vai dedicar uma atenção sobre como a Teoria dos Contornos pode ser usada como ferramenta de análise em algumas partituras experimentais, com o uso da indeterminação como procedimento composicional⁵⁸. A capacidade de tal teoria associar relações ternárias entre os pontos (maior, menor ou igual) é o que a torna viável para a análise de partituras gráficas marcadas pela indeterminação em sua implementação musical⁵⁹. E suas relações permitem ter operações de modo a identificar qual é o grau de associação entre os contornos, de modo a enxergar isso com real precisão⁶⁰. Não há na Teoria dos Contornos limites para a quantificação, mas há a

⁵⁷ Tradução do autor. Original: “*Musical contour is one of the most general aspects of pitch perception, prior to the concept of pitch or pitch class, for it is grounded only in a listener's ability to hear pitches as relatively higher, equal, or lower, without discerning the exact differences between and among them*”.

⁵⁸ É sabido da imensa variedade estilística na criação das partituras gráficas que vem existindo desde o século XX, passando pelo século XXI. Entretanto, a fim de melhor examinar com a aplicabilidade da teoria dos contornos em sua instrumentação analítica, os contornos trazidos pelas linhas e curvas dessas partituras são os que melhor ilustram o que se objetiva nesta pesquisa.

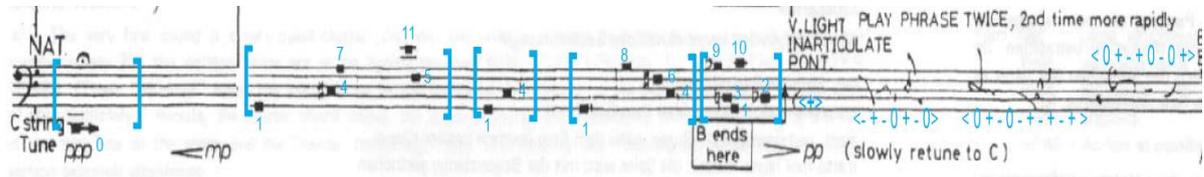
⁵⁹ “O aspecto central do estudo dos contornos é a observação das relações entre os seus pontos. A maioria dos autores da Teoria dos Contornos considera a relação ternária entre dois pontos de contorno: um ponto pode ter valor igual, maior, menor do que outro” (SAMPAIO, POCHAT, 2016, p. 14).

⁶⁰ E há uma série de operações que podem ser mencionadas além das já citadas de reflexão (inversão e retrógrado); menciono também as de redução, as descritivas, as comparativas, as de índice de oscilação, ou as generativas. Todas elas tiveram estudo e abordagem bibliográfica detalhada por SAMPAIO, 2012.

associação numérica com as notas tais como pontos num espaço, podendo representar a nota mais grave como zero até o número maior possível para a nota mais aguda de uma frase ou um motivo melódico.

Tomar-se-ão como exemplo dois tratamentos de contornos em sua indeterminação que podem ser parametrizados numa pauta musical - como no caso do *String Quartet* de Earle Brown - ou não-parametrizados - como em *Guero* de Helmut Lachenmann. Para fins de análise das peças mencionadas, analisar-se-ão suas possíveis representações lineares e combinatórias de modo a perceber como tais contornos poderiam atuar composicionalmente, para além do aleatório, como também podem ser percebidas as suas modelagens.

Figura 11 - Análise sobre Earle Brown, *String Quartet* (1965)



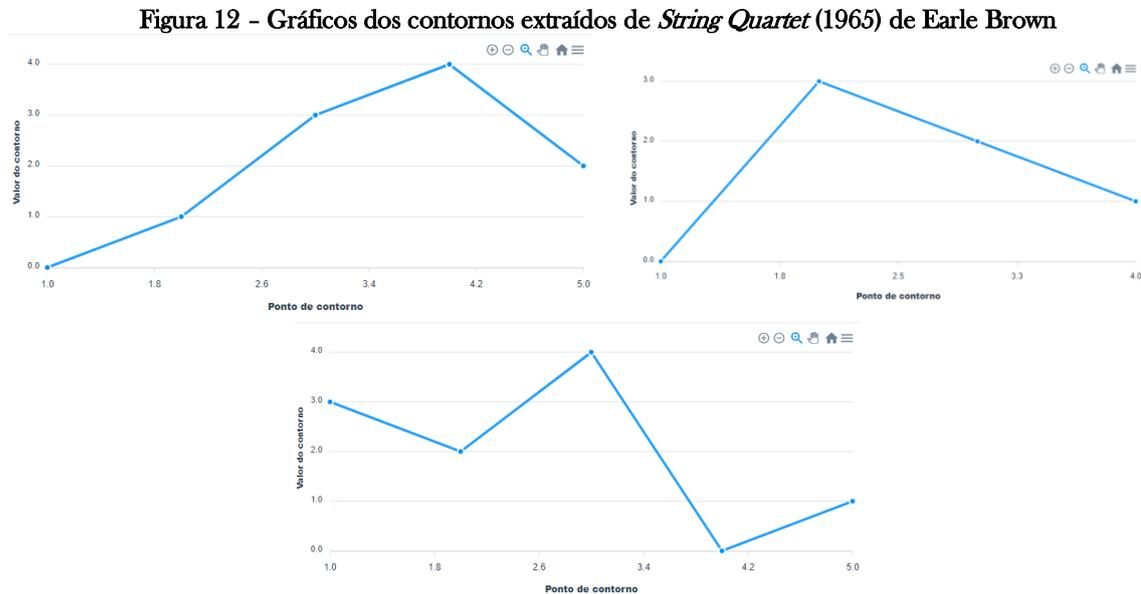
Fonte: BROWN, 1970, p. 2.

A fim de analisar os contornos da peça *String Quartet* (1965) de Earle Brown, foi escolhida, pelo menos, uma das pautas, que é a do violoncelo no primeiro minuto e 45 segundos da peça (ver figura 11). Claramente, temos duas atitudes distintas: a indeterminação rítmica no primeiro minuto e a melódica nos 45 segundos seguintes. Se dividirmos em microgestos melódicos estas duas frases musicais, podemos perceber os contornos de maneira mais nítida. Na primeira frase, os cinco microgestos possuem os seguintes contornos em representação combinatória e respectiva representação linear: $\langle 0 \rangle$ ($\langle 0 \rangle$), $\langle 1\ 4\ 7\ 11\ 5 \rangle$ ($\langle + + + - \rangle$), $\langle 1\ 4 \rangle$ ($\langle + \rangle$), $\langle 1\ 8\ 6\ 4 \rangle$ ($\langle + - - \rangle$) e $\langle 9\ 3\ 10\ 1\ 2 \rangle$ ($\langle - - + \rangle$).

Conforme se percebe, houve alguns contornos em representação combinatória cujas numerações se deram de maneira complexa. Dá para se extrair a translação⁶¹ de alguns desses contornos supracitados através da ferramenta online *Zarlino*, de modo a realmente compreender a organização deles comparativamente. No caso do contorno original $\langle 1\ 4\ 7\ 11\ 5 \rangle$, temos a translação $\langle 0\ 1\ 3\ 4\ 2 \rangle$ como forma normal. Já para os contornos originais $\langle 1\ 8\ 6\ 4 \rangle$ e $\langle 9\ 3\ 10\ 1\ 2 \rangle$, temos $\langle 0\ 3\ 2\ 1 \rangle$ e $\langle 3\ 2\ 4\ 0\ 1 \rangle$ como resultados transladados para suas respectivas formas normais. Cada contorno foi posto lado-a-lado e pode ser comparado na figura 12. E, para quem

⁶¹ Translação é um tipo de operação que renúmeramos os valores da representação combinatória do contorno de modo a obter a sua forma normal, fazendo uma espécie de “achatamento” e removendo os valores intermediários. É uma operação que envolve comparação entre matrizes, e pode ser vista em maiores detalhes na tese de Marcos da Silva Sampaio (2012, p. 35-36), a partir de Marvin e Laprade (*Relating Musical Contours: Extensions of a Theory for Contour*, in: *Journal of Music Theory*, n. 31 (2), 1987, p. 225-67).

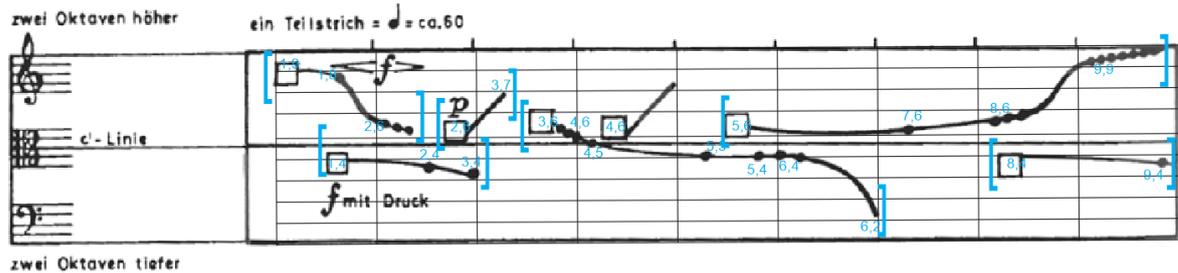
tiver curiosidade, os contornos parametrizados podem também ser comparados com a partitura original de Earle Brown de modo a perceber a proximidade gráfica entre o que foi intuitivo e sua interpretação matemática/geométrica.



Fonte: SAMPAIO, *Zarlino*, 2024.

Em *Guero* (1972), Lachenmann optou por indeterminar os pentagramas, mas não sem esquecer as claves que balizam os contornos, de modo a fazer com que o intérprete imagine as alturas possíveis de serem executadas. Dá traçar uma tabela sobre a partitura gráfica, e nela pode-se perceber tanto a altura, contada a partir das linhas de baixo para cima, quanto a posição da nota no tempo, contado através das colunas indo da esquerda para a direita, em uma leitura cartesiana. O próprio compositor se encarregou de traçar *grids* que demarcam o tempo aproximado de 60bpm; ou seja, um segundo de acordo com a pulsação de um relógio. A tabela foi desenhada a partir desses *grids*. Os pontos adjacentes que são repetidos na célula da tabela são de mesmo valor e podem ser mencionados eventualmente⁶². E, assim, temos os seguintes contornos na figura 13.

⁶² Lembrando o estudo de Elizabeth Marvin (1988, p. 146), especialmente no que tange aos ritmos de duração não-métrica tais como os presentes em partituras gráficas: "Em resumo, os psicólogos acham que, em ritmos nos quais nenhuma unidade de batida é percebida, os ouvintes são propensos a distorcer os valores de duração em favor de uma interpretação métrica ou, quando isso não é possível, interpretar o ritmo como um padrão "figural", empregando tais princípios da Gestalt como proximidade. Neste último caso, as durações relativamente longas e curtas são mantidas, em vez de relações duradouras precisas, e o "agrupamento" de durações curtas sucessivas pode ser percebido em virtude de sua proximidade temporal próxima. Uma visão mais geral dessa dicotomia poderia dividir a literatura musical entre aquela com padrão rítmico percebido e aquela sem padronização, em vez daquela com estrutura de batida hierárquica e aquela sem. Assim, a música baseada em padrões de duração sistemáticos, incluindo música métrica, será percebida em termos dessa estrutura baseada em padrões cognitivos, enquanto a música sem padrão subjacente será percebida como uma Gestalt." (Original: "To summarize, psychologists find that in rhythms where no beat unit is perceived, listeners are likely to distort the durational

Figura 13 – Análise de contornos em *Guero* (1972)

Fonte: LACHENMANN, 1980, p. 1.

Listando os contornos por suas notas de importância em suas respectivas localizações na tabela (entendendo que a numeração antes da vírgula é a do ritmo e que à esquerda, depois da vírgula, é a da melodia), eles seriam: [1,9 1,8 2,6 2,6 2,6]; [1,4 2,4 3,4]; [2,6 3,7]; [3,6 3,6 4,6 4,5 5,5 5,4 6,4 6,4 6,2]; [5,6 7,6 8,6 8,6 8,6 9,9 9,9 9,9 9,9 9,9 9,9]; [8,4 9,4]. Se, porventura, quisermos somente os contornos melódicos, poderemos obter os seguintes a partir da contagem das linhas (inferior à superior): < 9 8 6 6 6 >, < 4 4 4 >, < 6 7 >, < 6 6 6 5 5 4 4 2 >, < 6 6 6 9 9 9 9 9 > e < 4 4 >. Ao passo que, ritmicamente, com a contagem das colunas da esquerda para a direita, os contornos seriam: < 1 1 2 2 2 >, < 1 2 3 >, < 2 3 >, < 3 3 4 4 5 5 6 6 >, < 5 7 8 8 9 9 9 9 > e < 8 9 >.

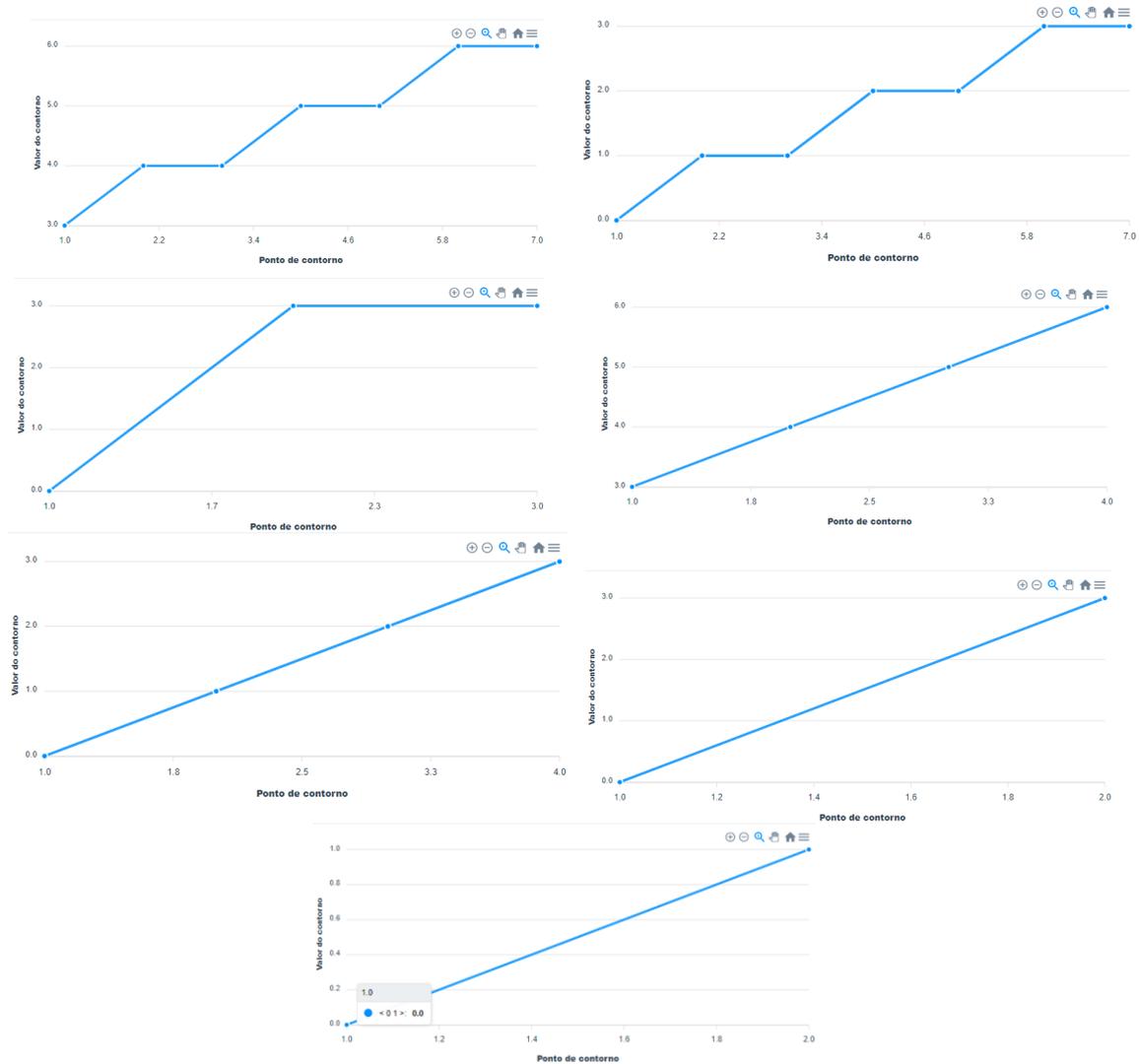
As repetições adjacentes de alguns desses contornos podem ser perfeitamente removidas, como também há a possibilidade de reduzir e transladar⁶³. Para exemplificar, o contorno rítmico < 3 4 4 5 5 6 6 > será analisado. Em sua forma normal (transladada), ele é < 0 1 1 2 2 3 3 >. Reduzindo pela janela de 3 elementos, ele segue sendo < 0 1 1 2 2 3 3 >; pela janela de 5 elementos, < 0 3 3 >. E retirando suas repetições adjacentes, o contorno se torna < 3 4 5 6 >, com a forma normal (ou translação) < 0 1 2 3 >. Reduzindo, têm-se < 0 3 > nas janelas de 3 e 5 elementos (reduções de Bor e de Morris/Schultz/Sampaio). Ao final, em sua forma normal ou translação, a redução fica sendo < 0 1 >. Uma simples linha ascendente. Uma série de contornos

values in favor of a metrical interpretation or, where this is not possible, to interpret the rhythm as a "figural" pattern by employing such Gestalt principles as proximity. In the latter case, relative longs and shorts are retained, rather than precise durational relationships, and "clustering" of successive short durations may be perceived by virtue of their close temporal proximity. A more general view of this dichotomy might divide musical literature into that with perceived rhythmic patterning and that without patterning, rather than that with hierarchical beat structure and that without. Thus, music based on systematic durational patterning, including metrical music, will be perceived in terms of that cognitive pattern-based framework, whereas music without underlying pattern will be perceived as a Gestalt. Por isso que, ao se perceber a relação no tempo dos contornos de parâmetros indeterminados, há de se perceber e levar em conta a sua gestualidade muito mais do que a precisão matemática na análise. Daí, a repetição de pontos adjacentes em um contorno é passível de menção, mas as operações de redução e translação podem oferecer maior síntese de estudo.

⁶³ Outras diversas operações dos contornos podem ser obtidas, mas elas seriam maiores liberdades criativas a partir dos contornos originais e um afastamento do objetivo de análise nesta presente seção.

na própria peça, que são tanto ascendentes, quanto descendentes, podem ser perfeitamente resumidos em $\langle 0 \ 1 \rangle$ ou $\langle 1 \ 0 \rangle$. Tudo é mostrado pela figura 14.

Figura 14 - O contorno rítmico $\langle 3 \ 4 \ 4 \ 5 \ 5 \ 6 \ 6 \rangle$ em formas original, normal, reduzidas e sem repetições adjacentes



Fonte: SAMPAIO, *Zarlino*, 2024.

É preciso perceber aqui que a obtenção dos contornos rítmicos e melódicos não está diretamente conectada com as possíveis intenções originais de Lachenmann, mas sim com a possibilidade de fornecer um municiamento analítico e criativo para não apenas trazer uma maior compreensão dos caminhos musicais da indeterminação de *Guero*, mas também uma possível modelagem para uma eventual nova criação musical.

2.3 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 cultural⁶⁴ 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” (LIMA, 2012, p. 17). 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” (LIMA et al., 2019, p. 39). Em suma, composicionalidade seria a “qualidade daquilo que é composto”, tal qual a literariedade é dicionarizada como a “qualidade de literário” (LIMA, 2014, p. 217). E quais seriam essas cinco dimensões que se entrelaçam profundamente entre a composição e a cultura? Serão examinadas cada uma delas aqui, a partir do que Lima teoriza a respeito.

- Invenção de mundos: segundo Lima, ela é o “fundamento maior da criação” (2014, p. 217-218) e 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” (2019, p. 37). 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*. Citando Laske (apud LIMA, 2012, p. 24), “composição é a atividade de um organismo no mundo, buscando criar o seu próprio mundo”. Um mundo imaginativo análogo ao da fantasia.

- Indissociabilidade entre teoria e prática: como algo que é “não ensinável (porém aprendível)” na pedagogia do compor (2012, p. 24), depreende-se a indissociabilidade entre a teoria e a prática como um “continuum não dissociativo” que se dá nos próprios atos composicionais (2019, p. 37). Ainda Lima (2019, p. 39): “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”.

- Criticidade: é a percepção de que “o ato compositivo é um ato crítico e interpretativo” (LIMA, 2012, p. 25) 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” (2019, p. 37). 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

⁶⁴ 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.”

define (2012, p. 25). Pois, a composição “depende de atos interpretativos, e ela própria é ato interpretativo” (2014, p. 218).

- Reciprocidade: É o reconhecimento de relações a ser estabelecidas entre o design e o designer, numa interpenetração ativa e fluida. Lima cita Otto Laske (2012, p. 26): “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 quis dizer com “possessão mútua” em sua fenomenologia da música (apud LIMA, 2012, p. 26): “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 Bertissolo (2021, p. 2) percebeu que Lima “considera que a ‘obra de arte informa sobre o processo de sua criação’ (LIMA, 2019, p. 40), 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’ (LIMA, 2019, p. 38)”.

- 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” (Laske, apud LIMA, 2012, p. 27). 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 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.

E, no que tange ao plano ético do trabalho cultural operado com a composicionalidade, Guilherme Bertissolo (2021, p. 2) lembra o seguinte, citando Paulo Costa Lima:

Paulo Costa Lima argumenta que “[o] conhecimento associado à criação artística não pode ser dela isolado, em busca de totalização e transparência” (LIMA, 2019, p. 38), uma vez que, “antes mesmo de qualquer envolvimento com instâncias interpretativas de recepção, a obra de arte se entrelaça com a ética, como testemunho do campo de escolhas possíveis, como evidência e medida de liberdade” (LIMA, 2013, p. 215).

2.4 Visão de Síntese: A Composicionalidade da Comprovisação, ou a Comprovisacionalidade

O que se procura trazer aqui é uma abordagem de comprovisação que se faz através das possibilidades de exploração em tempo real de ideias compositivas que podem ser previamente escritas ou pensadas intuitivamente. 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 comprovisação? Não se está se referindo aqui à ideia de uma “improvisação livre”. Já que a composição é um ato que normalmente se realiza num tempo diferido entre as implementações do compositor e do performer, há uma composicionalidade que pode não só ser explorada em tempo real, em que o compositor é também o performer, como também em tempo diferido, tendo a iniciativa comprovisativa por parte de quem interpreta. Parafraseando Lima (2012, p. 17), fazer uma “criação de mundos estipulados de sentido a partir de interpenetração entre teoria e prática” no âmbito de uma comprovisação.

Nesta seção, propõe-se refletir dialogicamente sobre as finalidades da comprovisação, em suas duas vertentes identificadas por Artur Faraco (*descrição abrangente de práticas musicais abertas e prática emergente via o uso de tecnologias de áudio*), com a teoria da composicionalidade de Paulo Costa Lima, de modo a exemplificar com o trabalho que procurei desenvolver com a Afluentes Ensemble. Enfim, pensar a *comprovisacionalidade*.

A *indissociabilidade entre teoria e prática* é algo que ocorre na própria gênese da comprovisação. 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 comprovisação 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 Fujak e demais signatários no manifesto *compro.sk11* falam em querer unificar em uma única ação o ato criativo, o gesto artístico e a sua percepção⁶⁵. 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” (2006, p. 2-3), especialmente na minha experiência enquanto artista solo (às vezes, em colaborações remotas), ou no trabalho da Afluentes Ensemble (como será visto mais adiante). Ou seja, comprovisação se fazendo uma *prática emergente via o uso de tecnologias de áudio*, como ensinou Faraco.

⁶⁵ 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).

Intenta-se 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 (apud LIMA, 2012, p. 24), a “composição é a atividade de um organismo no mundo, buscando criar o seu próprio mundo”, a comprovisação 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*⁶⁶. Assim posto, considero que a ideia da Afluentes Ensemble ser um grupo de “comprovisação afrossurrealista” é uma forma de invenção de mundo.

O vetor da *criticidade* surge numa comprovisação quando o seu processo de criação, seja ele solo ou compartilhado coletivamente, como um ato interpretativo. Pode-se dizer que o ato comprovisativo 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 comprovisação 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 comprovisador(a) tem intuitivamente uma possessão mútua e orgânica sobre a comprovisação em seus (des)caminhos - uma autopoiese, afinal. 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 comprovisação cria o(a) comprovisador(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 comprovisadores. Se Lima questiona sobre quem “fala” quando alguém compõe, aqui podemos questionar: quando alguém comprovisa, quem “falaria”, a comprovisação ou o(a) comprovisador(a)? A resposta deve, afinal, ser autoevidente no momento da performatividade de uma obra comprovisativa; no

⁶⁶ 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 comprovisação 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”.

entanto, a resposta não é tão evidente assim quando nos deparamos com o registro fonográfico. A comprovação é o(a) comprovador(a) ou a coletividade comprovadora, em atuação performativa em tempo real.

E, por fim e mais uma vez, menciona-se o manifesto *comprosk.11*, desta vez em sua segunda cláusula: a escolha consciente das mutações nos processos composicionais⁶⁷. Isso conduz 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/comprovisadores, ao passo que, se é *top-down*, é quando temos a escuta 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 (2013, p. 167) 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 repetíveis⁶⁸.

Mas vale lembrar também das brechas abertas na música do séc. XX, como um contramovimento, pelas notações abertas, de oralidade secundária. O mesmo Bhagwati (2013,

⁶⁷ 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”.

⁶⁸ 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.”

p. 168) 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 (2013, p.169-170) 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 vocábulo⁶⁹ 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 (BHAGWATI, 2013, p. 171).

Têm-se a impressão, ao final desta formulação de que, ao se falar sobre comprovisacionalidade, ainda se comunica sobre composicionalidade. Não é exatamente isto. Conforme mencionado na justificativa deste projeto, não houve menção à improvisação por parte de Lima em seus textos direcionados à teorização da composicionalidade⁷⁰ - ou, sequer, um termo tão novo quanto “comprovação”. Além do mais, há detalhes na formulação da Lima sobre a composicionalidade que não são tão identificáveis para quem lida com práticas mais direcionadas ao tempo real (um improvisador pode não ter a capacidade de criar um mundo logo de cara ou ter a devida criticidade ou reciprocidade no momento, por exemplo). Faz-se necessária uma aproximação da composicionalidade ao mundo da improvisação e, mais ainda, da comprovação. O esforço aqui empreendido é uma reafirmação, sim, da importância de se pensar uma ideia tão consolidada no pensamento em tempo diferido como a composicionalidade, só que transportada para o tempo real. A comprovisacionalidade é, afinal, uma negociação entre o tempo real e o diferido que passa pelos vetores da criticidade, da reciprocidade, da indissociabilidade entre a teoria e a prática, do campo de escolhas e da invenção de mundos. E só adquire um sentido real percebendo-se o peso do trabalho cultural, no direcionamento de sua finalidade musical que pode tornar o intuitivo em intencional e/ou vice-versa.

⁶⁹ Retomo a citação feita a Bhagwati na introdução por necessidade reafirmativa nesta pesquisa.

⁷⁰ A saber, os já mencionados textos de 2012, de 2014 e de 2019 na bibliografia, e, também, *Modo pesquisa e modo compor: aproximações e limites*, in: **Pesquisa em música e diálogos com produção artística, ensino, memória e sociedade** (Série Parallaxe). Paulo Costa Lima, organizador. Salvador: EDUFBA, 2016.

3 ABAETÉ - PEÇAS, EXPERIMENTAÇÕES, ABORDAGENS COMPROVISATIVAS E REFLEXÕES

3.1 Conceito e Motivações Artísticas para o Conjunto de Obras

Abaeté partiu de uma necessidade criativa que tive de contemplar mais abertamente a região onde ainda moro, até o presente momento desta dissertação. Não sou morador da região propriamente dita no bairro de mesmo nome, mas do bairro de Stella Maris, há um pouco mais de vinte anos. Venho percebendo este bairro como parte de um complexo urbano de outros bairros circunvizinhos: Praia do Flamengo, o próprio bairro do Abaeté, Itapuã e, atreladas a este bairro, as regiões de Farol de Itapuã, do Km 17 e do Alto do Coqueirinho. É uma região que prefiro denominar como “Abaeté”, não como “Itapuã”, porque é o ecossistema das dunas e restingas que interliga todos esses bairros.

Há uma observável desigualdade social ao se percorrer entre o Alto do Coqueirinho, Km 17, passando por Itapuã e Abaeté. Há ainda a presença de atividade pesqueira na praia de Itapuã, com a presença comercial intensa no Mercado Municipal de Itapuã, como também há a venda de artigos de feira caracteristicamente afrobaianos no decurso da Avenida Dorival Caymmi. O bairro do Abaeté é o que possui maior altitude, e que, apesar de haver menor aparência de desigualdade social, é uma região que lida com problemas decorrentes de isolamento – tanto que a atividade turística no Parque Metropolitano do Abaeté diminuiu. Não sei atualmente como está no presente momento de escrita, mas houve casos de violência na região. Mas não é caso único no bairro em si. Eu venho testemunhando isso já há alguns anos no meu bairro, Stella Maris, e os mais próximos a ele. O crescimento urbano na região é algo que vem complicando, por mais que haja bairros de relativo prestígio turístico como o Farol de Itapuã, Stella Maris (um bairro predominantemente de classe média, mas com algumas invasões) ou Praia do Flamengo. Novas construções de edifícios modificam a paisagem para o pior para quem mora no litoral, e eu percebo como um erro de sua gentrificação⁷¹. A criminalidade é oriunda não apenas das

⁷¹ Vale mencionar que o Parque das Dunas, administrado pelo empresário Jorge Santana, foi uma ONG criada no intuito de preservação ambiental e freio à sanha imobiliária sobre as dunas. É uma ONG que tem projetos educacionais e de proteção ambiental às dunas, restingas e 13 lagoas. Recomendo conhecer: <https://unidunas.com.br/>. Já o Parque Metropolitano do Abaeté é tido como de tutela da Prefeitura de Salvador, e possui uma empresa terceirizada para os cuidados de segurança na região. As reclamações de descaso e abandono são frequentes, infelizmente, como também a intolerância religiosa. Ler as matérias: <https://www.guiadasemana.com.br/salvador/turismo/estabelecimento/parque-metropolitano-do-abaete>; <https://www.correio24horas.com.br/columnistas/clarissa-pacheco/parque-metropolitano-do-abaete-preserva-patrimonio-cultural-natural-e-religioso-0421>; <https://observatoriobairrossalvador.ufba.br/projeto-de-urbanizacao-lagoas-e-dunas-do-abaete-e-pl-ndeg411-um-ataque-ao-meio-ambiente>. Acesso em 21 de março de 2024. Sobre maiores reflexões quanto aos problemas decorrentes da gentrificação na região, recomendo o presente estudo de caso de Orlando José Ribeiro de Oliveira: **Turismo, Cultura e Meio Ambiente: Estudo de Caso sobre**

desigualdades sociais, mas também da intolerância religiosa contra as de matrizes africanas. E o bairro do Abaeté (que, muitas vezes, é mencionado como parte do bairro de Itapuã) é o mais fronteiriço e simbólico nesse sentido⁷².

O ciclo de peças *Abaeté* procura trabalhar tanto com as diversas temáticas relacionadas à vivência na região que inspira a música, quanto com a experimentação de variadas abordagens improvisativas. Em cada peça, houve uma busca de traduzir tanto sensações de se viver na região, como também contornos de suas paisagens naturais, em particular os areais e as lagoas, para a modelagem composicional. As maneiras com as quais decidi trabalhar com a comprovação em âmbito musical com o projeto do ciclo de peças é algo que será abordado no decorrer do terceiro e do quarto capítulo, em que abordarei as peças em si, presentes no último capítulo. Trata-se de um trabalho que não apenas se destina à execução de instrumentistas em tempo real, mas também de eletroacústica em tapes – em particular, há a inclusão deles nos *Fragmentos de uma Paisagem IV e X*, em *Contemplações sobre as Lagoas* e em *A Nova Lenda do Abaeté*. A eletroacústica usa como material tanto a minha execução guitarrística, quanto a própria paisagem sintetizada fotoeletronicamente pelo programa Virtual ANS.

Abaeté é uma maneira que procurei de manifestar a inconstância que há na região, que vive no limiar entre a gentrificação planejada e a resistência da preservação ambiental e de sua cultura mística. De uma certa maneira, *Abaeté* é uma reflexão sobre as violências silenciosas que fizeram com a natureza e com as vidas e culturas nativas que tiveram de partir, ou as que ainda resistem. É também, fundamentalmente, uma contemplação sobre o que ainda resta de natureza na região.

Este ciclo, especialmente a partir da série *Fragmentos de uma Paisagem*, procurará exemplificar o uso dos contornos tanto para a composição, quanto para a improvisação dirigida. Optou-se por identificar a indeterminação como uma maneira de se criar improvisativamente, e isto é algo importante que moveu na criação de *Abaeté*. E com um tipo de parametrização que pode aparentar ser “superdefinida”, mas que pertence muito mais ao domínio do planejamento do que ao da notação, com a articulação proposta com a Teoria dos Contornos.

Abaeté foi um ciclo originalmente pensado para ser interpretado por um grupo que eu fundaria em janeiro de 2023, Afluentes Ensemble, e como um álbum fonográfico a ser gravado. Na seção 3.3, contarei a história do grupo e nela explicarei o porquê de, apesar de todas as aspirações, a Afluentes Ensemble não pôde cumprir com a promessa original, mas pôde lidar

Lagoa do Abaeté. Dissertação de Mestrado. Brasília: Centro de Desenvolvimento Sustentável, Universidade de Brasília, 2009.

⁷² Ler as matérias: <https://www.correio24horas.com.br/salvador/violencia-e-frequente-moradores-denunciam-inseguranca-em-itapua-apos-latrocínio-1222>; <https://www.metro1.com.br/noticias/jornal-da-metropole/139420,condenada-a-invasao-cartao-postal-de-salvador-abaete-sofre-com-conflito-religioso-e-obras-publicas-e-particulares>; <https://www.mpba.mp.br/noticia/44990>. Acesso em 21 de março de 2024.

com a interpretação da peça mais aberta dentre todas as do conjunto: *A Nova Lenda do Abaeté*. Ao final, o ciclo de peças é uma estrada em aberto para quem quiser percorrer. Não há peças para interpretação solo, mas há uma série de formações instrumentais que vão do duo ao orquestral. As opções estão lançadas a quem interessar possa.

O real desafio do presente projeto de criação do ciclo de peças *Abaeté* é o de levar o que tenho apresentado de vivência comprovisativa para o âmbito da composição escrita, partiturada seja pela via mais tradicional ou pela mais alternativa em grafismos. Há, certamente, composições cujo teor de escritura pode ter aberturas improvisativas e de maior imaginação interpretativa. Pode ser que determinadas experimentações que fiz anteriormente em minha experiência precedente a esse projeto não se repitam, mas pode ser também que haja o encontro de soluções que nunca experimentei anteriormente. Há estratégias de permanência, como também de impermanência, e elas se fazem através da indeterminação e da teoria dos contornos. Há em todas as peças deste ciclo a presença do violão (ou da guitarra) como instrumento motriz, especialmente por suas afinações abertas. Nem tudo foi criado tendo-o como base em sua execução, pois há o respeito para com a natureza de outros instrumentos, mas, sim, as redefinições harmônicas trazidas pelas experiências com as reafinações de suas cordas. E não há, também, um violão/guitarra como centro das atenções, mas o compartilhamento dos espaços de protagonismo (ainda que num ambiente como o de uma orquestra de violões).

3.2 Introdução ao Ciclo de Peças e aos Processos de Criação Comprovisativa

Nesta seção, é abordada a realização das peças que integram o ciclo *Abaeté*; na seção seguinte, o processo de desenvolvimento de trabalho com a Afluentes Ensemble e a lida desse grupo com uma das peças do ciclo. Cada peça foi originalmente pensada para a possibilidade de esse grupo existir, fortalecido pelo tempo e com o trabalho consistente. Entretanto, dentro das possibilidades criativas e, devido aos problemas relacionados à possibilidade de existência do projeto Afluentes Ensemble, esse ciclo teve de se sobressair além da existência desse grupo e é, portanto, destinado a uma série de formações instrumentais.

Cada peça teve as suas partituras sendo acompanhadas de respectivos memoriais descritivos sobre seus planejamentos e elaborações formais. Em algumas das peças, o processo de criação possui uma descrição cronológica a respeito de possíveis modificações em algumas peças em particular. O uso dos contornos é também abordado. Em seguida, o trabalho com o grupo Afluentes Ensemble é abordado em seus processos criativos no decorrer do seu ano de atividade (2023), como também a elaboração de *A Nova Lenda do Abaeté*, única peça do ciclo *Abaeté* que teve gravação fonográfica e realização audiovisual em curta-metragem. No capítulo seguinte,

as abordagens comprovisativas trazidas pelo ciclo *Abaeté* são postas em evidência, como também a comprovisacionalidade.

Vale mencionar que, à exceção de *Aldeias Mortas*, composta em período anterior à presente pesquisa (2021) e de *Fragments de uma Paisagem X*, feita sem maiores comprometimentos de ordem acadêmica em 2023 (com partituração verbal e gráfica em 2024), a maioria das peças desse ciclo foram feitas no transcorrer do período dela, entre 2022 e 2023, e foram resultado de experiências didáticas de composição propostas pelos professores Marcos da Silva Sampaio (2022 e 2023) e Alexandre Espinheira (2023), além do fato de estarem interligadas com o propósito fundamental de pesquisa, que é sobre as abordagens de criação comprovisativa, suas estratégias e o compartilhamento dessas experiências.

3.2.1 *Aldeias Mortas* (2021)

Originalmente escrita em setembro de 2021 (época da ainda presente pandemia de COVID-19) e com subsequente revisão em setembro de 2023, *Aldeias Mortas* (para violão ou guitarra, violoncelo, flauta e bateria) se configura como uma experiência que, embora não de maneira pura e simplesmente sonoplástica, inspirou-se nas vidas de pessoas que não se sentem mais pertencentes de seu próprio chão, neste atual momento político e histórico – em particular, os ameríndios. As vidas ceifadas não somente pelo colonialismo do passado, mas também pela industrialização e pelo agronegócio desenfreados no presente. Esta é uma peça que procura explorar estados que induzem a uma narrativa entre a estabilidade e a instabilidade, a música tonal e a pós-tonal, a ordem e o caos, a partir de uma instrumentação e de uma rítmica que tangenciam as fronteiras entre o popular e o erudito. 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.

Esta é uma peça dedicada à memória afro-indígena e à resistência da tradição pesqueira na região do Abaeté, mas a real motivação desta peça foi outra: a violência constante sofrida pela tribo Guarani-Kaiowá durante o período em 2021, provocada por fazendeiros localizados em Dourados (MS)⁷³. Eu me senti comovido e chocado com o ataque totalmente criminoso em vidas indígenas, afetando vidas fragilizadas e despojadas de seu próprio chão. Não deixei de pensar no lugar onde me situei enquanto morador de Stella Maris: a terra de Abaeté e suas vidas indígenas possivelmente ceifadas e silenciadas. As aldeias pesqueiras foram sendo eliminadas e ocupadas

⁷³ Quem quiser saber mais a respeito, isso está no site do Conselho Indígena Missionário, <https://cimi.org.br/2021/09/ataques-segurancas-privados-queimam-casas-guarani-kaiowa-dourados-ms/>, como também em reportagens do período.

por construções feitas de concreto e estradas em asfalto⁷⁴. Ela é dividida em dois movimentos, um tonal/modal e outro pós-tonal, além de trazer uma perspectiva notacional que busca trazer espaços para improvisação livre em tais contextos. Houve a inclusão posterior de trechos falados, no intuito de reforçar a motivação política que motriciona a peça.

Aldeias Mortas usou-se de um procedimento composicional muito básico: eu toquei o violão de aço e escrevi no Sibelius o que toquei no decorrer de toda a peça. Não houve um caderno de partituras como intermediário, muito menos um rascunho. Meu objetivo foi o de trazer ao máximo o que vinha descobrindo em minha abordagem tonal numa afinação alternativa: Eb Bb Eb Gb Bb Eb - uma variante da famosa afinação D A D G A D (acorde de D4), mas com a presença de uma terça menor, fá, no lugar do sol na terceira corda, o que resulta na afinação D A D F A D (acorde Dm). A partir desta afinação em Ebm, as harmonias presentes na peça foram criadas, o que possibilitou a criação de acordes cujas construções intervalares são advindas de minha execução guitarrística. O trecho na figura 15 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 *fizz*, 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 15 - Trecho de *Aldeias Mortas* (c. 117-121)

Fonte: Do próprio autor.

Podem ser, também, ressaltados importantes aspectos improvisativos contidos na partitura de *Aldeias Mortas*. Um é o da criação de uma sensação de incompletude no âmbito da própria

⁷⁴ Aldeias indígenas, tupinambás, anteriormente existentes na região à beira da Lagoa do Abaeté. Ver <https://aratuon.com.br/especiais/2023-04-19/sabe-oque-significa-abaete-entenda-os-nomes-de-dez-lugares-em-salvador-que-tem-origem-indigena/>

música, em que se incluem momentos de improvisação no primeiro movimento, a partir do próprio discurso narrativo. Trata-se de momentos de alternância criativa que estão em ambos os movimentos. No I^o. Movimento, “(Re)Construção”, a parte da flauta é para improvisação entre os c. 54-59, a do violoncelo é livremente improvisada entre os c. 75-78, a do violão elétrico (com pedal delay e distorção) também é destinada à criação livre nos c. 92-95. Isso dá a impressão de ser pouco, mas “força” o instrumentista a pensar comprovisativamente – ou a dar voz ao inaudito. Já o outro está no II^o. Movimento, “Destruição”, o que há é um forte trecho temático impulsionado pela rítmica da bateria em 12/8 em que há um jogo entre os “solistas” tal como no jazz, uma seção especialmente dedicada à habilidade instrumental improvisativa entre os musicistas no quarteto (incluindo a própria bateria) nos c. 163-191. Há de se ressaltar também a inclusão de falas dos próprios músicos em cada movimento: entre os c. 97-100, há a fala distribuída entre os músicos, “Cidades são aldeias mortas”, e o discurso do baterista entre c. 135-141, trazendo as reflexões de Aílton Krenak em uma entrevista concedida ao Instituto Sócio-Ambiental datada de maio de 2023⁷⁵, sobre o maltrato da civilização humana sobre a terra e, em particular, no Brasil.

3.2.2 *Fragmentos de uma Paisagem I - X (2022/2023)*

Estas peças escritas (para violão ou guitarra, contrabaixo, violoncelo, violino, piano, flauta, percussão, voz soprano e eletroacústica) 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 comprovisativas 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.

a. FRAGMENTOS DE UMA PAISAGEM I (Setembro, 2022)

Inicialmente, ela se originou de uma ideia melódica 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. E eu vejo esse motivo em particular como uma metáfora do próprio caminhar subindo sobre a areia (fig. 16). E a cada novo fragmento, um novo desafio musical no subir na areia de uma duna.

⁷⁵ A entrevista completa pode ser lida aqui: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/628752-a-adiada-descolonizacao-do-brasil-entrevista-com-ailton-krenak>. Acesso em 22 de abril de 2024.

Figura 16 - Trecho de *Fragmentos de uma Paisagem I* (c. 1-2)

♩ = 66

SCORDATURA:
D A D G A E (A= 432Hz)

Violão

Fonte: Do próprio autor.

A peça - um duo para violão e violino - se estrutura de uma maneira simples, A B - sendo A uma seção escrita e determinada (com duas sub-seções), e B uma seção aberta e livremente improvisativa de aproximadamente 30 segundos de duração. E ela começou como um exercício textural para o violão solo que vai da monofonia, passando pela bifonia, até a polifonia até três vezes, com a adição de um violino que veio para dar uma voz melódica ainda mais presente, a ponto de fazer com que o violão se tornar um instrumento de acompanhamento harmônico diante dele. A forma aberta na seção B destina-se à improvisação livre, como também uma transição de 30” para o segundo fragmento.

Vale mencionar que há o uso de uma scordatura específica para o violão que é D A D G A E, com diapasão em A = 432Hz. É opcional para o violinista (ou algum outro instrumentista num futuro “Fragmento”) estar no mesmo diapasão ou não; todavia, é preferível transmitir uma leve sensação de polimicrotonalidade entre os instrumentos. E isso se repete nos *Fragmentos* seguintes.

b. FRAGMENTOS DE UMA PAISAGEM II (Setembro, 2022)

Originalmente, um duo para violão e violoncelo, este *Fragmento* intenta não apenas trazer uma expansão de trabalho melódico-harmônico em relação ao anterior, mas também maior elaboração textural polifônica. Com o acréscimo percussivo posterior, com chocalho e bongôs, a peça ganhou mais movimento. Há tanto a subida na areia das dunas (o chocalho simboliza isso), quanto o desequilíbrio vertiginoso. E ele desemboca para o encontro com “lagoa escura” do Abaeté no violão e uma improvisação livre final, guiada por gráficos. É uma peça cuja forma é A B C, sendo que, em C, há uma citação (ou variação em relação) à melodia de Caymmi (originalmente da canção *A Lenda do Abaeté*) sendo rearmonizada seguida pela improvisação coletiva de indeterminação gráfica no encerramento.

Figura 17 - Trecho de *Fragmentos de uma Paisagem II* (c. 1-3)

Violoncelo

Violão elétrico para violão.
D A D G A E (A = 432Hz)

pp

Fonte: Do próprio autor.

A continuação de nesta miniatura se faz pelo reaproveitamento melódico do motivo principal (fig. 17), mas sob uma diferente perspectiva. A começar, apesar da aparição do motivo principal no violoncelo, o que se vê depois, a partir do sexto compasso, é um trabalho pós-tonal, em que o motivo agora se torna um conjunto: [A 9 0 2 5 4]. É a partir desse conjunto que surgem as variações melódicas no violoncelo, ao passo que o violão se coloca numa posição tanto de acompanhamento harmônico para o *cello*, como de variação mais livre sobre o motivo original, como se vê entre o 6º e o 11º compassos.

c. FRAGMENTOS DE UMA PAISAGEM III (2022, rev. 2023)

Esta é uma peça que, quando foi inicialmente escrita (em setembro de 2022) – para piano, violoncelo e violão elétrico –, não surgiu como definitiva logo de cara. Eu a concebi como uma continuação dos dois “fragmentos” anteriores, e todos trabalhando com um único motivo melódico e, em cada fragmento, o incremento tanto na complexidade textural, quanto na instrumentação.

Há neste terceiro “fragmento”, a repetição do mesmo motivo apresentado no primeiro, mas ele não é revelado logo de cara, somente aparecendo no nono compasso do piano, que é o verdadeiro “coração” da peça (fig. 18).

Figura 18 - Trecho de *Fragmentos de uma Paisagem III* (c. 7)

Fonte: Do próprio autor.

A variação motívica, ainda a partir do conjunto [A 9 0 2 5 4], dá a tônica de todo o desenvolvimento da peça. Se o piano entra como eixo principal, os demais instrumentos entram como tensionadores do diálogo. A estrutura é ABC, sendo A e C as seções improvisativas. A peça procura interagir conjuntos gerados a partir do motivo principal e transposições melódico-harmônicas vindas do pós-tonal, passando por um tonalismo livre e finalizando sem progressões maiores, num único acorde a ser complementado com improvisações livres.

Em sua primeira versão, considerei a seção C insatisfatória em termos de escrita. Eu revisei esta peça em abril de 2023, acrescentando rototom e violino, e considero esta versão revisada a definitiva. A dramaticidade foi decididamente intensificada. Esta terceira miniatura, eu percebo como uma das mais criativas na intencionalidade de sua comprovação, através do emprego da indeterminação tanto nas sugestões gráficas, quanto para a criação rítmica dos instrumentistas, além de ceder espaços para a improvisação livre e coletiva ao final.

d. FRAGMENTOS DE UMA PAISAGEM IV (ou *Mudanças de Rotas Fragmentárias*)
(Setembro, 2022)

Esta peça foi composta no intuito de ser um interlúdio para os *Fragmentos* como um todo, considerando especialmente que há mudanças de instrumentação entre um *Fragmento* e outro. Ela não se destina a ter uma performatividade em tempo real por parte de algum músico. Novamente há a presença do motivo principal, em gravação original feita pelo violão. Mas há também outros materiais sonoros que foram reaproveitados nesta peça eletroacústica, que foram de outras gravações improvisadas ao violão e ao piano. Ao final, uma peça comprovisativa com realização feita não em tempo real, mas em tempo diferido. Mas também com a possibilidade de manipulações de áudio.

Há uma descrição detalhada na sua partitura de seus gestos e texturas, como também é um guia para performance. Na realidade, ela é um relatório seguido de fotos da realização de produção na *DAW Adobe Audition CS6*, com visualização em forma de ondas e de seu espectrograma da peça, além da gravação multipista. Esta é uma peça-miniatura que põe a pessoa encarregada de difundir o áudio como eventual *DJ* e para a sua criatividade improvisativa nos interlúdios.

e. FRAGMENTOS DE UMA PAISAGEM V (Março, 2023)

O trabalho com conjuntos aqui cede lugar aos contornos a partir deste *Fragmento*. E esta miniatura é, também, a única a não incluir o violão. A formação inicial era solo para violino; a partir disso, se somaram ao contexto a voz soprano, o baixo elétrico e a zabumba (ou bumbo de bateria). O motivo melódico da miniatura, cujo contorno é em representações combinatória $\langle 1\ 0\ 2\ 1\ 3\ 2\ 5\ 4 \rangle$ e linear $\langle -\ +\ -\ +\ -\ + \rangle$, está logo nos primeiros quatro compassos do violino, na figura 19.

Figura 19 - Trecho de *Fragmentos de uma Paisagem V* (violino, c. 1-4), de contorno < 1 0 2 1 3 2 5 4 > (< - + - + - + - >)



Fonte: do próprio autor.

Entretanto, a configuração rítmica do motivo original não sumiu de todo especialmente com a presença do baixo elétrico (também em *scordatura*: C G D G, A = 432Hz), conforme ele se apresenta na figura 20, com contorno < 6 1 0 2 1 4 3 5 4 > (< - - + - + - + - >).

Figura 20 - Trecho de *Fragmentos de uma Paisagem V* (baixo elétrico, c. 1-4), com contorno < 6 1 0 2 1 4 3 5 4 > (< - - + - + - + - >)

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

Fonte: do próprio autor.

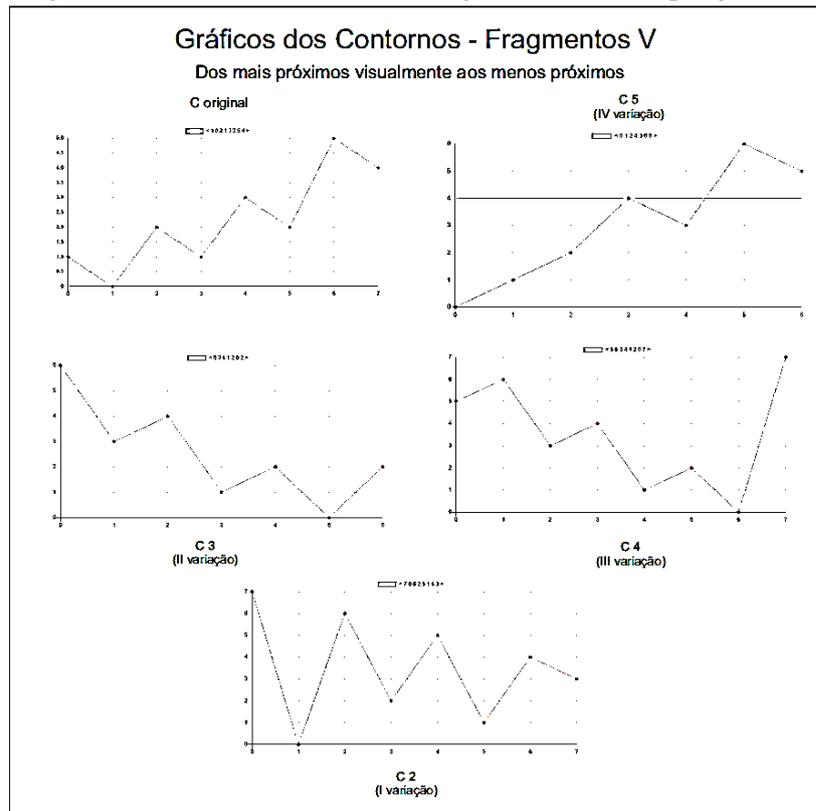
Enquanto o baixo traça o seu caminho a partir de variações livres e mais estaticidade harmônica sobre o contorno do motivo original dos *Fragmentos*, o radicalismo melódico observado no violino é devido às variantes do seu contorno nas operações descritas a seguir (figura 21). E essas operações foram comparadas visualmente usando a ferramenta *Zarlino* (figura 22).

Figura 21 - Contornos do violino em *Fragmentos de uma Paisagem V*

Contornos - Fragmentos de uma Paisagem V

Fonte: Do próprio autor.

Figura 22 – Contornos do violino em *Fragments V* em comparação visual



Fonte: do próprio autor e SAMPAIO, *Zarlino*, 2024.

Há comprovação sendo inserida não apenas no momento reservado à improvisação livre do baixo elétrico entre os compassos 18 e 22 de encerramento da peça, mas também – e especialmente – para a improvisação livre da voz soprano entre os compassos 6 e 17. Na verdade, a improvisação livre do soprano tem instruções verbais sobre como interagir com o conteúdo instrumental dos outros musicistas (fig. 23).

Figura 23 – Trecho de *Fragmentos de uma Paisagem V* (c. 6-8)

Sop. solo

Improvisação livre

Recomendações: dialogar com as atitudes gestuais dos outros instrumentos, de modo a firmar seu próprio espaço. Pode trabalhar não apenas com vocalizes, mas também com sons consonantais e percussivos. Exploração de liberdade criativa totalmente permitida.

Fonte: Do próprio autor.

f. FRAGMENTOS DE UMA PAISAGEM VI (Abril, 2023)

Desta vez, temos um baião contemporâneo composto por uma série de variações sobre os contornos do motivo principal revelado pelo primeiro fragmento. Há não exatamente um retorno do violão, mas a substituição pela guitarra elétrica em uma nova scordatura (G G C G A

Eb, A = 432Hz). A percussão da zabumba e do triângulo foi uma adição posterior à peça que originalmente incluía baixo elétrico, guitarra elétrica e violino (figura 24).

Figura 24 - Trecho de *Fragmentos de uma Paisagem VI* (c. 1-4)

Fragmentos de uma Paisagem VI
para violino, guitarra e baixo elétricos, zabumba e triângulo

George Cristian Vilela Pereira
(Abril, 2023)

♩ = 80

Triângulo

Zabumba

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

Baixo elétrico

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

Guitarra

Violino

Tri.

Z.

baixo e.

Overdrive

Guit.

Vno.

Fonte: Do próprio autor.

E pode-se notar que, a cada peça da série *Fragmentos de uma Paisagem* há um maior uso e variedade de instrumentação. E, também, maior diversidade de uso dos contornos em operações de reflexão a partir da forma normal (retrógrado, inversão, retrógrado da inversão). Todas elas estão descritas na figura 25 e, a seguir, há uma comparação visual entre as operações na fig. 26. O contorno principal é mais uma variante do apresentado no primeiro fragmento: < 1 0 2 1 3 2 4 3 6 5 > (< - + - + - + - >). É de se observar também o papel de protagonismo da guitarra na elaboração dos contornos.

Figura 25 – Contornos usados em *Fragmentos de uma Paisagem VI*

Contornos - Fragmentos de uma Paisagem VI

Operações de reflexão
a partir do contorno original

(C): <1 0 2 1 3 2 4 3 6 5>
<-+--+--+>

R(C): <5 6 3 4 2 3 1 2 0 1>
<+--+--+>

I(C): <5 6 4 5 3 4 2 3 0 1>
<+--+--+>

12 RI(C): <1 0 3 2 4 3 5 4 6 5>
<-+--+--+>

Análise visual dos contornos,
a partir da semelhança até a diferença:

15 Var. II: <1 0 2 1 3 2 4 3 6 5>
(C): <-+--+--+>

Var. I: <1 0 3 2 4 3 5 4 6 5>
RI(C): <-+--+--+>

17 Var. IV: <1 0 2 1 3 2 4 3 6 5>
(C): <-+--+--+>

Var. VI: <1 0 3 2 4 3 5 4 6 5>
RI(C): <-+--+--+>

22 Var. III: <5 6 4 5 3 4 2 3 0 1>
I(C): <+--+--+>

Var. VIII: <5 6 4 5 3 4 2 3 0 1>
I(C): <+--+--+>

25 Var. V: <5 6 3 4 2 3 1 2 0 1>
R(C): <+--+--+>

28 Var. IX: <5 6 3 4 2 3 1 2 0 1>
R(C): <+--+--+>

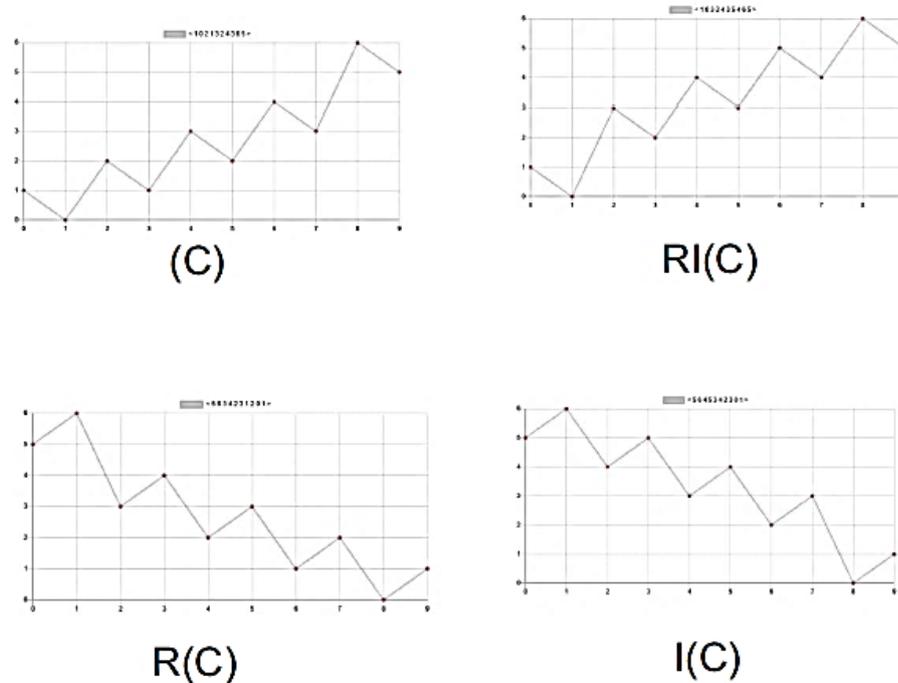
Var. VII: <5 6 3 4 2 3 1 2 0 1>
R(C): <+--+--+>

Fonte: Do próprio autor.

Figura 26 - Análise visual dos contornos em proximidade em *Fragmentos VI*

Gráficos dos Contornos - Fragmentos VI

Dos mais próximos visualmente aos menos próximos



Fonte: Do próprio autor e SAMPAIO, *Zarlino*, 2024.

O momento comprovativo nesta peça está no seu encerramento (fig. 27), em que, a partir de uma base rítmica dada pela percussão e pelo baixo, há um “duelo” cuja improvisação, de 20 segundos, se faz a partir de contornos que estão indeterminados, mas que também partem do mesmo motivo melódico que deu origem à série e à miniatura/movimento como um todo. A estrutura da peça pode ser considerada ABA’, ao final. Este é o primeiro momento da série em que a improvisação se faz em contornos de parâmetros determinados, não indeterminados como nos gráficos dos *Fragmentos II* ou *III*.

Figura 27 - Trecho de *Fragmentos de uma Paisagem VI* (c. 11-13)

Tri. 11 ff fff

Z. ff fff

Baixo e. ff fff

Guit. Improvisação livre a partir dos contornos fff

Vno. Improvisação livre a partir dos contornos fff

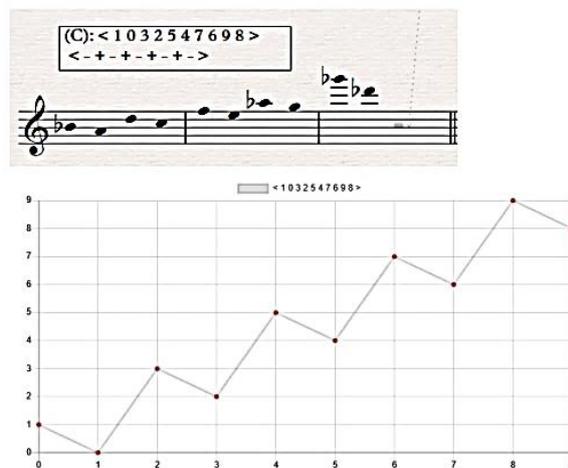
Fonte: Do próprio autor.

g. FRAGMENTOS DE UMA PAISAGEM VII (2023)

Em uma estrutura claramente ABC, ela foi escrita para guitarra elétrica (ainda em *scordatura* G G C G A Eb, A = 432Hz), baixo elétrico (também em *scordatura*: G G D G, A = 432Hz), violino, piano, flauta e percussão (congas e bateria). Esta é uma peça cujo trabalho de variação sobre o motivo principal da série se faz ainda mais rico. Eis o motivo do *Fragmentos VII* em seu contorno em representações combinatória $\langle 1\ 0\ 3\ 2\ 5\ 4\ 7\ 6\ 9\ 8 \rangle$ e linear $\langle -\ +\ -\ +\ -\ +\ -\ + \rangle$ na fig. 28, e sua respectiva representação gráfica.

Figura 28 - Contorno do motivo do *Fragmentos de uma Paisagem VII*

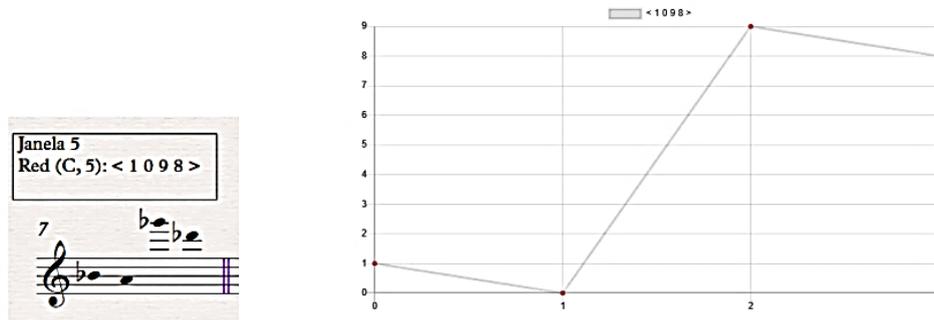
Uma variante do contorno original C do Fragmento VI, mas sem notas repetidas:



Fonte: do próprio autor e SAMPAIO, Zarlino, 2024.

Houve também a obtenção de um contorno primo, conforme descrito na figura 29.

Figura 29 – Contorno primo do motivo do *Fragmentos de uma Paisagem VII*



Fonte: Do próprio autor e SAMPAIO, *Zarlino*, 2024.

A peça começa estabelecendo um elo de continuidade com o *Fragmento VI* pela rítmica dançante, quase como um *son* cubano, na seção inicial. No trecho a seguir (figura 30), têm-se uma variante do motivo melódico principal 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 30 – Trecho de *Fragmentos de uma Paisagem VII* (c. 1-4)

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

Congas

Percussão

Piano

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

Guitarra

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

Baixo

Violino

mf cresc.

f dim.

mf cresc.

Fuzz

w/slide

mf cresc.

mf cresc.

Fonte: Do próprio autor.

Nas seções B e C, a peça se torna um rock progressivo (ou, pelo menos, absorve parte da linguagem). Há ainda a indeterminação sobre contornos só que postas de diferentes maneiras. Se na seção B (em 4/4), há alternância criativa entre o violino e o piano (fig. 31), na seção C (em 12/8) a indeterminação sobre os contornos se dá em coletividade, mas sem esquecer a base rítmica fornecida pela mão esquerda do piano, pelo baixo e pela bateria (fig. 32). E é uma peça comprovisativa como um todo, por, justamente, demandar criação em tempo real a partir de seus contornos de parâmetros indeterminados.

Figura 31 - Trecho de *Fragmentos de uma Paisagem VII* (c. 9-11)

Fonte: Do próprio autor.

Figura 32 - Trecho de *Fragmentos de uma Paisagem VII* (c. 16-18)

Fonte: Do próprio autor

Os contornos dessa miniatura em particular foram obtidos através de operações de redução e translação⁷⁶. As reduções aplicadas foram as de Bor (janela 3) e de Morris/Schultz/Sampaio (janela 5)⁷⁷. Percebi que o contorno primo se deteve nos valores mínimos e máximos do contorno (C) original. Diferentemente da redução de Mustafa Bor, que, praticamente, não mudou em nada o aspecto do contorno original, a redução Morris/Schultz/Sampaio foi diretamente aos pontos exatos. Há uma variedade interessante de exploração dos contornos quando eles são postos em suas diferentes reduções a partir das janelas 3 e 5. Com as transposições e uma escolha cuidadosa das alturas, os resultados podem ser criativamente estimulantes. As operações estão descritas em análise comparativa visual na figura 33.

Figura 33 – Contornos em operações de redução em *Fragmentos VII*

CONTORNOS USADOS NA PEÇA - ANÁLISE VISUAL

(C): < 1 0 3 2 5 4 7 6 9 8 >
< - + - + - + - + >
(c. 1)

Janela 3
Red (C, 3): < 1 0 3 2 5 4 7 6 9 8 > com
R(C, 3): < 8 9 6 7 4 5 2 3 0 1 > e
exposição combinatória e escalar de
(C, 5): < 0 1 8 9 >
(c. 16)

Fonte: Do próprio autor.

h. FRAGMENTOS DE UMA PAISAGEM VIII (Abril, 2023)

Fragmentos VIII foi escrito para guitarra, baixo (ainda em suas respectivas scordaturas), bateria, piano, violino e flauta. É uma peça que demarca uma diferença radical em relação aos

⁷⁶ Originalmente obtidas através da ferramenta *Contour Metrics*, hoje *Zarlino*: <https://zsuite.sampaio.me/pt-br/>.

⁷⁷ Gostaria de incluir uma observação trazida pelo professor Marcos da Silva Sampaio, em conversação via e-mail, sobre o assunto: “Algoritmo de redução de janela é uma criação de Bor. Morris criou a redução ao contorno primo. Em trabalhos diferentes, Schultz e eu revisamos/refinamos.”

demais pela presença de uma letra cantada pela voz soprano. A motivação poética que move o projeto do ciclo *Abaeté* encontra-se resumida neste poema que foi escrito por mim, e ele é o seguinte:

Fragmentos de uma Paisagem
22-04-2023

Há começos que não se recuperam
Há pedaços que não se fragmentam
Há silêncios que não se rememoram

Se só há memórias
Se só há sacrifícios
Em traumas de uma terra

Sem paisagem

É uma canção, no fundo, e há, pelo menos, estruturalmente uma estrutura musical que obedece à própria poesia (AB), só com o acréscimo de uma introdução instrumental que revela o motivo melódico principal (uma variante a partir do contorno da miniatura anterior), e ele se encontra no baixo elétrico: < 0 2 1 5 4 3 > (< + - + - - >) (fig. 34). Trata-se de um fragmento de 6 notas que estão contidas na última variante do contorno principal dos *Fragmentos VII*, tendo suas repetidas sendo retiradas (fig. 35). E as operações de obtenção dos contornos consistem em reduções (janelas 3 e 5) e inversões a partir do contorno principal dessa miniatura (fig. 36).

Figura 34 - Trecho de *Fragmentos de uma Paisagem VIII* (c. 1-4)

Fragmentos de uma Paisagem VIII
para soprano, guitarra e baixo elétricos, piano, flauta, violino e bateria

George Cristian Vilela Pereira
(Abril, 2023)

♩ = 86

SCORDATURA:
C G C G A Eb,
(A = 432Hz)

Guitarra

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

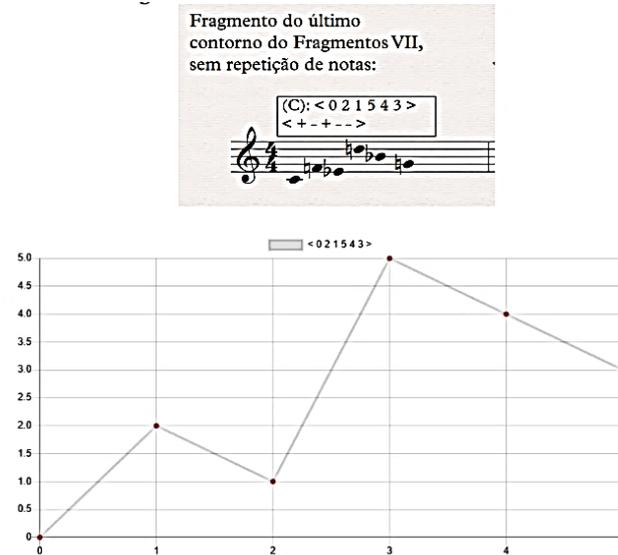
Baixo elétrico

Violino

Bateria

Fonte: Do próprio autor.

Figura 35 – Contorno do motivo principal para *Fragmentos VIII*



Fonte: Do próprio autor e SAMPAIO, *Zarlino*, 2024.

Figura 36 – Contornos obtidos para *Fragmentos VIII*

Fragmento do último contorno do Fragmentos VII, sem repetição de notas:

Fonte: Do próprio autor.

No que tange aos aspectos comprovativos, os contornos não apenas foram aproveitados melodicamente para a criação musical determinada, mas também para a indeterminação rítmica; em menor grau, ela se encontra nos compassos 26-27 da flauta, e, em maior grau, está no piano entre os c. 16-24 (ver fig. 37).

Figura 37 - Trecho de *Fragmentos de uma Paisagem VIII* (c. 22)

Fonte: Do próprio autor.

i. FRAGMENTOS DE UMA PAISAGEM IX (Abril, 2023)

Sobre este *Fragmento*, que é o penúltimo da série, eu optei por usar o ensemble em toda a sua capacidade instrumental (à exceção da voz, matéria principal do fragmento anterior): flauta, piano, guitarra e baixo elétricos, violino, violoncelo e bateria. É uma espécie de encerramento provisório de toda a série, totalmente instrumental já que o décimo é eletroacústico e demanda improvisação livre a partir de contornos de parâmetros indeterminados, sobretudo.

O objetivo maior era lidar com contornos rítmicos (ver fig. 38), já que nos anteriores (V a VIII) houve maior exploração de operações de contorno melódico. Se aqui o piano demonstra ser o instrumento portador dos motivos principais, isto é somente nos primeiros 10 compassos, pois o que se ouve nos compassos seguintes é uma diluição de todo o material motivicos nos compassos seguintes - é claramente uma estrutura AB, mas feita em um fluxo sonoro somente. São quatro os motivos ou temas principais, sendo os três primeiros para o piano, mas que tem trechos que são compartilhados com a flauta e o violino, ao passo que o quarto é executado pelo violino, pelo violoncelo, pela guitarra e pela flauta - mas suas alturas são indeterminadas. Como se vê, não houve retrógrafos nem do contorno rítmico original ou de sua inversão:

Figura 38 – Contornos rítmicos para *Fragments de uma Paisagem IX*

♩ = 76

Piano

(C): <5 1 1 1 1 1 2 0 4 1 3 4 1 0 0 1>
<+ + + - + - + - + - + - +>

Pno.

I(C): <0 4 4 4 4 4 3 5 1 4 2 1 4 5 5 4>
<+ 0 0 0 0 + - + - + - 0 +>

Fonte: Do próprio autor.

É uma peça de tonalismo livre que é gradualmente pós-tonal. Ela pode ser considerada como um desdobramento do motivo principal que vem sendo reiterado e variado desde o primeiro “fragmento”, mesmo que ele não tenha uma conexão aparente – a não pelos caminhos com as segundas maiores e menores. Considero esta peça a miniatura mais desafiadora de toda a série, pois há uma demanda de indeterminação cujo objetivo é o de realizar uma improvisação coletiva, de alturas à livre escolha, mas dentro de uma perspectiva rítmica mais composta, determinada pelos contornos rítmicos. É uma peça improvisativa justamente por demandar uma escuta criativa em resposta aos outros instrumentos, além da precisão rítmica. No trecho da fig. 39, a indeterminação melódica está na flauta, na guitarra e no violino.

Figura 39 - Trecho de *Fragmentos de uma Paisagem IX* (c. 8-13)

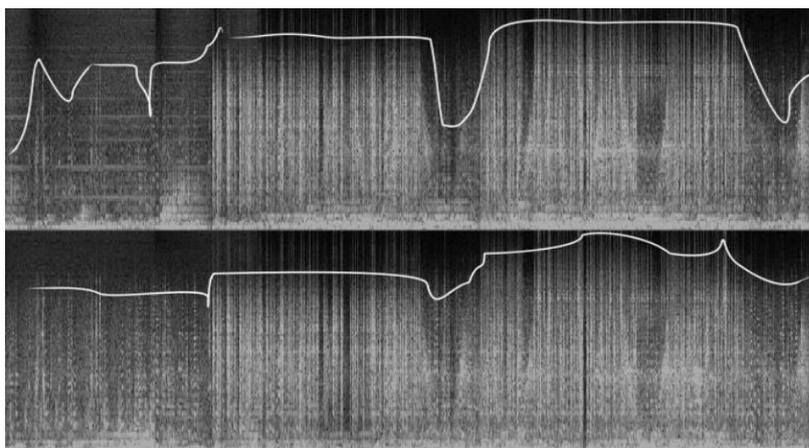
Fonte: Do próprio autor.

j. FRAGMENTOS DE UMA PAISAGEM X

O último *Fragmento* da série é uma peça mista, eletroacústica e acústica, cuja execução é para um ou dois solistas à livre escolha e o acompanhamento de um tape. E este foi feito a partir de uma colaboração com batidas *hip-hop* criadas por André Miranda Filho a partir do meu violão, que retoma o primeiro *Fragmento* em toda a sua inteireza, mas que se altera em *loops* em parte de sua estrutura. Adicionei a esse beat de André um delírio eletroacústico (usando *stretches* e efeitos de eco) que serve apenas como introdução por, pelo menos, um minuto. Dentre todos os *Fragmentos*, este é o que menos possui um caráter de miniatura, e sua execução pode se estender até 4min.

A partitura gráfica destinada ao(s) solista(s) é, pura e simplesmente, contornos de parâmetros indeterminados traçados sobre o espectrograma da própria peça eletroacústica, e é para se tocar após um minuto. (Ver fig. 40)

Figura 40 - Partitura gráfica para *Fragments de uma Paisagem X*



Fonte: Do próprio autor.

Instrui a partitura verbal o seguinte:

A peça consiste na execução de um tape que traz uma base eletrônica para algum(ns) instrumento(s) solista(s) de livre escolha (dois, no máximo), que pode ser o canto, ou algum instrumento de sopro (madeira ou metal), ou teclas, e/ou de cordas (friccionadas ou dedilhadas). Sugere-se improvisar livre e espontaneamente após um minuto (1') de introdução - a não ser que haja alguma ideia sonora contínua sutil em acompanhamento a esta base. Se relevante for, experimentar solar a partir dos contornos traçados sobre o espectrograma abaixo (por 3', aproximadamente). Se o solista for um pianista (ou similar), tratar a partitura dos contornos como uma só, com leitura para ambas as mãos. Se for um só solista, pode-se pensar a partitura gráfica em duas partes, 1'30" cada. Se os instrumentos solistas forem em duo, tratar em duas vozes de maneira contrapontística.

Enfim, a procura pela comprovação aqui se dá tanto verbal, quanto graficamente. A partitura gráfica deliberadamente traça as regiões mais altas do espectrograma de modo fazer com que o intérprete(s) se sinta compelido a transmitir livre e agudamente o seu “recado”, sem se ater a paradigmas tonais. Entretanto, o próprio *tape* se encarrega de dar uma base harmônica sugerida pela própria reiteração em *loops* de motivo extraído de *Fragments I*. Cabe à criatividade interpretativa fazer com que a própria ideia motívica seja ainda mais ampliada - ou, simplesmente, burlada.

3.2.3 *Civilização ou Barbárie?* (2022)

Esta peça foi composta entre outubro e dezembro de 2022. A ideia dela partiu da memória de uma conversa que tive há alguns anos, em meados de 2009, com um empresário vendedor que, enquanto me dava carona de carro em um trecho de uma ladeira que desemboca à Av. Paralela, me afirmou algo que me deixou alarmado: “Um dia, todo esse areal será ocupado...”. A fala dele, apesar de potencialmente profética, me despertou uma profunda preocupação

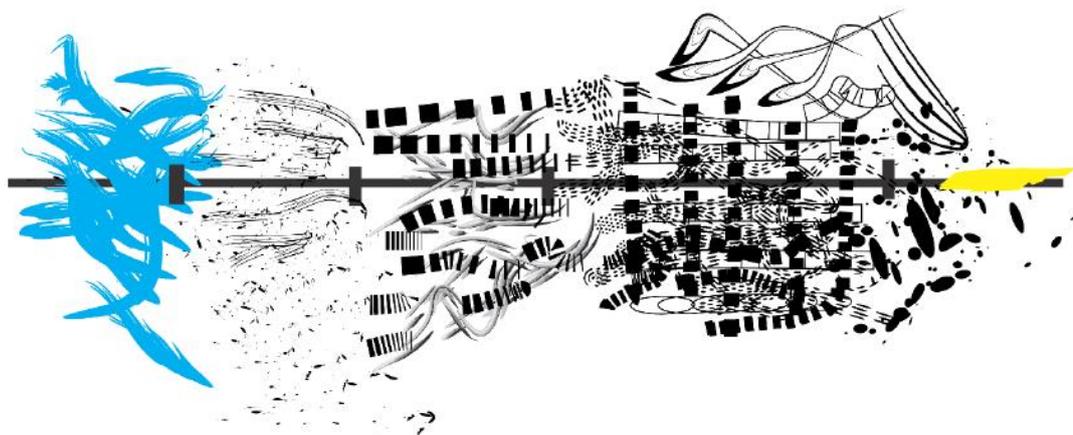
quanto à preservação ambiental da região e uma revolta. (O conceito é explanado mais largamente na introdução à peça contida na partitura.)

O intuito da peça *Civilização e Barbárie* é o de protestar contra a crescente gentrificação da região do Abaeté. O pensamento ignorantemente desenvolvimentista desacompanhado de uma real preocupação ecológica é uma causa que considero fulcral para entender o quanto o Brasil não tem prezado por isso no decorrer de sua história, tendo seus cúmulos de intolerância em tempos de fascismo político contra os povos originários e comunidades nativas.

A peça cita como referência duas canções-irmãs de Dorival Caymmi que simbolizam a ventura e o dissabor de se viver no mar para os pescadores: *O Mar* e *É Doce Morrer no Mar*. Entretanto, a citação à primeira canção é muito mais evidente na textura do que a da segunda. Caymmi foi, sem dúvida, um cancionista-chave para compreender a vida originária da área litorânea do Abaeté. Sua memória permanece na região, mas as mudanças no ecossistema são flagrantes. O Abaeté cantado por Caymmi não é mais aquele, decididamente.

a. Gráfico estrutural-textural

Figura 41 - Estrutura e gestos texturais em cinco partes em *Civilização ou Barbárie?*



Fonte: Do próprio autor.

Este gráfico (fig. 41) tentou mostrar o que seria inicialmente minha cosmovisão formal da peça como um todo. Entretanto, esse mesmo gráfico acabou por também ser de serventia para a realização eletroacústica do sintetizador fotoeletrônico *Virtual ANS* para *A Nova Lenda do Abaeté* (ver texto a posteriori). A abstração aqui intenta mostrar um peixe abstrato e, também, o rumo narrativo que é expresso a partir dos próprios nomes de cada movimento: “O Mar”, “O Areal”, “Civilização?”, “Barbárie” e “Finale”. Ou seja: saído do mar, o “peixe” perde sua respiração no areal, é dado como morto em sua viagem pela civilização, para ser devorado pela barbárie e ter um esgotamento final, sem redenção.

b. No domínio das alturas e contornos

A palavra-chave é ABAETÉ. Esta palavra indígena (a partir de *abaíté* que significa “terror, horror” em idioma tupi, embora também haja o significado de “homem verdadeiro” a partir do vocábulo original “abaeté”) é escrita com seis grafemas e quatro letras. A partir dos grafemas (ressaltando que B seria si bemol, e T, si bequadro), cria-se a seguinte *scordatura* para a guitarra: B A E A Bb E. Daí, Afinação Abaeté (fig. 42).

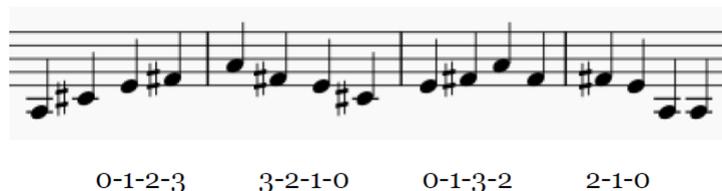
Figura 42 – Afinação Abaeté



Fonte: Do próprio autor.

A partir da análise espectral dos harmônicos deste acorde tocado na guitarra, fez-se a extração das alturas a ser usadas na peça: A2 (112Hz), A3 (220Hz), E4 (336Hz), A4 (432Hz), B4 (488Hz), E5 (660Hz). Os contornos são a partir do trecho inicial da melodia de *O Mar* de Dorival Caymmi (fig. 43).

Figura 43 – Contornos extraídos da canção *O Mar* de Dorival Caymmi



Fonte: Do próprio autor.

O uso dos contornos nesta peça é feito de maneira bastante intuitiva e variantista sobre a melodia original de Caymmi. E, comungada a isso, a harmonização a partir das soluções trazidas pela guitarra a partir da Afinação Abaeté. Mas há dados momentos em que o papel de protagonismo da guitarra poderá se diluir. O comportamento harmônico dos instrumentos da orquestra e da banda de *jazz-rock* é muito em resposta ao que foi primordialmente composto na guitarra, mas tendo base os contornos da melodia de Caymmi identificados na figura e, também, com contrapontos que assumem vozes melódicas de destaque, a exemplo do que está no principal *riff* da peça, que é compartilhado entre o saxofone tenor e a guitarra na terceira seção, *Civilização* (c. 44-61). Este *riff* é uma exemplificação muito clara do uso dos contornos < 0 1 3 2 > e < 2 1 0 > a partir da melodia original de Caymmi (fig. 44).

Figura 44 - Trechos de *Civilização ou Barbárie?* (c. 44-60)

The musical score consists of six staves. The top three staves are for Tenor Saxophone (Sax. ten.) and the bottom three are for Electric Guitar (Guit.). The saxophone parts show melodic lines with accents and dynamics like *ff*. The guitar parts include complex rhythmic patterns, triplets, and effects like "overdrive + fuzz pedal" and "w/pick". Measure numbers 52, 55, and 58 are indicated.

Fonte: Do próprio autor.

c. Avanços compositivos

O que é exposto a seguir é uma descrição sobre os avanços compositivos desta peça em forma de um diário:

Avanços iniciais (17/10/2022)

Houve uma necessidade no que dizia respeito à instrumentação desta peça, que consistia no acréscimo de um baixo elétrico e de um saxofone tenor à formação inicial, que era a de guitarra elétrica e banda sinfônica. Meu desejo foi o de incluir amigos meus da Afluentes Ensemble como músicos participantes para tocar comigo e a banda de fuzileiros⁷⁸: André Miranda Filho no baixo elétrico, Yrlan Guedes no saxofone tenor, Fernando Fernandes na bateria⁷⁹.

Corrigi a afinação Abaeté, como pode-se ver acima, pondo Si na 6^a corda e Sib na 2^a. Houve também uma redefinição de planos no que diz respeito ao domínio das alturas; a ideia de análise espectral (tanto da corda si grave, quanto da afinação executada na guitarra), apesar de a síntese aditiva ser subjacente na primeira seção, não foi levada às últimas consequências dada à preocupação quanto à execução microtonal, algo que a banda de fuzileiros pode não estar

⁷⁸ Que seria regida pelo colega compositor, hoje aposentado dos serviços militares, Sidnei Marques.

⁷⁹ Desejo nunca concretizado.

habituada. Portanto, resolvi pensar na própria afinação como um parâmetro na definição das alturas, formando tetracordes cujos intervalos são os de 2m (7M), 2M (7m), 4J, 4aum, 5J. Eventualmente, contornos e conjuntos poderão se entremear nos sopros.

Figura 45- Experiências de harmonização a partir da *Afinação Abaeté*



Fonte: do próprio autor.

O pensamento na execução da guitarra é o de condução narrativa da peça, ao passo que os outros instrumentos podem ressaltar em acordes e contrapontos o que a guitarra vem a dizer. Mas haverá dados momentos em que o papel de protagonismo da guitarra poderá se diluir.

O que pude fazer até este momento foi finalizar a seção “O Mar”. Mares mais agitados, para que a calmaria chegue na seção “O Areal”, que será orquestrada ainda (e poderá ter a melodia de Caymmi sendo citada em contraponto). O início da seção “Civilização” já começou a ser desenhado com os seus acordes iniciais.

Novos avanços (31/10/2022)

Depois de um período afastado da escrita desta composição, devido à minha viagem ao Rio de Janeiro, quis poder voltar neste último final de semana à *Civilização e Barbárie*. Posso dizer que pude realizar ainda mais para a orquestração da peça, além de ter corrigido detalhes. Vou esmiuçar em cada uma das seções o que fiz:

O Mar: atendi à sugestão que me foi feita em sala de aula, de acrescentar compassos 5/4 e 7/4 no intuito de substituir as quiálteras de semínimas que seriam difíceis de ser contabilizadas e executadas pelos musicistas. Houve também a possibilidade de acrescentar um compasso que acabou prolongando a progressão do tutti.

O Areal: decidi tornar esta seção um diálogo entre os harmônicos das cordas e das madeiras, com presença econômica da percussão (chocalho e bumbo da bateria). Sem metais, a sutileza é a tônica desta seção. A citação a Caymmi foi incluída aqui.

Civilização: por enquanto, ainda está nos 40 segundos iniciais; orquestrei com os metais em harmonizações que repercutem gradualmente os acordes da guitarra e do acompanhamento do

contrabaixo. Em breve, incluirei a bateria e movimentos mais rítmicos nesta seção por parte dos outros instrumentos.

(08/11/2022)

*Concentrei-me em prosseguir com a seção *Civilização e Barbárie*. Eu pude me concentrar mais na guitarra do que na orquestração. Foi basicamente dedicada a refinar certos trechos e dar um contorno final à terceira seção da peça, "Civilização?". Em breve, teremos a "Barbárie"...*

(21/11/2022)

*Confesso que gostaria de ter avançado mais. (Questões pessoais e outras urgências me impediram.) Eu me concentrei em incrementar alguns elementos, como algumas linhas de contraponto no baixo elétrico, revisão no layout (excluindo pautas vazias), na editoração, e, o mais importante, iniciei com a seção IV, "Barbárie". Comecei com quintas justas em D e Eb na tuba, no eufônio e no contrabaixo, agregando também G e Ab nas trompas, nesta seção que considero de transição – mas que é contrastada pela improvisação livre no saxofone tenor. O que eu pretendo fazer a partir do 9/8 seguinte é uma pergunta-e-resposta intercalado com improvisações. Precisaré resolver bem como vou implementar isso, pois quero compor o *Finale* logo em seguida, no mesmo fluxo.*

* * *

A peça se deu por realmente finalizada não na realização da entrega final em 28 de novembro de 2022, mas em 6 de dezembro de 2022. Não sem se desdobrar em três versões diferentes: uma original expandida, que pode ser de 7min ou mais à livre escolha da regência, outra de 5min destinada ao recital de estreia com a banda sinfônica e uma versão final para o ensemble em formação jazz-rock, com a presença do órgão elétrico no lugar da banda sinfônica – incorporando a ideia de duração expandida da versão original.

Observando e relendo todas os avanços e as hesitações, não foi uma peça fácil de se gestar. Mas estive resoluto em criar uma peça que fosse para *big-band* e para banda de *jazz-rock* como solista de maneira tal que os aspectos de improvisação fossem parte significativa da própria estrutura compositiva.

d. Análise Narrativa e Estrutural

A depender da regência, a peça alterna momentos texturais nos jogos instrumentais que são propícios em uma banda sinfônica ou num *ensemble jazz-rock*. A guitarra elétrica atua como

parte da orquestra de sopros, entretanto ela terá seus momentos solistas, assim como determinados outros instrumentos na banda. A narrativa se divide em quatro partes, segundo texto introdutório da própria partitura:

1. *O Mar*: feedback a partir de um harmônico na guitarra; sonoridade borbulhante das madeiras e percussão em contraste com notas prolongadas dos metais. Citação a “O Mar” de Dorival Caymmi. Técnicas estendidas no saxofone tenor, escrito em partitura gráfica.
2. *O Areal*: há um jogo de esvaziamento textural entre os sopros (ou órgão) e a guitarra, com um predomínio de sonoridades mais percussivas, de alturas indefinidas. O contrabaixista tem um momento como solista a partir de gestos gráficos.
3. *Civilização(?)*: a guitarra traz uma territorialidade temática a ser dialogada melódico-harmonicamente com as madeiras e os metais, aliada a um acompanhamento percussivo, gradual em intensidade tanto nas dinâmicas, quanto na rítmica.
4. *Barbárie*: a banda sinfônica (ou órgão) atuará acompanhando harmonicamente, com momentos entrecortantes de caos, para demarcar as atuações improvisativas dos solistas: saxofone tenor, bateria e guitarra elétrica.
5. *Finale*: do caos micropolifônico e improvisado, passando por um tutti de um acorde em bloco a uma nota sustentada com feedback na guitarra.

No trecho da figura seguinte (fig. 46) (a partir da segunda versão da peça, ainda com a banda sinfônica), 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 46 - Trecho de *Civilização ou Barbárie?* (c. 71-74)

13

Fonte: Do próprio autor.

e. Diferenças entre versões e intencionalidades improvisativas

Esta é uma peça que possui três versões: uma mais curta em duração, 6min, outra de 7min ou mais, e a terceira para ensemble jazz-rock, exclusivamente camerística, colocando órgão elétrico no lugar da banda sinfônica. Vale salientar que a versão original da peça é a expandida (de 7min ou mais, a depender da regência), e o principal fator de diferença nela está na quarta seção. Ela não apenas trabalha o ensemble de guitarra, baixo, bateria e saxofone tenor em sua capacidade como grupo solista, mas também torna o regente agente direto na ação de reestruturar a peça a partir de três módulos (com os símbolos \$, % e #).

A versão de 6min é menos improvisativa na quarta seção (sem pensamento modular também) e originalmente destinada para o recital de estreia que nunca aconteceu. Há nela, inclusive, uma diferença na formação instrumental: a inclusão de uma flauta e um clarinete, no lugar dos dois clarinetes⁸⁰. Já a terceira versão (disponível no anexo A), exclusiva para o ensemble, substitui a toda a banda sinfônica pelo órgão elétrico e, também, retoma o esquema improvisativo que foi elaborado especialmente para a quarta seção da versão original, a expandida.

3.2.4 *A Nova Lenda do Abaeté (2023)*

Esta é uma peça originalmente escrita em partitura gráfica em 2023, com a inclusão posterior de uma canção poética em sua estrutura. A peça procura trabalhar a indeterminação nos contornos fotográficos a serem reinterpretados improvisativamente pelos instrumentistas. Há nela tanto uma motivação política ainda, de refletir sobre as transformações urbanas pelas quais a região do Abaeté passou, como também o quanto a natureza e as culturas tradicionais passaram por um processo de desfiguração identitária. Tal desfiguração é refletida na maneira como a região se urbanizou – e a música procura expor isso conceitualmente. O que era inicialmente uma peça improvisativa de caráter aberto na interpretação dos contornos fotográficos, acabou por ter a inserção de uma canção para ressaltar ainda mais as motivações políticas e poéticas que estão balizando a sua concepção. É uma canção que retoma *A Lenda do Abaeté* de Dorival Caymmi.

É uma peça mais aberta no que diz respeito à concepção de seu arranjo. Ela é totalmente voltada à interpretação intuitiva de sua partitura gráfica para a criação desse arranjo. Os instrumentistas do ensemble têm de incluir voz (em vocalizes), sopros (madeiras apenas), cordas dedilhadas, arqueadas ou percutidas e percussão, mas com a presença obrigatória de voz e violão (ou guitarra) para a interpretação da canção. Em cada parte, há uma atuação improvisativa que é

⁸⁰ Esta versão não consta na dissertação por questões de limites editoriais.

guiada pelos contornos gráficos. Ela começa exclusivamente instrumental durante as partes I e II. A parte I é uma improvisação vocal em coro a partir de uma foto das dunas com os seus contornos ali traçados, com opcional acompanhamento de um instrumento de sopro. Já a parte II é uma improvisação coletiva em que a percussividade na sua execução. 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 com diretrizes comprovisativas no arranjo, mas contendo uma canção entremeada por um instrumental que pode agir em contraponto constante ao seu direcionamento.

Em virtude disso, a peça possui, pelo menos, três tipos de partituras em si mesma. Em uma, está a partitura gráfica para a eletroacústica, cuja foto é convertida em síntese sonora pelo *software Virtual ANS*, um sintetizador fotoeletrônico. Outra partitura é a que contém contornos fotográficos cujas alturas são indeterminadas. E a interpretação passa pela negociação entre os musicistas, embora haja instruções de execução em sua partitura. E a terceira partitura é a da própria canção poética. Ela, intencionalmente, possui a harmonização para o violão afinado em Eb4 (Eb Bb Eb Ab Bb Eb ou D A D G A D com capotraste na primeira casa) e a melodia vocal. Ela acaba por fornecer a base melódico-harmônica para que os outros instrumentos de acompanhamento tragam a sua própria abordagem livremente. Por isso, não há arranjo a ser escrito para outros instrumentos, mas ideias de arranjo que são trazidas tanto pela partitura gráfica, quanto pela própria canção.

a. Análise e genealogia compositiva da canção

Esta é uma peça que pode desafiar as expectativas do que significa uma canção. A começar, ela é tanto cantada, quanto instrumental. Seus 17min previstos não são para a execução em separado⁸¹ em sua performance. Não há um refrão sequer. Pode ser tanto declamada quanto cantada, não se fixando em uma única rítmica. Ela pode ser tanto uma canção progressiva, com suas cinco delongadas partes, quanto uma peça contemporânea de improvisação eletroacústica. Entretanto, a título de facilitação de categorizações na mente de quem lê, a partitura identifica como “canção” a seção cantada a partir da terceira parte, em que há uma harmonização conduzida pelo violão em afinação alternativa (Eb Bb Eb Ab Bb Eb). E o violonista teria de se municiar com um *slide* no quarto dedo da mão esquerda.

⁸¹ Muito embora haja uma possibilidade de separar em cinco faixas numa versão fonográfica.

É uma canção poética antes de tudo. O real começo dela foi como uma improvisação minha em declamação ao violão, conforme registrei numa demo inicial que gravei em 31 de janeiro de 2023 (com eventuais latidos de um cachorro meu), e o poema original foi escrito em 24 de janeiro de 2023 – diretamente digitado no Word. Ela surgiu a partir de uma insatisfação silenciosa minha após o terceiro ensaio da Afluentes Ensemble, que aconteceu no dia 18 de janeiro do mesmo ano. Eu senti três coisas: seria impossível reproduzir novamente o que tínhamos alcançado de resultado sonoro por ali; a ideia da partitura gráfica inicial (a do peixe abstrato que nasceu com a concepção de *Civilização ou Barbárie?*) só serviria mesmo para a parte eletroacústica no sintetizador *Virtual ANS*, não para os músicos; a mensagem da peça deveria superar a ideia de ser meramente uma peça aberta, para entrar na seara da canção. E, assim, decidi cometer uma “heresia” para os padrões de uma peça de improvisação dirigida: inserir uma canção poética ao contexto. Ou, melhor, para fornecer um contexto.

E é muito relevante perceber que esta é uma canção que nasceu a partir de uma série de improvisações, a começar por essa demo inicial, em que criei os acordes “*on the spot*”. Obviamente que não memorizei todos os acordes dessa primeira versão, mas preservei os elementos que tive como mais importantes: os acordes iniciais, a harmonia transposta de Dm para Ebm, aspectos estruturais decididos a partir das estrofes. Os acordes presentes na versão final foram fruto do desenvolvimento de sucessivos ensaios com a Afluentes Ensemble, como também de reaprendizados dela em casa. Ela não teve escrita direta no papel, dada à quantidade de acordes numa afinação estranha às convenções do violão brasileiro e à sucessiva necessidade de maturação das ideias harmônicas. Por isso que, para o grupo Afluentes Ensemble, não priorizei a transmissão da harmonização dos acordes, mas aspectos estróficos de cada parte. Deixei que cada integrante criasse sua própria parte a partir da reiterada escuta de meu violão/guitarra e minha voz, além de possíveis ideias musicais que a sua partitura gráfica possa evocar eventualmente. E eu sempre tratei de enfatizar aos outros músicos a necessidade de diálogo com a poesia no domínio de seus respectivos instrumentos.

A transcrição da partitura da canção foi bem posterior. Inicialmente, esbarrei com as dificuldades de lidar com sua transcrição, cujas primeiras tentativas foram ainda em setembro de 2023. A configuração da canção já existia em sua forma semi-finalizada nessa época. Interrompi devido à viagem que fiz a São João d’el Rei, quando de minha participação na ANPPOM. Quando voltei, priorizei a realização fonográfica com a Afluentes Ensemble⁸², não sua transcrição

⁸² Assunto a ser discutido na seção posterior.

partiturada. Ela só teve sua partitura realmente finalizada em 3 de abril de 2024, a fim de inclusão definitiva no ciclo de peças *Abaeté*.

A harmonia dessa canção é tonal e está em Ebm. Entretanto, há a revelação de um tonalismo atípico, com tendências modais. As decisões de sua harmonização partiram de um violão em afinação alternativa e de suas sucessivas escutas sobre quais acordes ou melodizações se encaixariam melhor às ideias estróficas. Há improvisações sutis entre uma estrofe ou outra em determinadas seções nela. Pode-se pensar estruturalmente essa canção da seguinte maneira, de acordo com a partitura destinada a ela: introdução instrumental (c. 2-15), seguida de sua primeira e longa estrofe, que se utiliza da palavra “Abaeté” como um motivo a ser repetido e declamado (c. 16-61). Nessa estrofe⁸³, há uma descrição sobre a quantidade de coisas que acabaram tendo o nome de “Abaeté” e uma indagação - “Quem é você em meio a tantos nomes, Abaeté?”. Os acordes tendem a se centrar na tonalidade de Ebm, mas o encerramento dessa seção não se dá por uma dominante, mas por um acorde misto, com função de Napolitano: Ebm9-/E. A seção B (c. 62-119) começa e termina com o mesmo acorde de Ebm7. Ela se inicia com uma citação a um verso da canção original de Caymmi, *A Lenda do Abaeté*, que é a famosa descrição “O Abaeté tem uma lagoa escura”, para, em seguida, trazer ao nosso tempo presente o que originalmente foi pensado em meados dos anos 1940: “Arrodeada de ruas e ladeiras”. E eis que nela há uma descrição ambiental desse conflito entre o urbano e o rural/florestal que há na região, em que há uma modulação para Bbm (a partir do acorde Bb4 em seu caminho harmônico): “No Abaeté tem muitas moradas, nenhuma delas contém você/ Nenhum buraco disfarça o descaso de uma rua,/ Alguns buracos não contam mais a lenda de uma promessa/ / A lua não se enamora mais / Pelas águas sujas do Abaeté/ As ruas enladeiradas de lá / Já não são mais das lavadeiras/ São dos carros agitados”. O encerramento dela é uma seção de transição que contém versos de carga política acentuada: “Pastores, latifundiários, políticos/ Nenhum deles pensaram em você/ / Suas vozes de lideranças nativas/ Não passam de meras sombras/ Afundadas na lagoa do Abaeté”. São acordes que, execução, são centrados nas notas mais graves, mas que, em seu encerramento se fazem com mais transmissão melódica médio-aguda.

A seção C (c. 120-171) é também o início da parte IV da peça, em que se faz em ritmo de baião (130bpm) e de execução puramente instrumental (até c. 135), ainda se centrado em Ebm. E aqui se inicia uma outra estrofe cujo motivo é o verso “Em sua lagoa”, cuja centralidade tonal é transposta para Bbm. A execução do violão, se era mais contemplativa na seção anterior, agora passa a ser ainda mais pulsante em suas batidas sobre as cordas. A letra aqui trata da empatia

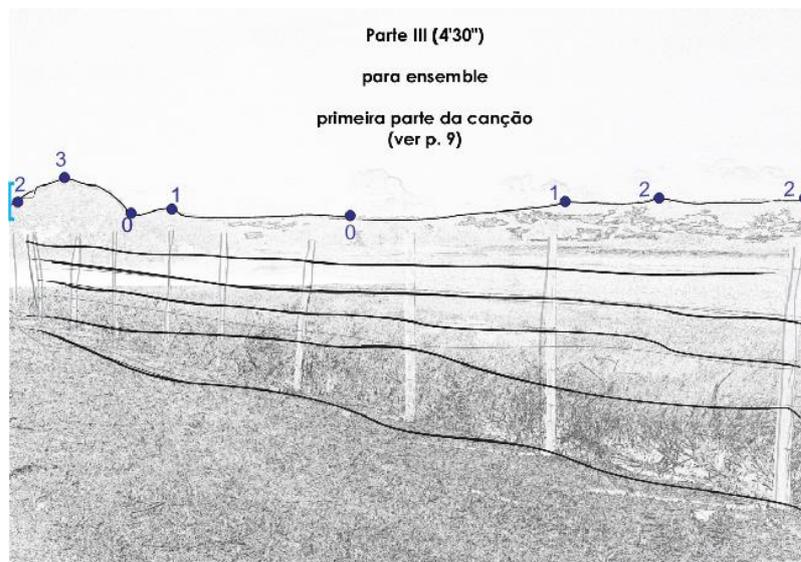
⁸³ Ver letra completa na página dedicada a ela na partitura.

peçoal entre eu-lírico e a reflexão sobre as transformações da região sendo refletidas na lagoa: “Em sua lagoa/ Suspiro este ar do morto coqueiral”. O encerramento da seção (que começa com o verso “São igrejas que minaram o ritmo do batucajé”) é uma transição com uma rítmica temporariamente mais lenta (60bpm), com o acorde invertido Ebm(Gb) e encerramento no acorde Bbm4, tocado com o *slide* na oitava casa do instrumento (cuja função é a de transposição microtonal da própria afinação principal em Eb4). Daí, começa a seção C’ (c. 173-227), com uma nova introdução instrumental (até o c. 188), ainda centrada em Ebm e com o retorno do baião (130bpm). Ela trata a respeito do irreconhecimento da paisagem e do seu apropriação: “Já não sei mais quem é de você nesta lagoa/ Arrodeada de areia já não mais tão branca”. A estrofe seguinte é uma regurgitação da memória que, inclusive retoma os acordes que começam em Bb4, os mesmos da seção motívica “Em sua lagoa”, mas com decididamente diferente variação melódica vocal, devido à diferente metrificação de seus versos: “As dunas só me trazem as respostas/ De vidas e lembranças que se perderam/ Os mares agitados não mais de pescadores/ Mas de ruas que se esquecem de seu mistério/ E de ventanias que conspiram por seu fim”. Encerra-se esta seção com o acorde “Napolitano” Ebm9-/E que é sucedido pelo acorde inicial Ebm7. E a canção se encerra com uma seção B’ em que há uma execução ainda mais lenta em relação às demais seções (50bpm), em que há uma mensagem final de comunicação a essa entidade misteriosa que é o Abaeté: “E tudo que desejo, Abaeté/ Não é saber quem você é/ Mas saber se há honra/ Em seu viver”. E, após isso, se inicia a improvisação coletiva a partir de uma sequência de acordes centradas pela tônica em Eb, e o encerramento da peça como um todo.

b. Análise dos contornos de parâmetros indeterminados

O trecho seguinte (fig. 47) é o da terceira parte, que foi escrita em partitura gráfica e designada para o ensemble em sua totalidade, que procurará interpretar improvisativamente os contornos traçados sobre a paisagem, como também a própria ambiência evocada. Trata-se de contornos fotográficos cujas alturas são indeterminadas. E a interpretação passa pela negociação entre os musicistas, ainda que havendo instruções de execução em sua partitura. Há a possibilidade de incorporação da eletroacústica durante toda a peça, mas aqui têm um volume menor de execução para que a canção comece a ser executada pelo violonista e pelo(a) vocalista. Ou seja, a canção pode servir de norteamento harmônico para a execução improvisativa do arranjo de instrumentos em diálogo, tendo também como referência os contornos de parâmetros indeterminados da paisagem.

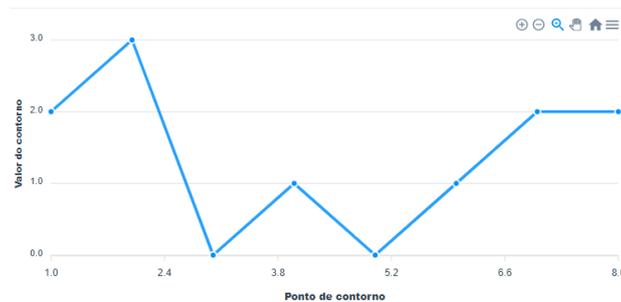
Figura 47 - Trecho de *A Nova Lenda do Abaeté*



Fonte: Do próprio autor.

Neste trecho, usar-se-á a técnica analítica do exame de cada contorno em isolado, mas sem o uso de tabela (como a que foi vista em *Guero*), numerando em 0 (zero) a altura mais grave e a numeração mais aguda a partir do que houver. Foi escolhido um dos contornos para ser examinado: < 2 3 0 1 0 1 2 2 > (< + - + - + + 0 >). Um contorno com declives, mas bem linear, como pode ser observado na análise no *Zarlino* (fig. 48).

Figura 48 - Análise do contorno < 2 3 0 1 0 1 2 2 >



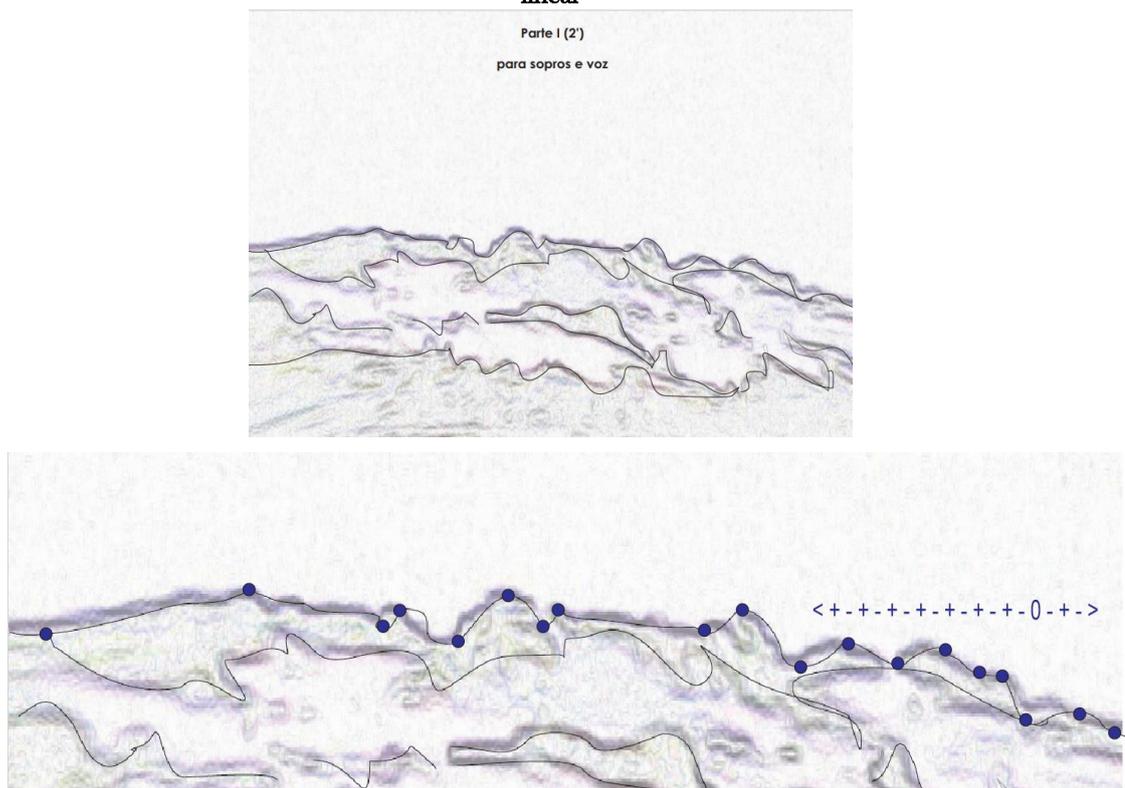
Fonte: SAMPAIO, *Zarlino*, 2024.

Um intérprete que eventualmente observar um contorno como este e optar por uma abordagem mais estrita no sentido de perceber com quais alturas pode lidar através da eleição de pontos e sua respectiva numeração. A duração pedida é a de 4min30, e o que isso pode significar para um intérprete que eleger esse contorno? Sucessivas variações sobre esse mesmo contorno no acompanhamento (ou não) à harmonização e à rítmica da canção. O contorno pode ser trabalhado em suas operações de reflexão (retrógado, inversão, retrógado da inversão) e, por se posicionar numa localização mais alta, sua execução pode ser pensada em regiões mais agudas.

E essa mesma técnica de análise pode ser aplicada para outros contornos de parâmetros indeterminados presentes na mesma peça, observando visualmente os pontos de cada contorno.

O trecho seguinte é o da primeira parte (fig. 49), 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. Mas, até mesmo sem numerar ou mensurar suas alturas, podemos observar os comportamentos de contornos de parâmetros indeterminados através das suas representações lineares. Cabe lembrar o que foi feito na análise de *String Quartet* de Earle Brown e aplicar no presente trecho da seção I de *A Nova Lenda do Abaeté*, conforme descrito na análise da figura. Como se trata de contornos ainda mais extensos, sugere-se inserir pontos. Claro, há a desvantagem de não se obter uma noção mais apurada sobre como pensar ritmicamente, mas o desafio das intuições melódica e rítmica a partir da simples observação da linha traçada em cada ponto do contorno é incrementado.

Figura 49 - Trecho de *A Nova Lenda do Abaeté* e respectiva análise de um dos contornos em representação linear



Fonte: Do próprio autor.

3.2.5 *Topografia nas Vizinhanças das Dunas de Stella Maris (2023)*

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), escrevi a minha peça *Topografia*

sobre as *Vizinhanças das Dunas de Stella Maris* (para orquestra de violões; entre maio e junho, 2023). A leitura do artigo sobre a composição “Açude Velho” de Halley Chaves⁸⁴ me serviu como ponto de partida para que eu fizesse a minha abordagem em torno da composição sobre contorno fotográfico.

Fotografei um trecho em panorâmica da extensão região das dunas do Abaeté no pedaço onde moro no bairro de Stella Maris. A redução a esta área em particular é no intuito de, também, sinalizar uma paisagem que faz parte de minha convivência pessoal há um pouco mais de vinte anos. Com esta peça, tenciono buscar 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, como preferirem. 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.

Contornos foram extraídos a partir da seguinte foto em panorama (fig. 50):

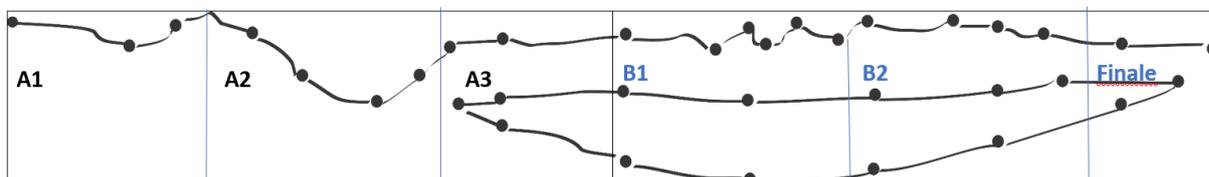
Figura 50 - Foto de paisagem em Stella Maris, com tabela e contornos traçados



Fonte: Do próprio autor.

a. Divisão em duas partes - estrutura formal e gráfica

Figura 51 - Estrutura formal de *Topografia sobre as Vizinhanças das Dunas de Stella Maris*



Fonte: Do próprio autor.

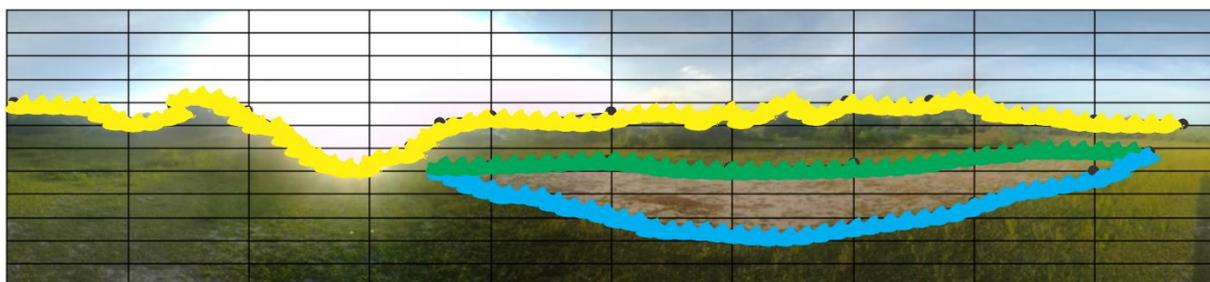
A partir do contorno fotográfico, a peça tem duas partes, cada uma durando 3'. A primeira parte A, do c. 1 até 56, se subdivide em três seções: A1 (c. 1-15), A2 (c. 16-26), e A3 (c. 27 até

⁸⁴ 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.

56). A segunda e última parte B vai do c. 57 até 117, com as seções B1 (c. 57-89), B2 (c. 90-110) e o Finale (c. 111-117).

Como a ideia é a de seguir um progressivo olhar, vindo da esquerda para direita, em panorama na progressão narrativa da peça, não serão aplicadas operações de reflexão (inversões ou retrógrafos) a partir dos contornos, mas sim a partir das escalas e harmonias geradas pelas afinações. Pode-se perceber três contornos distintos em cada parte, sendo seis ao todo. O primeiro em amarelo, o segundo em verde e o terceiro em azul.

Figura 52 - Contornos traçados sobre a tabela/foto



Fonte: Do próprio autor.

b. Representação dos Contornos

Daí, depreende-se a numeração dos contornos, em sua ordenação no âmbito das alturas (representações combinatória e linear) (fig. 53):

Figura 53 - Contornos demarcados sobre a paisagem



Fonte: Do próprio autor.

Figura 54 – Operações de Contornos em *Topografia sobre as Vizinhanças das Dunas de Stella Maris***Primeira parte:**

C¹: < 8 7 8 8 6 5 6 7 8 8 > < - + 0 - - + + 0 >
 C²: < 5 5 6 > < 0 + >
 C³: < 5 4 3 > < - - >

Segunda parte:

C¹: < 8 7 8 7 9 8 9 9 8 8 7 7 > < - - - - 0 - 0 - 0 >
 C²: < 6 5 6 6 6 6 > < - + 0 0 0 >
 C³: < 3 2 3 4 5 6 > < - + + + >

A partir dos contornos supramencionados, percebe-se que é possível claramente aplicar operações de normalização:

C¹: < 3 2 3 3 1 0 1 2 3 3 > < - + 0 - - + + 0 >
 C²: < 0 0 1 > < 0 + >
 C³: < 2 1 0 > < - - >

C¹: < 1 0 1 0 2 1 2 2 1 1 0 0 > < - - - - + 0 - 0 - 0 >
 C²: < 1 0 1 1 1 > < - + 0 0 0 >
 C³: < 1 0 1 2 3 4 > < - + + + + >

Removendo as repetições adjacentes e normalizando, têm-se:

C¹: < 8 7 8 6 5 6 7 8 > < 3 2 3 1 0 1 2 3 > < - - - - + + + > C¹: < 8 7 8 7 9 8 9 8 7 > < 1 0 1 0 2 1 2 1 0 > < - - - - + + - - >
 C²: < 5 6 > < 0 1 > < + > C²: < 6 5 6 > < 1 0 1 > < - + >
 C³: < 5 4 3 > < 2 1 0 > < - - > C³: < 3 2 3 4 5 6 > < 1 0 1 2 3 4 > < - + + + + >

E, também, reduções (com normalização):

BOR:

Red (C¹, 3): < 8 7 8 8 5 8 8 > < 2 1 2 2 0 2 2 > < - + 0 - + 0 > Red (C¹, 3): < 8 7 8 7 9 8 9 9 8 8 7 7 > < 1 0 1 0 2 1 2 2 1 1 0 0 > < - - - - + 0 - 0 - 0 >
 Red (C², 3): < 5 5 6 > < 0 0 1 > < 0 + > Red (C², 3): < 6 5 6 6 6 6 > < 1 0 1 1 1 > < - + 0 0 0 >
 Red (C³, 3): < 5 3 > < 1 0 > < - - > Red (C³, 3): < 3 2 6 > < 1 0 2 > < - - + >

MORRIS/SAMPAIO

Red (C¹, 5): < 8 7 8 8 5 8 8 > < 2 1 2 2 0 2 2 > < - + 0 - + 0 > Red (C¹, 5): < 8 7 7 9 9 9 7 7 > < 1 0 0 2 2 2 0 0 > < - 0 + 0 0 - 0 >
 Red (C², 5): < 5 5 6 > < 0 0 1 > < 0 + > Red (C², 5): < 6 5 6 6 6 6 > < 1 0 1 1 1 > < - + 0 0 0 >
 Red (C³, 5): < 5 3 > < 1 0 > < - - > Red (C³, 5): < 3 2 3 4 5 6 > < 1 0 1 2 3 4 > < - + + + + >

O distanciamento entre as notas pode-nos fazer pensar em contornos rítmicos também, tomando como referência a medida horizontal da célula da tabela como a maior distância e a menor distância sendo a medida vertical:

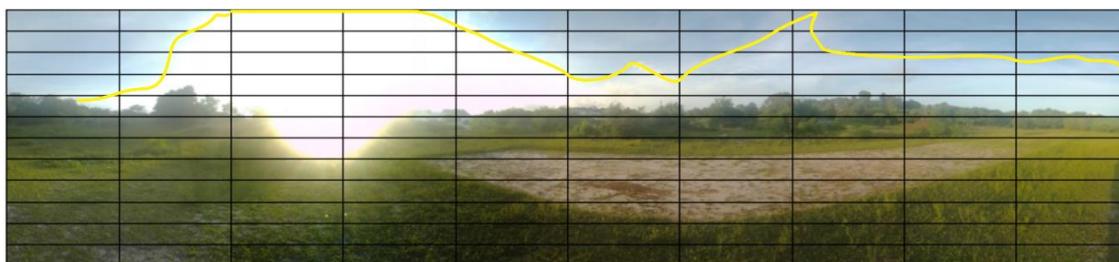
C¹: < 3 1 2 1 2 0 0 0 0 3 > < - - - - 0 0 0 + > C¹: < 2 1 0 0 1 0 2 1 1 2 3 > < - - 0 + - - 0 + + >
 C²: < 0 3 > < + > C²: < 3 3 3 2 3 > < 0 0 - + >
 C³: < 0 3 > < + > C³: < 3 3 3 3 1 > < 0 0 0 - >

Removendo as repetições adjacentes, têm-se:

C¹: < 3 1 2 1 0 3 > < - - + + + + > C¹: < 2 1 0 1 0 2 1 2 3 > < - - - - + + + + >
 C²: < 0 3 > < + > C²: < 3 2 3 > < - - + >
 C³: < 0 3 > < + > C³: < 3 1 > < - - >

Fonte: do próprio autor.

Os contornos do violão solista são baseados livremente no trajeto dos raios de sol e das nuvens na foto (fig. 55):

Figura 55 – Contorno sobre raios de sol e nuvens

Fonte: do próprio autor.

c. Planejamento textural

A primeira parte (3^ª) se caracteriza pela monofonia em grande parte, sem maiores contrapontos, a não ser para as entradas dos contornos 2 e 3 na transição para a segunda parte na orquestra de violões. Mas isso não significará ausência de maior complexidade, pois intenta-se também trabalhar percussivamente o som do vento sobre as folhagens e o areal sugerida pela foto; ou seja, trazer o ambiente para o âmbito orquestral, num pontilhismo indeterminado. Com

a entrada da segunda parte (3'), há mais contraponto e (micro)polifonia entre os violões, com o retorno do som ambiente. O violão solista atuará como um pássaro que percorre o horizonte nesse panorama. E essa liberdade será também guiada por gráficos sobre o pentagrama em toda a peça.

d. Disposição dos Violões

A peça trabalha os violões entre a indeterminação e modos escalares distintos a partir de diferentes scordaturas.

Abertura para microtonalidade: os violões serão afinados a partir das seis notas consecutivas à primeira da série harmônica, nas quatro diferentes vozes da orquestra (recomendado o uso de afinador eletrônico para agilizar).

Scordaturas:

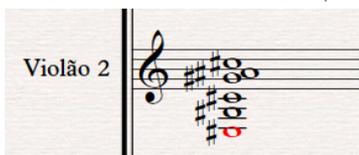
- Violões 4: D# A# D# G B F (A = 440Hz)



- Violões 3: D A D F# A# E (A = 440Hz)



- Violões 2: C# G# C# G# A# C# (A = 432Hz)



- Violões 1: C G C G A C (A = 432Hz)



Há um violão solista, que se afinará de maneira totalmente diferente dos demais, hexacordal: C (-2 cents) G# (+16) D (-4) F (-10) A (-14) E# (+14) (A = 442Hz). (NOTA: Afinação microtonal inspirada no sistema de afinação 128T desenvolvido por Johnny Reinhard.) A própria afinação evoca uma escala pentatônica tocada harmonicamente. Entretanto, este não será o único modo escalar do solista, devido ao passeio livre pelos contornos (fig. 56).

Figura 56 - Afinação do violão elétrico



Fonte: do próprio autor.

É possível pensar em formações cordais e escalares concebidas a partir da própria afinação de cada um dos violões, sem as repetições adjacentes. No violão solo, temos parte do modo jônio, até a quinta (fig. 57):

Figura 57 - Afinação do violão solo em pentacorde escalar



Fonte: do próprio autor.

Já nos demais violões da orquestra, temos, portanto, pentacordes nos violões 3 e 4, ao passo que temos tricordes nos violões 1 e 2. Nenhum deles corresponde a um modo fácil de se identificar (fig. 58):

Figura 58 - Pentacordes a partir das afinações alternativas



Fonte: do próprio autor.

E este violão solo tem o uso de *slide* e pedal *delay* (é, portanto, amplificado). E, pelos *glissandos* com ou sem *slide*, é o instrumento que mais vai se ater aos declives dos contornos em sua execução. Ele tem mais liberdade improvisativa em comparação com os demais. O violão

solista tem de ser, necessariamente, um violão de cordas de aço e executado com palheta, *slide* e uma peça de madeira (seja ela um pincel, lápis ou *hashi*), com opcional uso de *e-bow*. Os outros violões, sendo eles da orquestra de violões, são de cordas de nylon e poderão usar peças de madeira (lápis, pincel ou *hashi*) (violões 3 e 4) e lixas (violões 1 e 2) como acessórios.

Em *Topografia sobre as Vizinhanças das Dunas de Stella Maris* tratei de extrair o contorno fotográfico da paisagem fotografada dividindo-a em tabelas e traçando o desenho dos contornos e numerando pontos de convergência nas células dessa tabela. Trouxe, com isso, representações combinatórias e lineares de modo a aplicar operações de translação, retirada de repetições adjacentes, reduções de Bor e de Morris/Sampaio – tudo isso aplicado ao material das alturas, visto pelas medidas verticais. Para o contorno rítmico, tomei as medidas horizontais como ponto de partida e fiz também representações combinatórias e lineares, removendo repetições adjacentes. Em suma: não apliquei operações de reflexão por não sentir necessidade, dada a visão em panorâmica.

A grande relação desta peça com o ciclo *Abaeté* em termos estruturais a nível de composição se dá pelo fato de, além de trabalhar com contornos determinados, ela busca trabalhar com indeterminações sobre esses contornos também. Na peça, foram criados espaços específicos para improvisação livre, como também a partir de gráficos, de interpretação livre sobre eles também. E o uso da polimicrotonalidade nas afinações dos violões em cada naipe e no violão solista foi também implementado de modo a estimular a liberdade de interpretação, criando-se, enfim, uma peça cuja comprovação se opera tanto através de seções especialmente dedicadas à improvisação livre, como também à notação indeterminada e através de sugestões de execução improvisativas através de gráficos: o roçar das lixas e dos pedaços de madeira demandam iniciativa improvisativa aos intérpretes. Nela, buscou-se a “perspectiva da notação” proposta por Bhagwati, de modo a lidar com uma notação em que o tradicional pode ceder margem a aspectos não-tradicionais e a espaços para interpretação livre. Os contornos traçados sobre as folhagens, as nuvens e o sol na foto foram sendo reaproveitados como material musical para não apenas refletir o aspecto das alturas, mas também as rítmicas e execuções expandidas.

3.2.6 *Contemplações sobre as Lagoas (2023)*

Escrita para *kora*, *sarangi*, violão de 12 cordas, percussão (atabaque ou conga) e eletroacústica entre novembro e dezembro de 2023, *Contemplações sobre as Lagoas* é uma peça que se propõe tanto a uma hibridação inédita de instrumentos, multiétnica, quanto a uma perspectiva espectral sobre a natureza das lagoas da região do Abaeté. De uma certa maneira, é uma peça que sintetiza em si todas as conquistas trazidas pelos procedimentos composicionais das peças passadas, como

também uma composição sobre contornos a partir de uma modelagem fotográfica, mas sem trair a carga tradicional da instrumentação originária dos instrumentos estrangeiros à música brasileira – em especial, a *kora* e o *sarangi*. A síntese buscada pelas *Contemplações* é a de, também, expandir os limites estabelecidos da partitura escrita através de improvisações que são incorporadas ao fazer composicional da peça. E nela o discurso improvisativo pode possuir como base tanto a eletroacústica, quanto os modos escalares em que essa instrumentação se baseia.

a. Composição da eletroacústica

A peça possui como base as seguintes fotos (figs. 59 e 60):

Figura 59 – Uma das lagoas preservadas pelo Parque das Dunas, na área do areal do Abaeté (no bairro de Praia do Flamengo)



Fonte: do próprio autor.

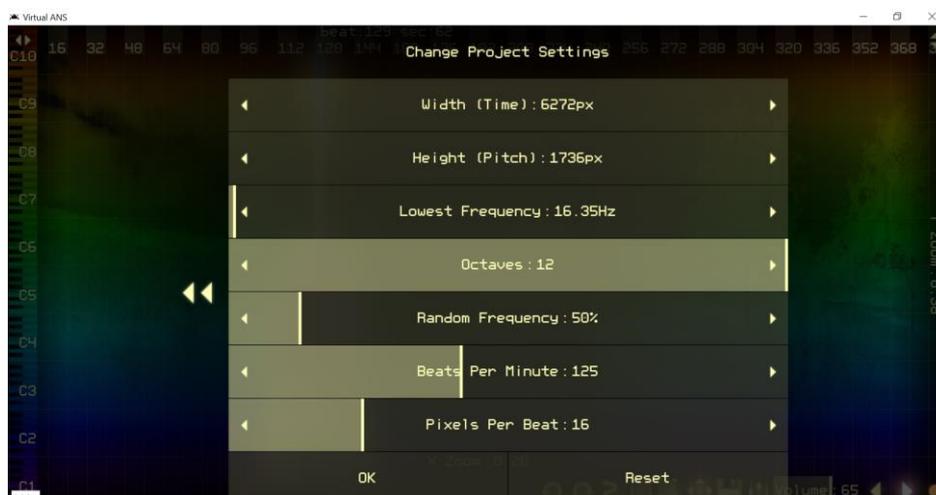
Figura 60 – A famosa Lagoa do Abaeté, localizada no Parque Metropolitano do Abaeté



Fonte: do próprio autor.

A partir dessas fotos, fez-se uma conversão sonora no sintetizador fotoeletrônico *VirtualANS*, de modo a obter seus contornos espectrais (fig. 61). Os *presets* sonoros dos projetos a serem criados no app puderam gerar a conversão em WAV em arquivos de 3min.

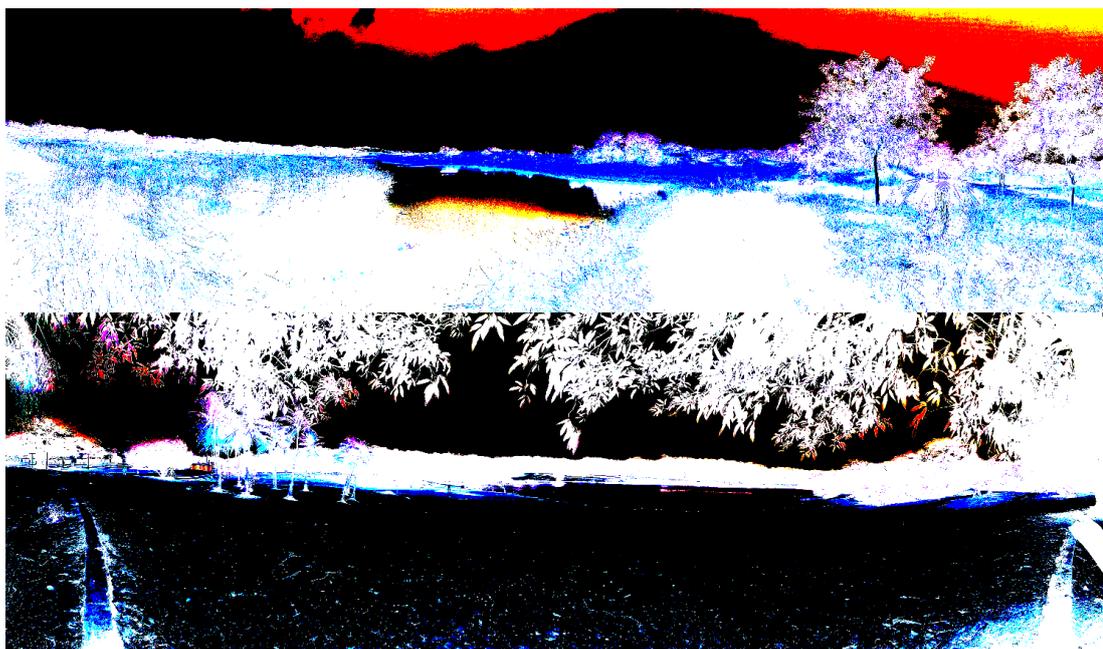
Figura 61 – Processo de conversão da análise fotoeletrônica no *VirtualANS*



Fonte: do próprio autor.

As fotos, para não terem apenas a geração de ruído branco no sintetizador, foram expostas em negativo e tiveram um contraste acentuado ao máximo (fig. 62).

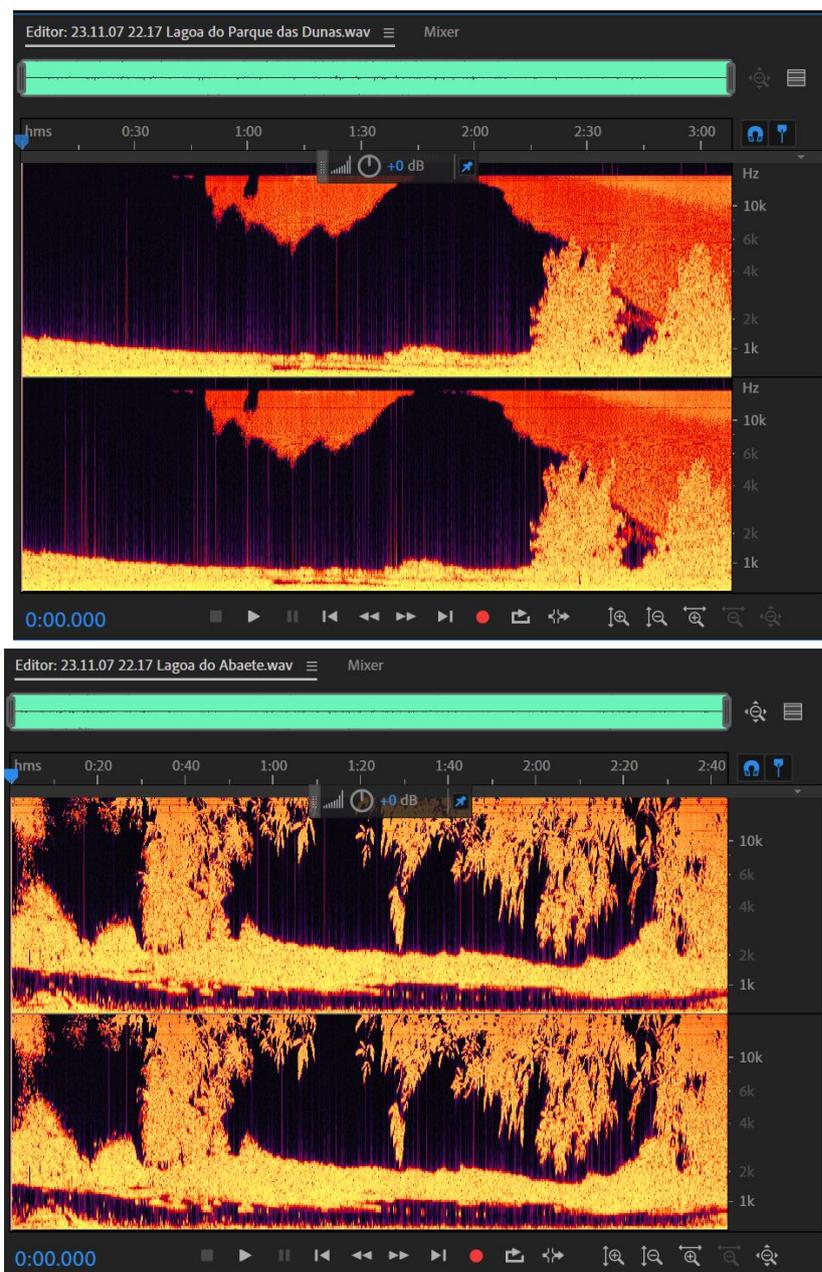
Figura 62 – Paisagens das lagoas expostas em negativo



Fonte: do próprio autor.

A partir de ambas as figuras e de suas conversões sonoras em arquivos WAV, fez-se uma análise espectral. Nota-se que o resultado na DAW é basicamente a reprodução fotográfica do que foi exposto em cada foto. Seguem-se as exibições espectrogramas, a partir da análise do Adobe *Audition* (fig. 63), surpreendentemente correspondentes às imagens originais em seus traçados.

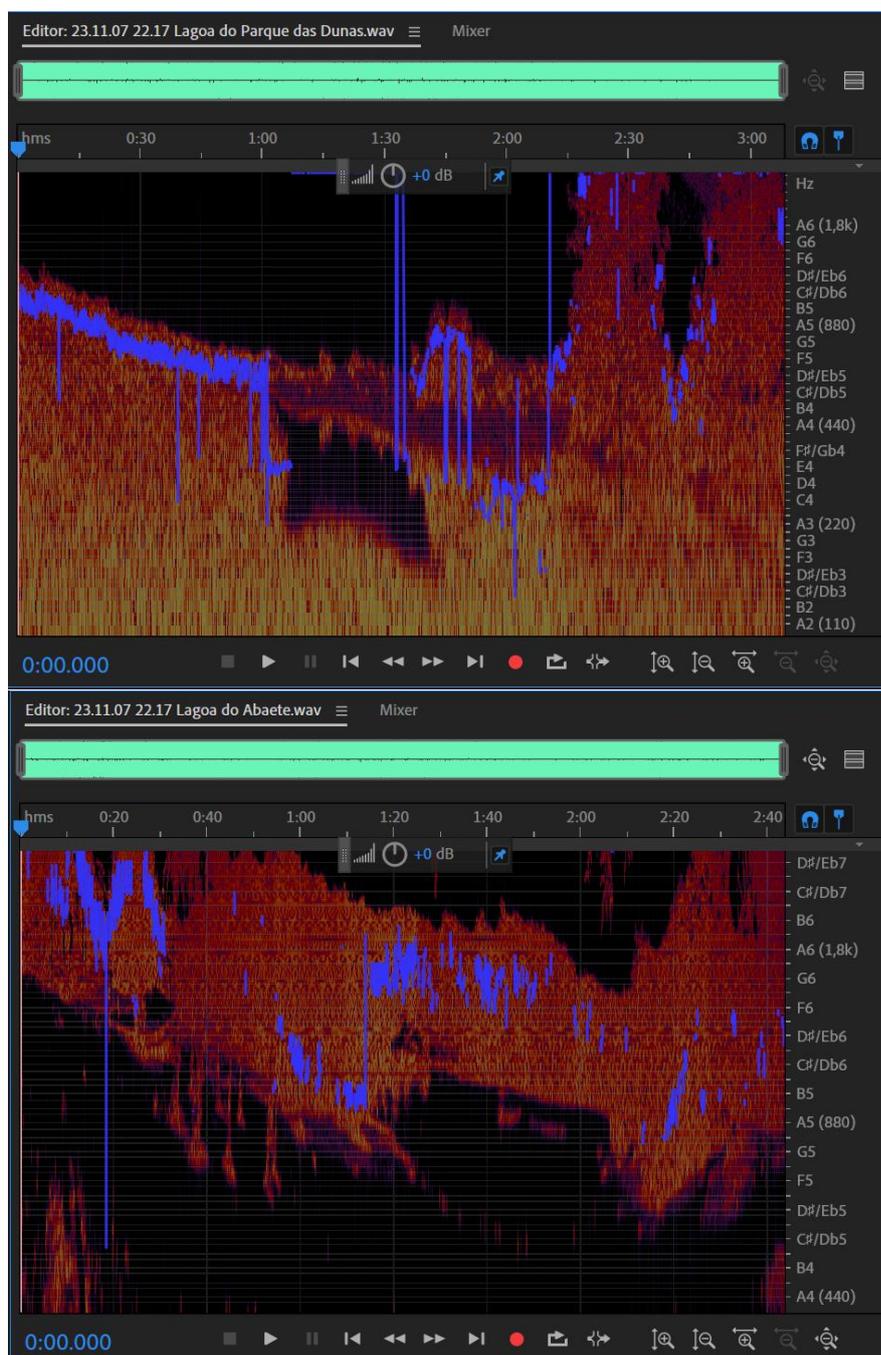
Figura 63 – Comparativos de exibição espectral de frequências.



Fonte: do próprio autor.

Agora, a exibição espectral do ritmo e frequências em Hz (fig. 64).

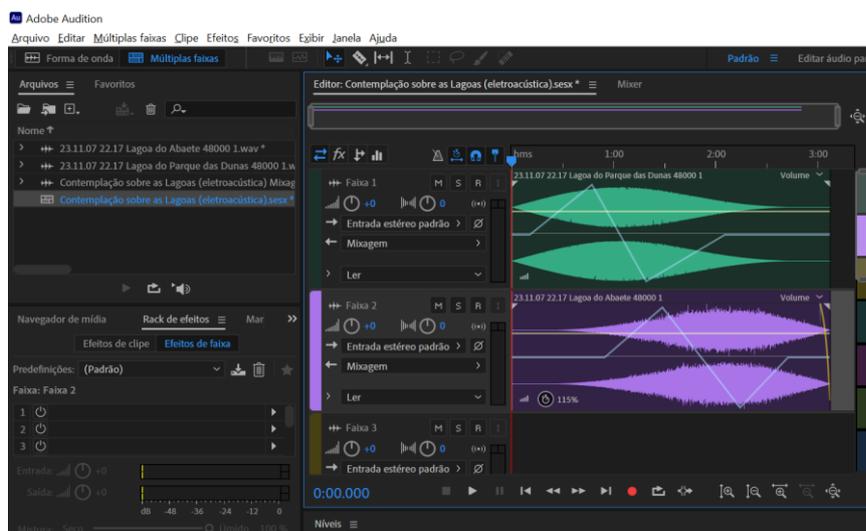
Figura 64 – Exibição espectral do ritmo e das frequências em Hz



Fonte: Do próprio autor.

A partir da geração dos arquivos sonoros dos resultados espectrais de cada foto, fez-se a parte eletroacústica (fig. 65).

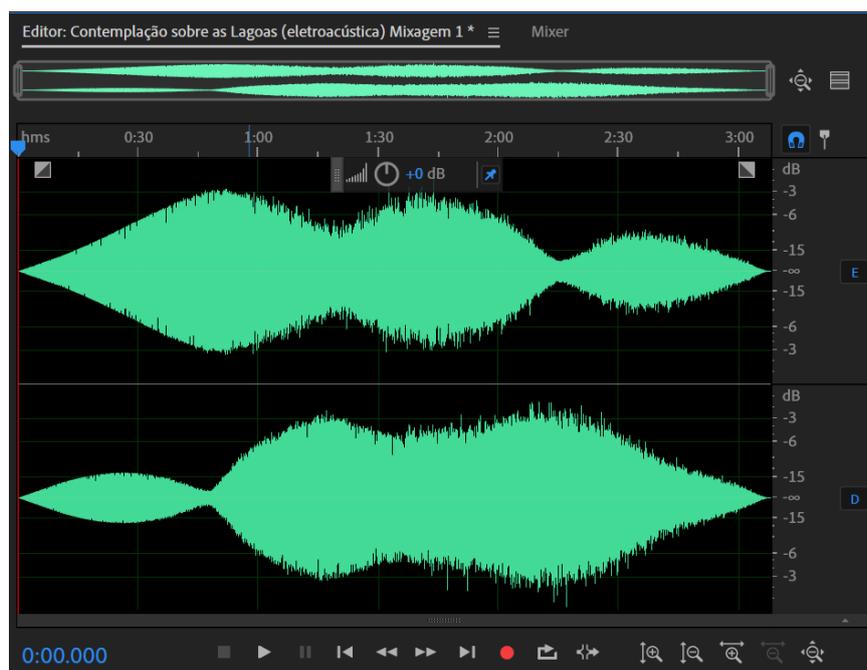
Figura 65 – Resultado gráfico e análise espectral em multissessão



Fonte: do próprio autor.

O resultado da multissessão é este (fig. 66):

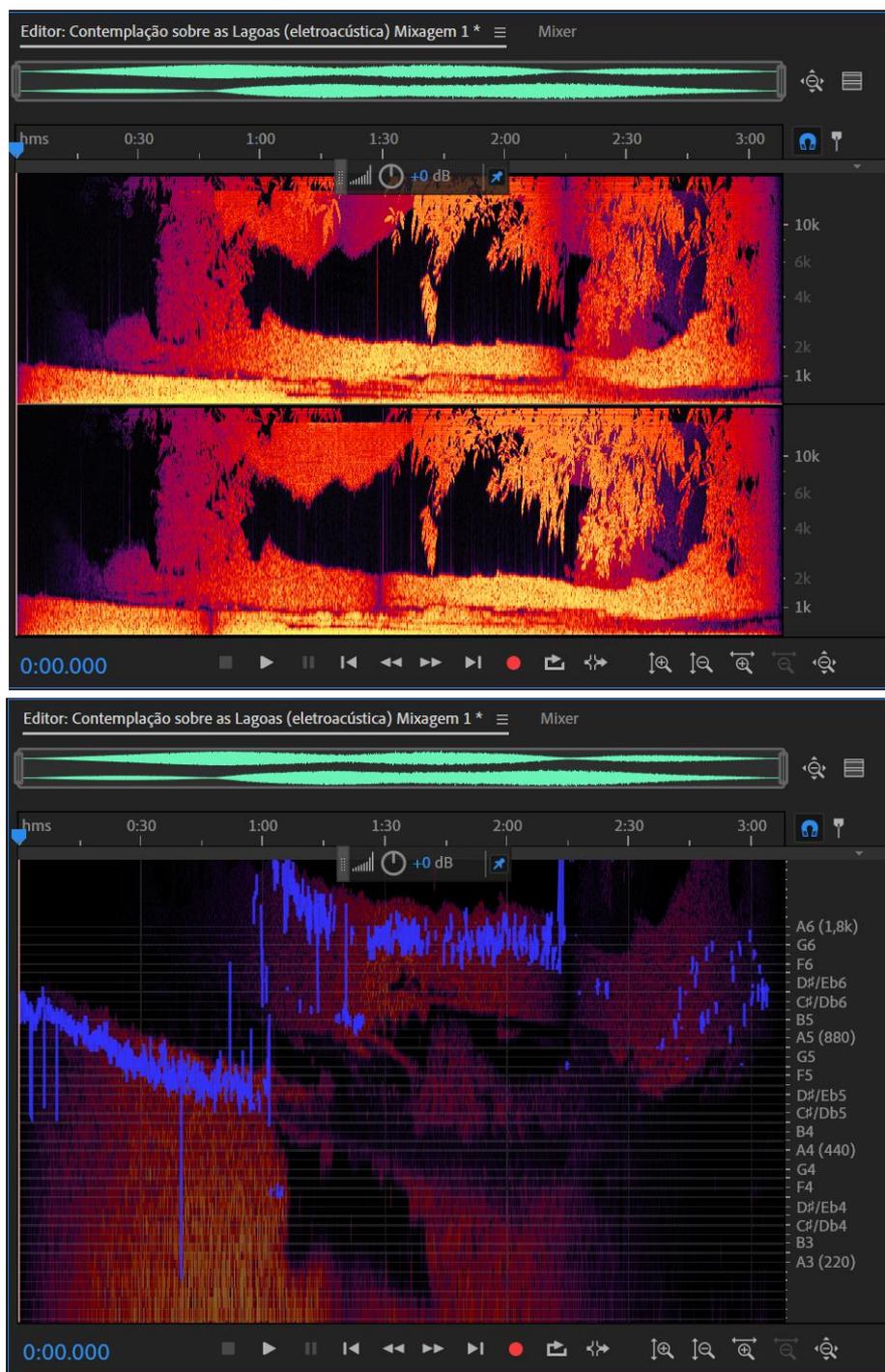
Figura 66 – Resultado sonoro da parte eletroacústica



Fonte: do próprio autor.

O que acabou acontecendo na análise espectral é, basicamente, a superimposição entre as duas fotos, conforme se demonstra nas exibições de frequência e de ritmo (fig. 67):

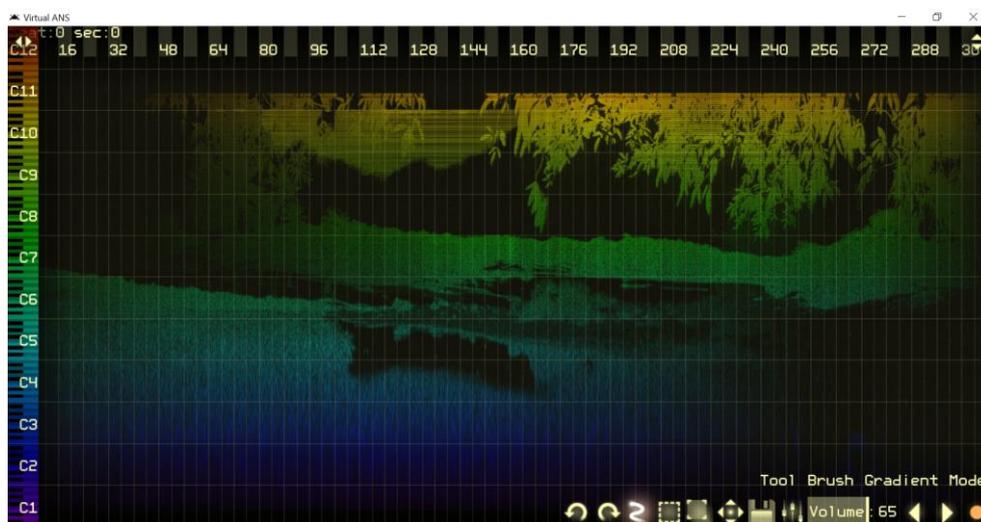
Figura 67 – Superimposição das duas fotos na DAW



Fonte: do próprio autor.

Retornando ao sintetizador *Virtual ANS*, percebe-se ainda mais claramente a criação de uma nova paisagem espectral, com a criação da parte eletroacústica (que teve a aplicação de um efeito de reverberação, além de ajustes de equalização) (fig. 68):

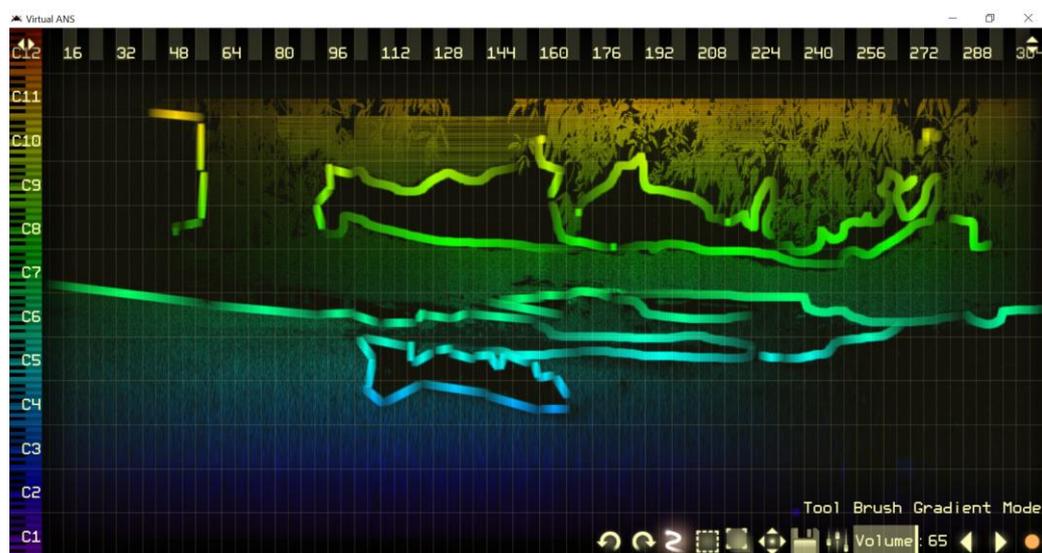
Figura 68 - Visualização da superimposição no *Virtual ANS*



Fonte: do próprio autor.

Com a possibilidade clara da compartimentação em linhas e colunas do sintetizador *Virtual ANS*, há a chance de se traçar os contornos no próprio programa de modo a ter um discurso sonoro ainda mais incisivo (ver fig. 69).

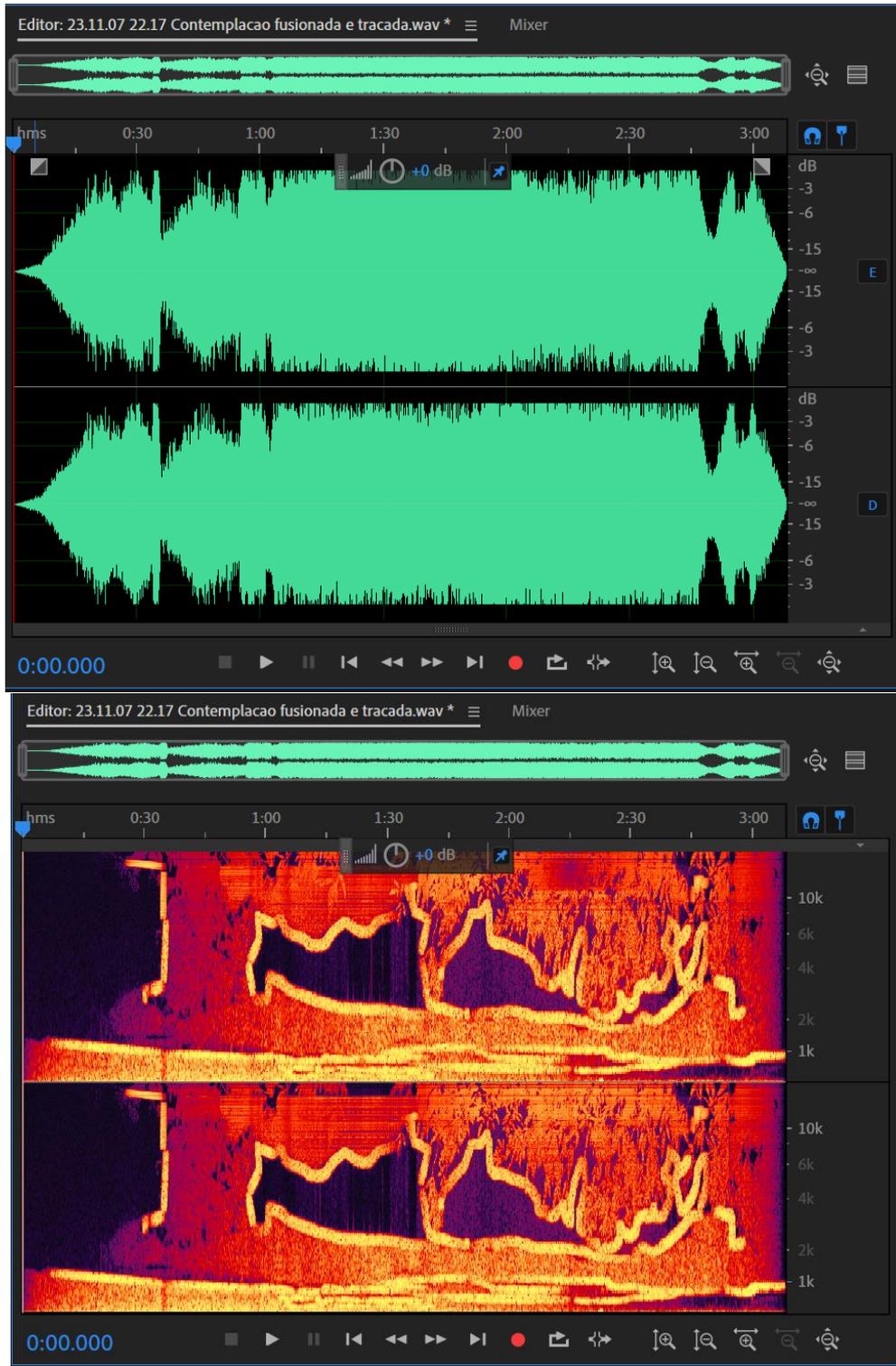
Figura 69 - Contornos traçados sobre as paisagens superpostas

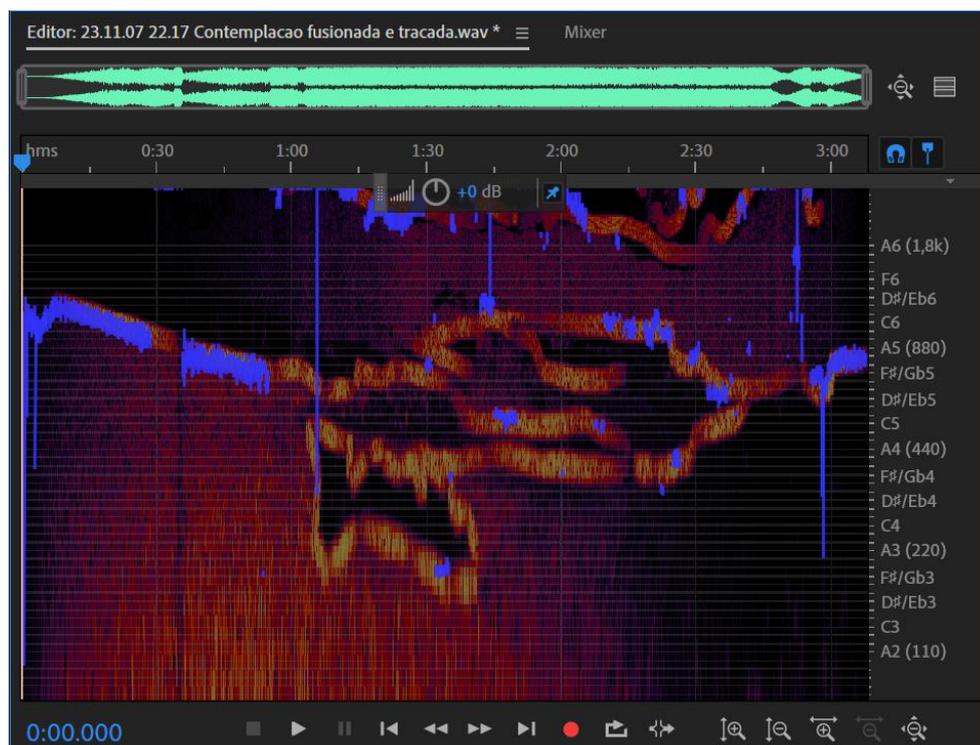


Fonte: do próprio autor.

Com isto, poderemos ter também um novo resultado sonoro e respectivos resultados espectrais (fig. 70).

Figura 70 - Resultado na DAW das fotos superpostas com os contornos

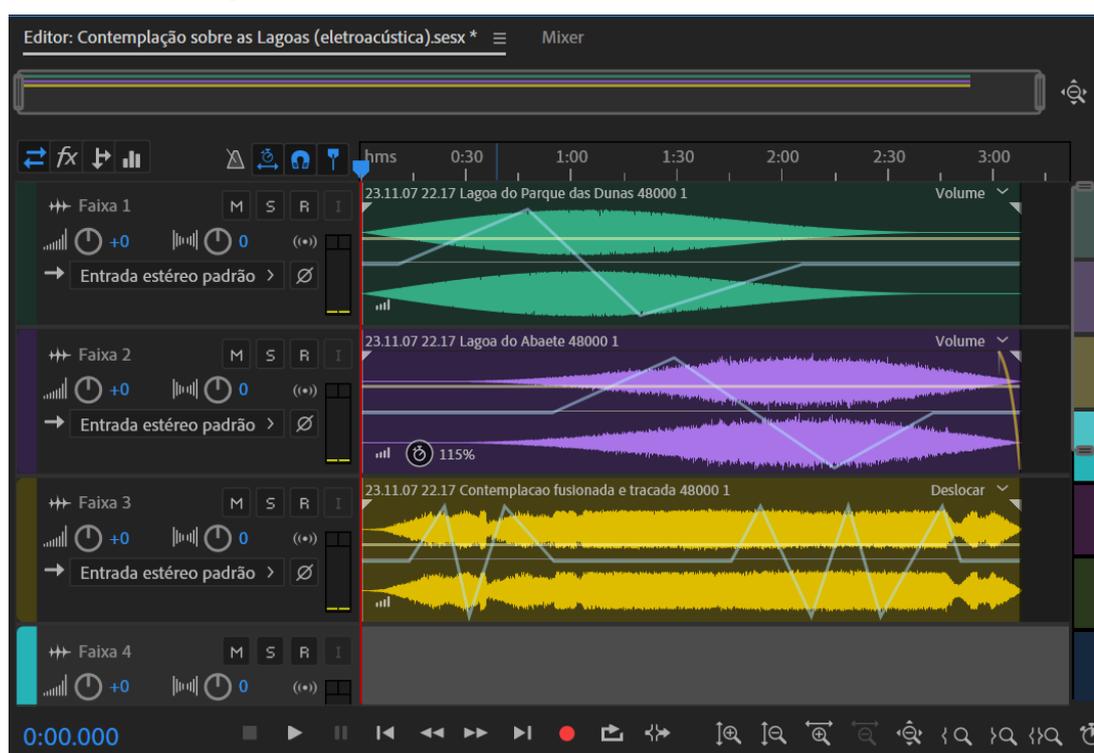


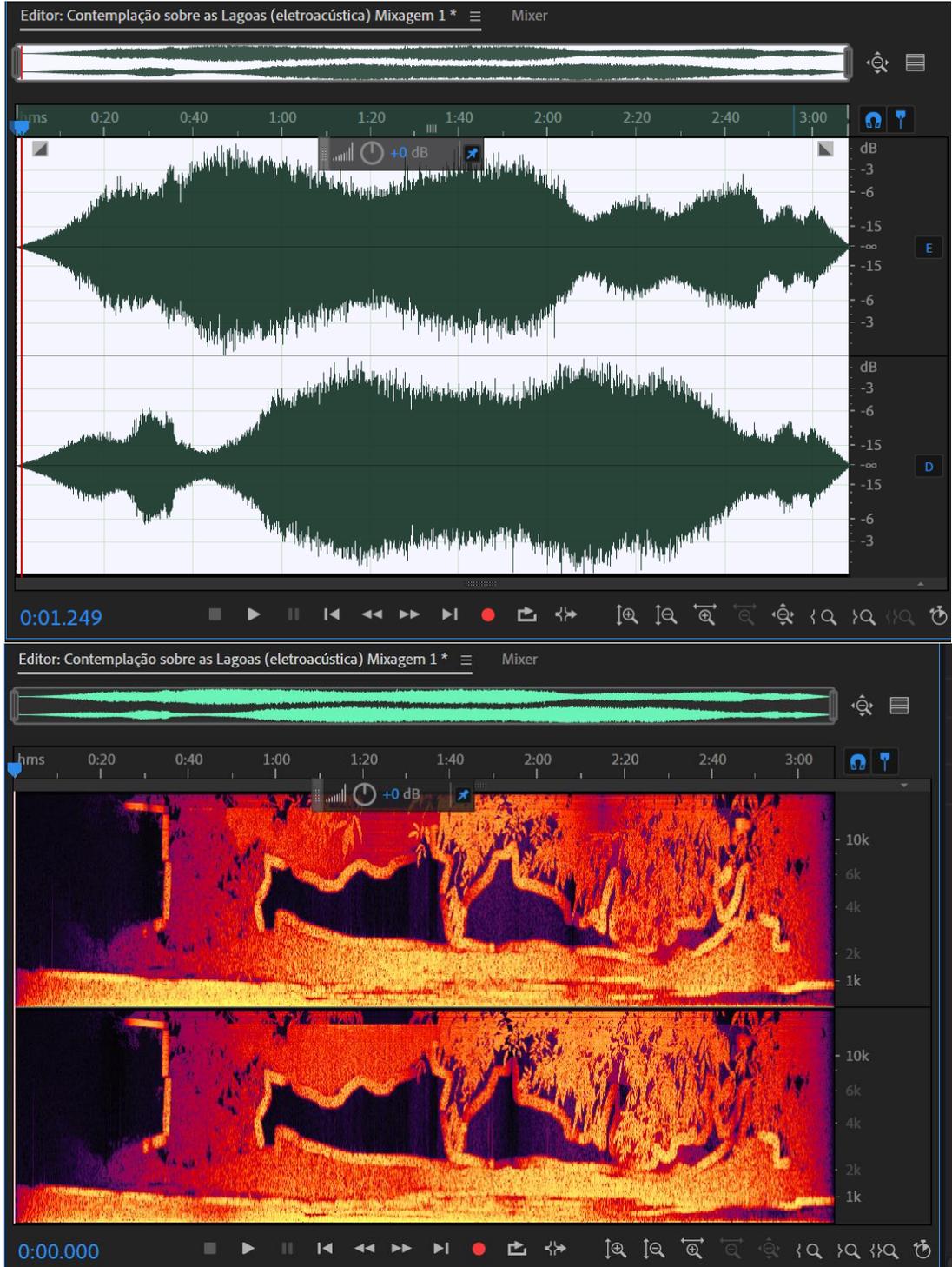


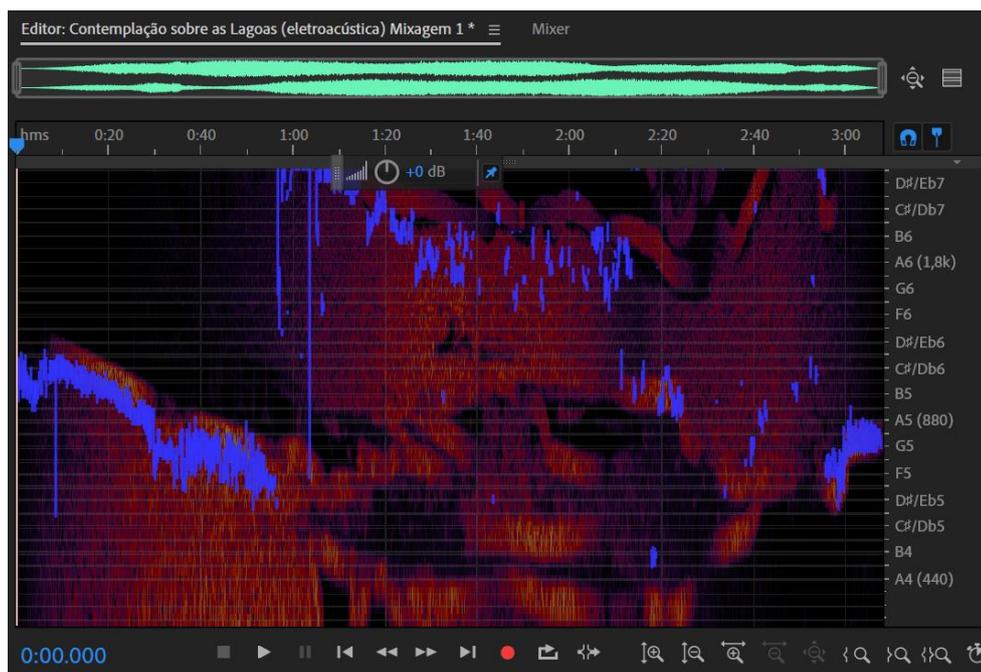
Fonte: do próprio autor.

Em retorno à multissessão, o resultado da fusão sonora se tornou ainda mais consistente com a adição do novo arquivo. E o respectivo resultado final da parte eletroacústica se fez a partir disso (fig. 71)

Figura 71 - Eletroacústica em multissessão e em áudio isolado





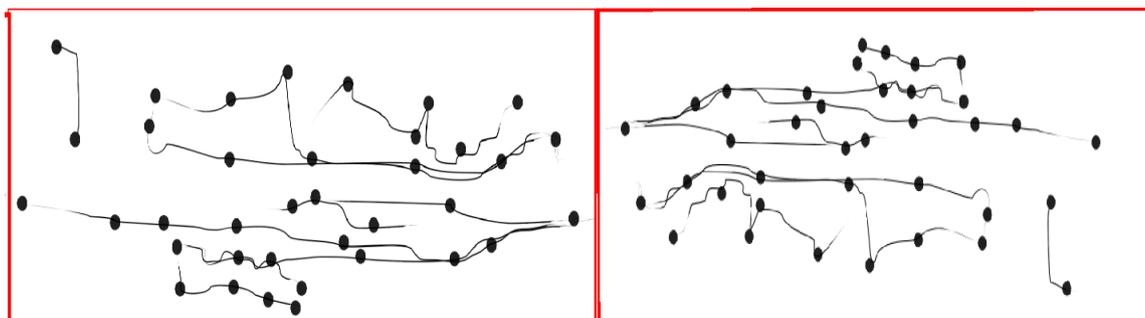


Fonte: do próprio autor.

b. Análise estrutural

Na segunda e terceira seções (A' e B), de 1min cada, teremos o seguinte arranjo formal - sendo que, na seção A', as formas normais e retrógados dos contornos normais foram aplicados e, na seção B, as inversões e retrógados das inversões (fig. 72).

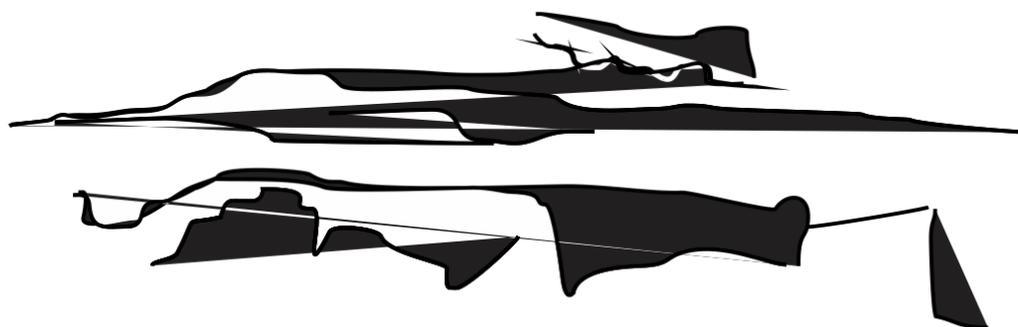
Figura 72 - Gráficos para as seções A' B



Fonte: do próprio autor.

Já a quarta seção B', espelha os contornos indeterminadamente, sem precisar as notas exatas, mas com improvisação livre a partir da versão inversa do contorno anterior (fig. 73):

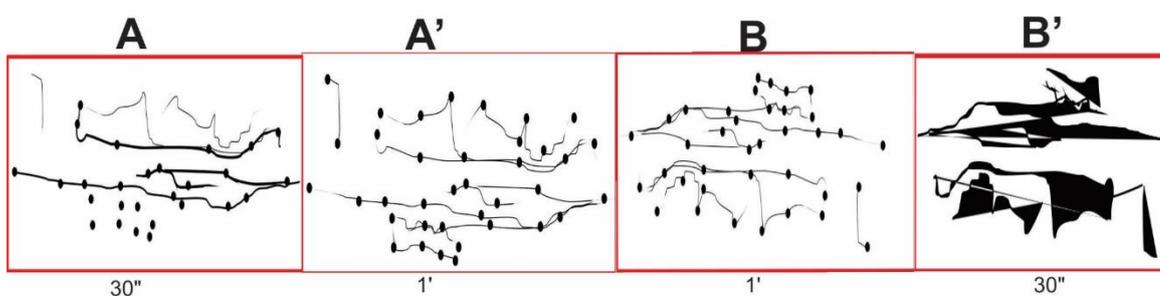
Figura 73 - Seção B'



Fonte: do próprio autor.

Forma final (fig. 74) com os contornos a ser trabalhados:

Figura 74 - Estrutura da forma final, com os contornos estabelecidos

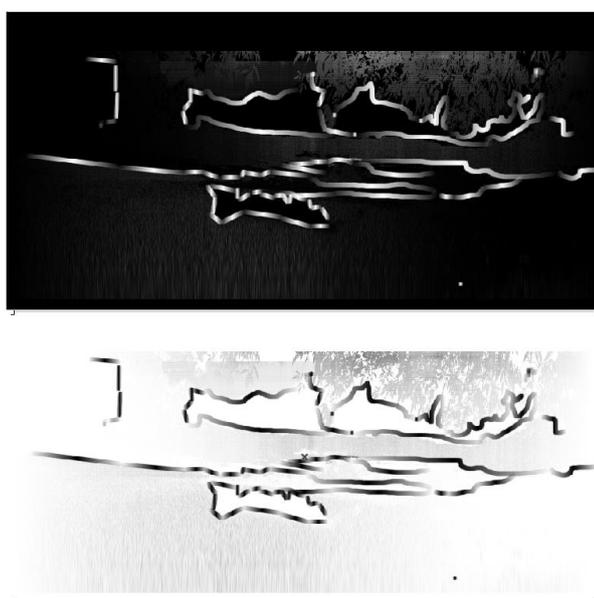


Fonte: do próprio autor.

c. Análise e extração dos contornos

Extraindo a foto do arquivo resultante vindo do próprio o *Virtual ANS*, como também invertendo sua exposição em negativo, têm-se o seguinte (fig. 75):

Figura 75 - As fotos das lagoas do Abaeté em diferentes exposições preto-e-branco



Fonte: do próprio autor.

Há a possibilidade de se enxergar tanto a maneira como os contornos se configuram nas imagens, quanto como os espectros fotográficos de cada imagem interagiram nos espectrogramas através da superimposição de suas imagens na figura a seguir (fig. 76).

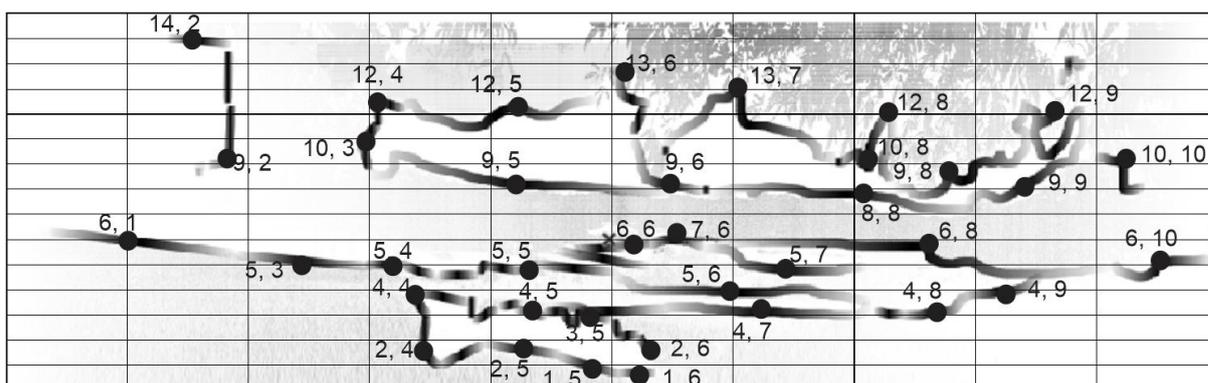
Figura 76 - As fotos fusionadas, com os contornos desenhados



Fonte: do próprio autor.

Houve a obtenção de contornos tanto determinados pelas suas numerações a partir de uma tabela, como também indeterminados sem as numerações. Têm-se logo abaixo uma tabela em que temos 10 colunas e 15 linhas. A numeração dos contornos se dará a partir de suas linhas mais fortes em termos de escurecimento na foto. A medida vertical será dedicada às alturas, ao passo que a horizontal se refere à rítmica, na distância entre uma coluna e outra. Ver fig. 77:

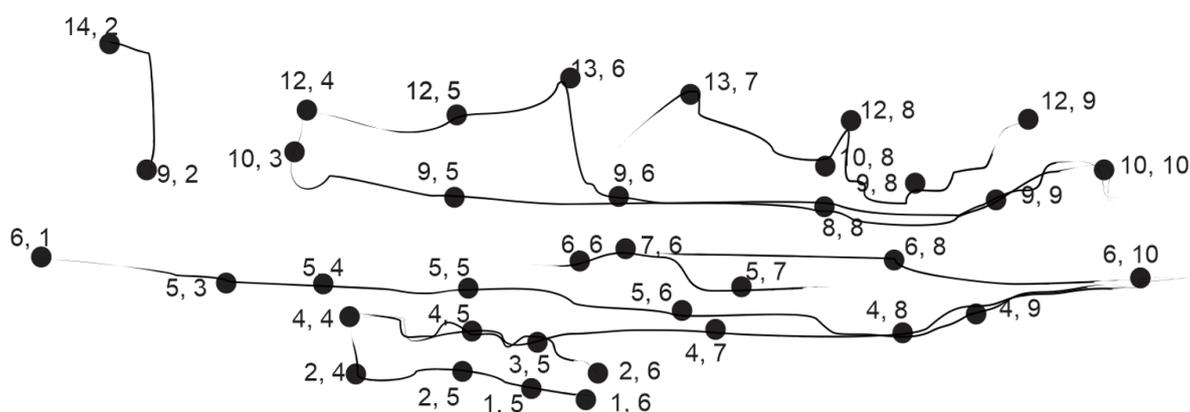
Figura 77 - Contornos traçados das paisagens em Abaeté com tabela e valores



Fonte: do próprio autor.

Por fim, retirando a tabela e traçando os contornos sobre os pontos, temos como contornos possíveis o que se demonstra a seguir na fig. 78.

3Figura 78 - Contornos e valores, fora da tabela



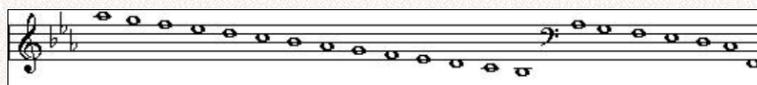
Fonte: do próprio autor.

Como se percebe, alguns contornos possuem pontos em comum. Considerando que a *kora* trabalha predominantemente com a afinação *Tomora Mesengo* (fig. 79).

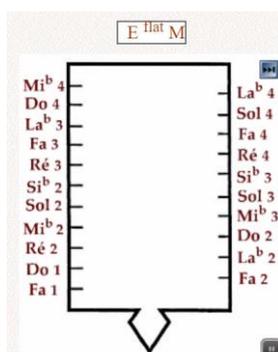
Figura 79 - Afinação *Tomora Mesengo* na *kora* (em pentagrama)

• On Tomora Meseng, the way of tuning is equal to :

E-flat major, i.e : F - G - A flat - B flat - C - D - E flat



Fonte: http://chantshistoiremande.free.fr/Html/preskora3_english.php#tomora_meseng. Acesso em 7 de novembro de 2023.

Figura 80 - Afinação *Tomora Mesengo* na *kora*

Fonte: http://chantshistoiremande.free.fr/Html/preskora3_english.php#tomora_meseng. Acesso em 7 de novembro de 2023.

Já o *sarangi* segue o *Raga Bhairavi*, que se dá da seguinte maneira na figura 81.

Figura 81 – *Raga Bhairavi*

Ascent-descent

S R G M P D N \dot{S} or S R G M D N \dot{S} or S G M P D N \dot{S}

S G M D N \dot{S} , \dot{S} N D P M G R S

Melodic outline

S - R G $\overset{N}{\underset{S}{\text{N}}}$ R S - $\overset{N}{\underset{D}{\text{D}}}$ P , $\overset{D}{\underset{N}{\text{D}}}$ N S R G - R S $\overset{R}{\underset{S}{\text{R}}}$ S , S R G M P

$\overset{G}{\underset{M}{\text{G}}}$ M R S , S G P M - $\overset{G}{\underset{R}{\text{G}}}$ R M G - R S - $\overset{R}{\underset{N}{\text{R}}}$ N $\overset{G}{\underset{S}{\text{G}}}$ R S , $\overset{N}{\underset{S}{\text{N}}}$ S G M P D P

- M G , S $\overset{G}{\underset{M}{\text{G}}}$ M P D P D M - $\overset{M}{\underset{M}{\text{M}}}$ M G - $\overset{G}{\underset{M}{\text{G}}}$ M G R S , G M P N D P - M G ,

G M P D N D - P M - , M P D P , G M D N \dot{S} - N D P , P D N \dot{S}

$\overset{R}{\underset{G}{\text{R}}}$ G $\overset{R}{\underset{G}{\text{R}}}$ G $\overset{S}{\underset{R}{\text{S}}}$ R $\overset{S}{\underset{S}{\text{S}}}$ S , N $\overset{S}{\underset{G}{\text{S}}}$ G $\overset{S}{\underset{N}{\text{S}}}$ N $\overset{S}{\underset{S}{\text{S}}}$ S D P , M P M D P N D P - M G ,

S G M P M G M $\overset{G}{\underset{R}{\text{R}}}$ R S - $\overset{N}{\underset{S}{\text{N}}}$ S G M P D P

Fonte: BOR, Joep. *The Raga Guide: A Survey of 74 Hindustani Ragas (with four CDs)*. Wyastone Leys, Monmouth: Nimbus Records with Rotterdam Conservatory of Music, 1999, p. 34-35.

Já o violão de 12 cordas atua como um “mediador” microtonal entre o modo dórico e o raga Bhairavi em sua afinação (A = 440Hz, sugerindo 72-DIO⁸⁵):

- 1^a corda: Eb, Eb(+1/6t)
- 2^a corda: Bb(-1/6t), Bb
- 3^a corda: F, F(+1/6t)
- 4^a corda: D(-1/6t), D
- 5^a corda: G, G (-1/6t)
- 6^a corda: C, C(+1/6t)

⁸⁵ DIO: Divisões iguais da oitava.

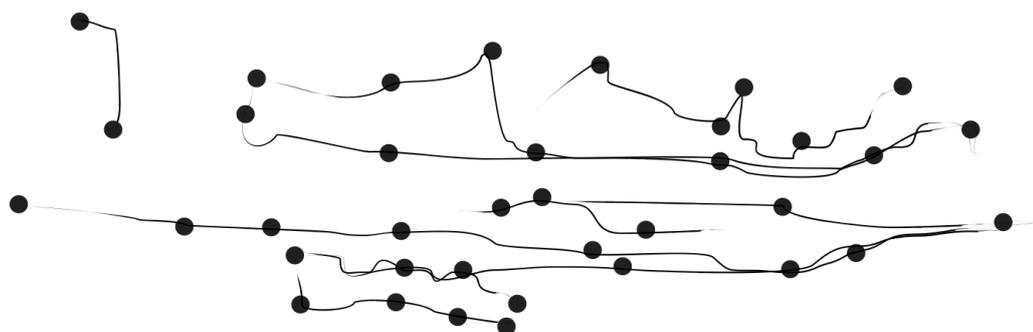
Figura 82 – Afinação real do violão de 12 cordas em pentagrama



Fonte: do próprio autor.

Os modos escalares do violão são tanto inspirados pelo modo dórico, quanto pelo *Raga Bhairavi*. A peça tem quatro seções, de forma A B A' B'. A primeira e a quarta (duração de 30" cada) seções trabalham com a indeterminação dos contornos obtidos nas fotos. A seção A há uma abordagem de execução em que se contemplam pontos e linhas livremente escolhidos pelos músicos - ou seja, notas e *glissandos* - a partir dos contornos (figura 83).

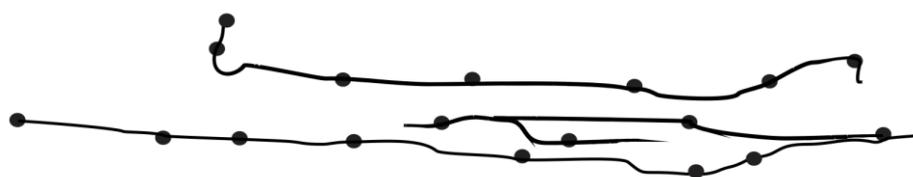
Figura 83 – Contornos de parâmetros indeterminados, sem a numeração da tabela



Fonte: do próprio autor.

Contornos de parâmetros indeterminados destinados ao violão (fig. 84):

Figura 84 – Contornos de parâmetros indeterminados do violão



Fonte: do próprio autor.

Contornos de parâmetros indeterminados destinados à *kora* (sem linhas) (fig. 85):

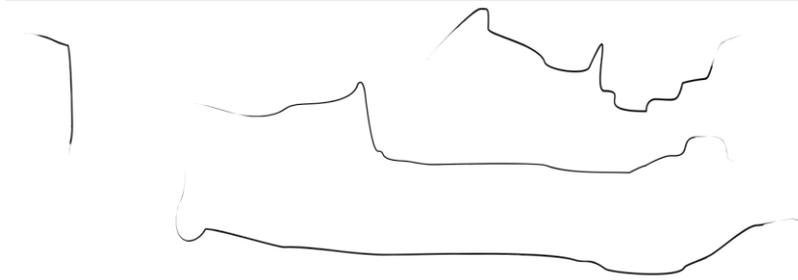
Figura 85 – Contornos de parâmetros indeterminados da *kora*



Fonte: Do próprio autor.

E os contornos de parâmetros indeterminados destinados ao *sarangi* (sem pontos) (fig. 86):

Figura 86 - Contornos de parâmetros indeterminados do *sarangi*

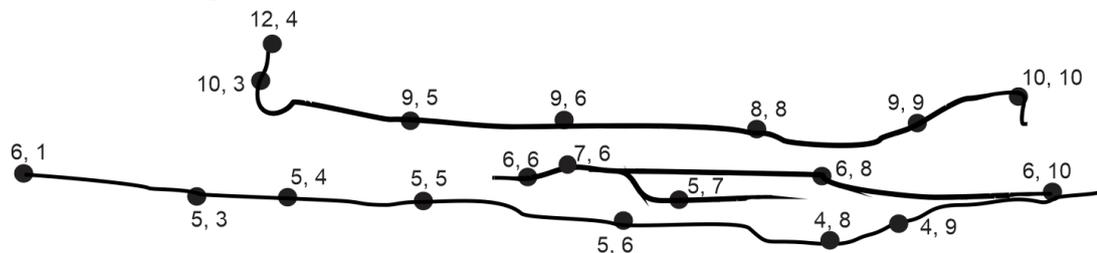


Fonte: Do próprio autor.

Se quisermos pôr os valores de cada contorno, teríamos os seguintes para cada instrumento:

- Violão de 12 cordas (fig. 87 e 88):

Figura 87 - Contornos do violão de 12 cordas com valores da tabela



Fonte: Do próprio autor.

Figura 88 - Operações de contornos para o violão de 12 cordas

- No âmbito das alturas, os contornos melódicos seriam em representação linear e combinatorial, em translação (normalização) e retirando as repetições adjacentes:

C¹: <6 5 5 5 4 4 6>, <2 1 1 1 1 0 0 2> (<- 0 0 0 - 0 +>) <6 5 4 6>, <2 1 0 2> (<- - +>)
 C²: <6 7 5>, <1 2 0> (<+ ->)
 C³: <6 7 6 6>, <0 1 0 0> (<+ - 0>) <6 7 6>, <0 1 0> (<+ ->)
 C⁴: <12 10 9 9 8 9 10>, <3 2 1 1 0 1 2> (<- - 0 - + +>) <12 10 9 8 9 10>, <3 2 1 0 1 2> (<- - - + +>)

As inversões seriam as seguintes e retirando repetições adjacentes:

IC¹: <0 1 1 1 1 2 2 0> (<+ 0 0 0 + 0 ->) <0 1 2 0> (<+ + ->)
 IC²: <1 0 2> (<- +>)
 IC³: <1 0 1 1> (<- + 0>)
 IC⁴: <0 2 3 3 4 3 2> (<+ + 0 + ->) <0 2 3 4 3 2> (<+ + + ->)

Retrôgodos da forma normal e da inversão também serão usados:

RC¹: <2 0 0 1 1 1 1 2> (<- 0 + 0 0 0 +>) RIC¹: <0 2 2 1 1 1 1 0> (<+ 0 - 0 0 0 ->)
 RC²: <0 2 1> (<+ ->) RIC²: <2 0 1> (<- - +>)
 RC³: <0 0 1 0> (<0 + ->) RIC³: <1 1 0 1> (<0 - +>)
 RC⁴: <2 1 0 1 1 2 3> (<- - + 0 + +>) RIC⁴: <2 3 4 3 3 2 0> (<+ + - 0 ->)

E sem repetições adjacentes:

RC¹: < 2 0 1 2 > (< - - + >)

RC²: < 0 2 1 > (< + - >)

RC³: < 0 1 0 > (< 0 + >)

RC⁴: < 2 1 0 1 2 3 > (< - - + + >)

RIC¹: < 0 2 1 0 > (< + - - >)

RIC²: < 2 0 1 > (< - + >)

RIC³: < 1 0 1 > (< - + >)

RIC⁴: < 2 3 4 3 2 0 > (< + + - - >)

- E no âmbito rítmico (as distâncias entre as colunas em cada ponto), temos os seguintes contornos com suas respectivas translações e respectivos retrógados:

C¹: < 2 1 1 1 2 1 1 >, < 1 0 0 0 1 0 0 > (< - 0 0 + - 0 >)

C²: < 0 1 > (< + >)

C³: < 0 2 2 >, < 0 1 1 > (< + + >)

C⁴: < 1 2 1 2 1 1 >, < 0 1 0 1 0 0 > (< + + - 0 >)

RC¹: < 1 1 2 1 1 1 2 >, < 0 0 1 0 0 0 1 > (< 0 + - 0 0 + >)

RC²: < 1 0 > (< - >)

RC³: < 2 2 0 >, < 1 1 0 > (< 0 - >)

RC⁴: < 1 1 2 1 2 1 >, < 0 0 1 0 1 0 > (< 0 + - + - >)

Com inversões e retrógados das inversões:

IC¹: < 0 1 1 1 0 1 1 > (< + 0 0 - + 0 >)

IC²: < 1 0 > (< - >)

IC³: < 2 0 0 >, < 1 0 0 > (< - 0 >)

IC⁴: < 1 0 1 0 1 1 > (< - + - + 0 >)

RIC¹: < 1 1 0 1 1 1 0 > (< + 0 0 - + 0 >)

RIC²: < 0 1 > (< + >)

RIC³: < 0 0 2 >, < 0 0 1 > (< 0 + >)

RIC⁴: < 1 1 0 1 0 1 > (< 0 - + - + >)

E sem repetições adjacentes:

C¹: < 2 1 2 1 >, < 1 0 1 0 > (< - + - >)

C²: < 0 1 > (< + >)

C³: < 0 2 >, < 0 1 > (< + >)

C⁴: < 1 2 1 2 1 >, < 0 1 0 1 0 > (< + - + - >)

IC¹: < 0 1 0 1 > (< + - + >)

IC²: < 1 0 > (< - >)

IC³: < 2 0 > (< - >)

IC⁴: < 1 0 1 0 1 > (< - + - + >)

RC¹: < 1 2 1 2 >, < 0 1 0 1 > (< + - + >)

RC²: < 1 0 > (< - >)

RC³: < 2 0 >, < 1 0 > (< - >)

RC⁴: < 1 2 1 2 1 >, < 0 1 0 1 0 > (< + - + - >)

RIC¹: < 1 0 1 0 > (< - + - >)

RIC²: < 0 1 > (< + >)

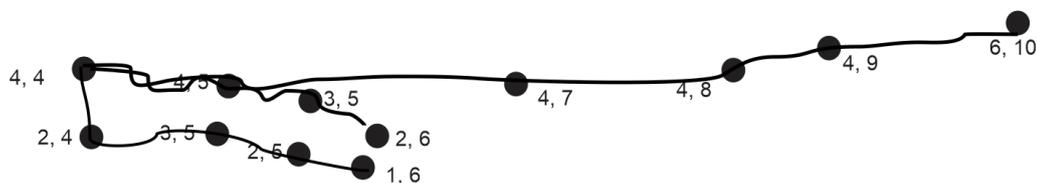
RIC³: < 0 2 > (< 0 + >)

RIC⁴: < 1 0 1 0 1 > (< - + - + >)

Fonte: do próprio autor.

- *Kora* (fig. 89 e 90):

Figura 89 – Contornos da *kora* com valores da tabela



Fonte: do próprio autor.

Figura 90 – Operações de contornos para a *kora*

- No âmbito das alturas, os contornos melódicos seriam em representação linear e combinatorial, em translação (normalização) e retirando as repetições adjacentes:

C¹: < 4 2 3 2 1 >, < 3 1 2 1 0 > (< - - - >)

C²: < 4 4 3 2 >, < 2 2 1 0 > (< 0 - - >)

C³: < 4 4 4 4 6 >, < 0 0 0 0 2 > (< 0 0 0 + >)

< 4 3 2 >, < 2 1 0 > (< - - >)

< 4 6 >, < 0 2 > (< + >)

As inversões seriam as seguintes e retirando repetições adjacentes:

IC¹: < 0 2 1 2 3 > (< + - + + >)

IC²: < 0 0 1 2 > (< 0 + + >)

IC³: < 2 2 2 2 0 > (< 0 0 0 - >)

< 0 1 2 > (< + + >)

< 2 0 > (< - >)

Retrógados da forma normal e da inversão também usados:

RC¹: < 1 2 3 2 4 >, < 0 1 2 1 3 > (< + - + + >)

RC²: < 4 4 3 2 >, < 2 2 1 0 > (< 0 - - >)

RC³: < 4 4 4 4 6 >, < 0 0 0 0 2 > (< 0 0 0 + >)

RIC¹: < 3 2 1 2 0 > (< - - + - >)

RIC²: < 2 1 0 0 > (< - - 0 >)

RIC³: < 0 2 2 2 2 > (< + 0 0 0 >)

Retrógados sem repetições adjacentes:

RC¹: < 1 2 3 2 4 >, < 0 1 2 1 3 > (< + - + + >)

RC²: < 2 3 4 >, < 0 1 2 > (< - - >)

RC³: < 6 4 >, < 2 0 > (< + >)

RIC¹: < 3 2 1 2 0 > (< - - + - >)

RIC²: < 2 1 0 > (< - - >)

RIC³: < 0 2 > (< + >)

No âmbito rítmico, temos os seguintes contornos com suas respectivas translações e respectivos retrógonos:

C¹: < 3 1 1 1 >, < 1 0 0 0 > (< - 0 0 >) RC¹: < 1 1 1 3 >, < 0 0 0 1 > (< 0 0 + >)
 C²: < 1 0 1 > (< - + >) RC²: < 1 0 1 > (< - + >)
 C³: < 1 0 1 > (< - + >) RC³: < 1 0 1 > (< - + >)

Com inversões e retrógonos das inversões:

IC¹: < 0 1 1 1 > (< + 0 0 >) RIC¹: < 1 1 1 0 > (< 0 0 - >)
 IC²: < 0 1 0 > (< + - >) RIC²: < 0 1 0 > (< + - >)
 IC³: < 0 1 0 > (< + - >) RIC³: < 0 1 0 > (< + - >)

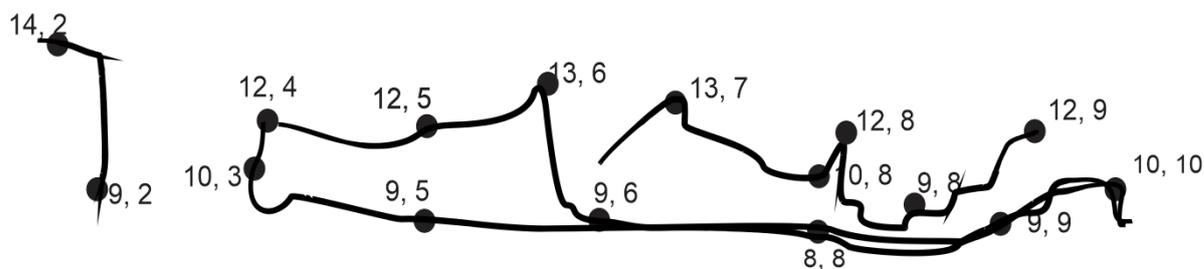
Sem repetições adjacentes:

C¹: < 3 1 >, < 1 0 > (< - >) RC¹: < 1 3 >, < 0 1 > (< + >)
 C²: < 1 0 1 > (< - + >) RC²: < 1 0 1 > (< - + >)
 C³: < 1 0 1 > (< - + >) RC³: < 1 0 1 > (< - + >)
 IC¹: < 0 1 > (< + >) RIC¹: < 1 0 > (< - >)
 IC²: < 0 1 0 > (< + - >) RIC²: < 0 1 0 > (< + - >)
 IC³: < 0 1 0 > (< + - >) RIC³: < 0 1 0 > (< + - >)

Fonte: do próprio autor.

- *Sarangi* (fig. 91 e 92):

Figura 91 – Contornos do *sarangi* com valores da tabela



Fonte: do próprio autor.

Figura 92 – Operações de contorno para o *sarangi*

- No âmbito das alturas, os contornos melódicos seriam em representação linear e combinatorial, em translação (normalização) e retirando as repetições adjacentes:

C¹: < 14 9 >, < 1 0 > (< - >) < 13 9 8 9 10 12 >, < 4 1 0 1 2 3 > (< - - - + + >)
 C²: < 10 12 12 13 9 8 9 >, < 2 3 3 4 1 0 1 > (< + 0 - - - >) < 13 9 8 9 10 12 >, < 4 1 0 1 2 3 > (< - - - + + >)
 C³: < 13 12 10 9 12 >, < 3 2 1 0 2 > (< - - - + >)
 C⁴: < 12 10 9 9 8 9 10 >, < 3 2 1 1 0 1 2 > (< - - 0 - + >) < 12 10 9 8 9 10 >, < 3 2 1 0 1 2 > (< - - - + >)

As inversões seriam as seguintes e retirando repetições adjacentes:

IC¹: < 0 1 > (< + >) < 2 1 0 3 4 3 > (< - - - + - >)
 IC²: < 2 1 1 0 3 4 3 > (< - 0 - - - >) < 2 1 0 3 4 3 > (< - - - + - >)
 IC³: < 0 1 3 4 1 > (< + + + - >)|
 IC⁴: < 0 2 3 3 4 3 2 >, (< + + 0 - - >) < 0 2 3 4 3 2 > (< + + + - >)

Retrógonos da forma normal e da inversão também usados, sem repetições adjacentes:

RC¹: < 9 14 >, < 0 1 > (< + >)
 RC²: < 9 8 9 13 12 12 10 >, < 1 0 1 4 3 3 2 > (< - + - 0 - >) < 9 8 9 13 12 10 >, < 1 0 1 4 3 2 > (< - + - >)
 RC³: < 12 9 10 12 13 >, < 2 0 1 2 3 > (< - + + + >)
 RC⁴: < 10 9 8 9 10 12 >, < 2 1 0 1 1 2 3 > (< - - + 0 + >) < 10 9 8 9 10 12 >, < 2 1 0 1 2 3 > (< - - + + >)
 RIC¹: < 1 0 > (< - >)
 RIC²: < 3 4 3 0 1 1 2 > (< + - - 0 + >) < 3 4 3 0 1 2 > (< + - - + >)
 RIC³: < 1 4 3 1 0 > (< + - - - >)
 RIC⁴: < 2 3 4 3 3 2 0 >, (< + + - 0 - >) < 2 3 4 3 2 0 > (< + + - - >)

No âmbito rítmico, temos os seguintes contornos com suas respectivas translações e respectivos retrógonos (NOTA - Um dos contornos, por não ultrapassar uma coluna, não será aproveitado rítmicamente):

C¹: < 1 1 1 0 3 1 > (< 0 0 - - >) RC¹: < 1 3 0 1 1 1 > (< + - + 0 0 >)
 C²: < 2 1 2 1 1 > (< - + - 0 >) RC²: < 1 1 2 1 2 > (< 0 + - + >)
 C³: < 1 0 0 1 > (< - 0 + >) RC³: < 1 0 0 1 > (< - 0 + >)

Com inversões e retrógonos das inversões:

IC¹: < 1 1 1 2 0 1 > (< 0 0 + - >) RIC¹: < 1 0 2 1 1 1 > (< - + - 0 0 >)
 IC²: < 0 1 0 1 1 > (< + - + 0 >) RIC²: < 1 1 0 1 0 > (< 0 - + - >)
 IC³: < 0 1 1 0 > (< + 0 - >) RIC³: < 0 1 1 0 > (< + 0 - >)

Sem repetições adjacentes:

C¹: < 1 0 3 1 > (< - + - >)

C²: < 2 1 2 1 > (< - + - >)

C³: < 1 0 1 > (< - + >)

IC¹: < 1 2 0 1 > (< + - + >)

IC²: < 0 1 0 1 > (< + - + >)

IC³: < 0 1 0 > (< + - >)

RC¹: < 1 3 0 1 > (< + - + >)

RC²: < 1 2 1 2 > (< + - + >)

RC³: < 1 0 1 > (< - + >)

RIC¹: < 1 0 2 1 > (< - + - >)

RIC²: < 1 0 1 0 > (< - + - >)

RIC³: < 0 1 0 > (< + - >)

Fonte: do próprio autor.

A orientação para a percussão é a de seguir com as rítmicas estabelecidas pelos contornos rítmicos dos instrumentos supracitados e variação criativa em momentos de improvisação.

A aplicação dos contornos pode ser vista no logo no trecho inicial da peça (fig. 93). A modelagem dos contornos serviu para as finalidades de construção compositiva tanto nas sugestões gráficas dos 30 segundos iniciais, como também serviu de arcabouço estrutural para a peça como um todo (fig. 100). Nos contornos melódicos, pode-se notar a partir do c. 14 até c. 18 que a *kora* segue a partir do IC¹: < 0 2 1 2 3 >, ao passo que o violão trabalha sobre o IC¹: < 0 1 1 1 1 2 2 0 > e RIC¹: < 0 2 2 1 1 1 1 0 > entre os cc. 16-20 e o *sarangi* segue no C²: < 2 3 3 4 1 0 1 > e o seu retrógado RC²: < 1 0 1 4 3 3 2 > entre os cc. 19-20. Há também os seguintes contornos rítmicos sendo trabalhados (mas com leves desvios em relação à extração original): na *kora*, RC¹: < 0 0 0 1 > nas primeiras duas unidades de tempo dos cc. 14-17; no violão de 12 cordas, < 1 0 0 0 0 2 1 > (originalmente, < 2 1 1 1 2 1 1 > ou, se reduzido, < 1 0 0 0 1 0 0 >) nos cc. 16-19; no *sarangi*, < 1 0 0 1 > com < 1 1 1 > (originalmente do contorno C¹: < 1 1 1 0 3 1 >) entre os cc. 18 e 19.

Figura 93 - Trecho de *Contemplações sobre as Lagoas* (c. 1-20)

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

George Cristian Vilela Pereira
(novembro/2023)

Rubato COMEÇA A ELETRACÚSTICA 15"

Improvisar a partir das sugestões rítmicas indeterminadas.

Congas ou Atabaques *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*

15"

Congas ou Atabaques *pp*

Violão de 12 cordas
w/slide *f* *pp*

Kora
d.n *mf* *a.n*

2 ♩. = 70

Congas ou Atabaques *fp* *f*

Vi. Sem slide, com palheta *mp*

Kora *mp*

Congas ou Atabaques *fp* *mf* *f* *mf*

Vi.

Kora *mp*

Sar. *mp* *mf*

Fonte: Do próprio autor.

d. Abordagens comprovisativas

Em suma, as abordagens comprovisativas em *Contemplações sobre as Lagoas* podem ser percebidas tanto nas seções dedicadas à indeterminação dos contornos (cc. 1-13; 69-73), quanto as determinadas em alternâncias de protagonismo como solistas que começa pelo *sarangi*, que toma como base o *Raga Bhairavi* (cc. 57-60), passando pela *kora*, que é instruída a fazer uma improvisação livre sobre a sua própria afinação tradicional *Tomora Mesengo* (cc. 60-64), até chegar ao violão elétrico, que toma o contorno IC¹: < 0 2 3 4 3 2 > como base para o seu discurso solista entre os cc. 65-66 e C¹: < 3 2 1 0 1 2 > entre os cc. 67-68.

3.3 Afluentes Ensemble e a Criação de *A Nova Lenda do Abaeté*

Nesta seção, tenciona-se documentar todo o trabalho realizado junto ao grupo que poderia ter performado o ciclo *Abaeté*, que foi a Afluentes Ensemble. Este grupo (existente desde janeiro de 2023 até fevereiro de 2024) teve uma trajetória de acertos e erros, possuindo uma série de registros de ensaios, mudanças de formação, algumas performances ao vivo e, principalmente, a realização fonográfica e audiovisual de uma das peças do referido ciclo: *A Nova Lenda do Abaeté*.

3.3.1 Breve Histórico e (Trans)Formações

A começar: os critérios para se estar em um grupo comigo. Em primeiro lugar, a admiração pela capacidade musical. Em segundo, a relação interpessoal. E, ao final, o comprometimento. Nesse último, admito, procurei ser o mais compreensivo possível. Mas, também, houve a reclamação com situações que tive como intoleráveis (atrasos, rixas entre integrantes, basicamente). O mais importante para mim era: estar disposto a experimentar, executar, acertar ou errar, mas sempre com um espírito de experimentação. Encontrei com a Afluentes Ensemble alguns músicos que foram de parceria importante, mas outros que representaram pontos fora-da-curva, que não me satisfizeram de todo – e esclarecerei tudo a partir do relato que vem a seguir.

Durante esse tempo, entre agosto e dezembro do ano de 2022, como priorizei as composições e o estudo no primeiro semestre do Mestrado, o grupo que formei primeiramente no Whatsapp foi se atualizando sobre os meus trabalhos de escrita. As primeiras peças para o ciclo *Abaeté* estavam sendo comunicadas a esse grupo. A formação mudou durante o período: quis incluir uma presença feminina, na figura de uma pianista. Mas, no decorrer do conhecimento de nossa proposta, ela não se identificou, não criou maior empatia e preferiu sair. Durante um bom tempo, consegui manter em conversa Fernando Fernandes, Yrlan Guedes e

André Miranda Filho. Músicos egressos de experiências minhas com o Ensemble Phuturista. Eu projetei, na realidade, a Afluentes Ensemble como uma continuação espiritual do Ensemble Phuturista.

André nunca pôde ser uma presença constante, mas demonstrou vontade de colaborar musicalmente – tanto que criou um beat hip-hop para uma gravação que fiz ao violão da peça *Fragmentos de uma Paisagem I* e houve essa inclusão para a peça *Fragmentos de uma Paisagem X*. Entretanto, ele não pôde continuar conosco, pois o nosso possível violoncelista e contrabaixista saíra por motivos de trabalho⁸⁶. Após mais conversas de Whatsapp e, pelo menos, três encontros online através de Google Meet, eu e membros remanescentes pudemos pensar seriamente sobre os caminhos que tomaríamos como grupo. Eu tratei de ressaltar nesses encontros que eu estava aberto a ajustes dessas peças que estavam em processo de composição – em particular, a série de peças *Fragmentos de uma Paisagem*. No primeiro encontro, Yrlan me sugeriu a inclusão do violino no primeiro fragmento; Fernando me sugeriu a entrada de percussão no segundo; o terceiro *Fragmento* precisou desses novos elementos em acréscimo. No segundo encontro online, como Yrlan foi o único a comparecer, ele foi apresentado de antemão à peça para a Afluentes Ensemble e a banda filarmônica, *Civilização ou Barbárie?*. O terceiro encontro online nosso foi marcado pela grande novidade da entrada do integrante Maurício Lourenço, além das conversas sobre o que pretendia com a Afluentes, apresentação do repertório de peças e planos de participação em edital cultural.

Maurício Lourenço chegou num período breve de incertezas no nosso grupo, pois André havia iniciado seu processo de saída. Ele não chegou originalmente no intuito de substituir André, mas, sim, a nossa possível pianista. Maurício ficou a cargo do contrabaixo elétrico para a possível estreia de *Civilização ou Barbárie?* (que nunca aconteceu). Como músico habilidoso que me impressionou ao vivo anos atrás quando assisti a uma apresentação dele no Dominicaos (em 2014), houve uma surpresa ao reencontrá-lo como aluno de composição na EMUS, na turma de Composição IV ministrada pelo professor Guilherme Bertissolo. E, como estagiei como professor nesta turma, Maurício acabou sendo meu aluno. Ele foi escolhido justamente pela habilidade como músico (pianista e violonista) e como compositor, e foi algo muito feliz o nosso reencontro, agora firmando parceria.

⁸⁶ Argumentou André que estava com muita demanda de projetos e estudos. E, também, ele não se sentiu confortável com a potencial ideia de ensaiarmos num estúdio, daí termos de pagar pela hora de ensaio. Eu admito que, se eu tivesse pensado antes na possibilidade de usar a Escola de Música como local de ensaio nosso, talvez André continuasse conosco. Ele é um músico pelo qual tenho real admiração e com quem tive parcerias importantes no passado. As portas seguem abertas. E a contribuição dele para a eletroacústica na décima miniatura dos *Fragmentos de uma Paisagem* se encontra no ciclo de peças.

Fernando e Yrlan foram musicistas cujo passado comigo começou em momentos distintos. Yrlan Guedes foi membro do grupo Mendigos do Brooklin que chegou a se apresentar comigo a convite meu na primeira apresentação da temporada que fiz em novembro de 2018, na temporada de shows *Secretos Universos*, realizada no Teatro Gamboa Nova. Esse mesmo grupo, uma confraria de sonoridade caótica e livremente improvisada, havia se apresentado em outubro num espaço de música Rio Vermelho, e foi ali que tomei contato primeiramente com Yrlan. “Hugo”⁸⁷ (músico cujo nome real não pretendo revelar, aqui identificado pelo nome fictício) me convidou para participar e sempre ele me alertou quanto ao talento de Yrlan – e estava corretíssimo. Yrlan é um multi-instrumentista bastante hábil e intuitivo, seja nos sopros, nas cordas, nas teclas e na percussão. E foi em dezembro de 2019, no reencontro que tive com ele e primeira conversa que tive com Fernando Fernandes, na qualidade de músicos envolvidos no workshop ministrado por Pedro Amorim Filho para o Ciclo de Música Contemporânea (CMC)⁸⁸, que pude tocar com ambos numa apresentação que, indiretamente, foi o germen do Ensemble Phuturista⁸⁹.

Já Fernando foi um músico que havia conhecido indiretamente bem antes de 2019, quando ele era ainda baterista na banda Estrada Perdida. Eu compareci à apresentação que essa banda fez num antigo espaço alternativo que existia na Rua Chile, a livraria Berinjela. Isso foi em 2008. Depois de uma década, em 2019, eu o reencontrei aberto às novas possibilidades musicais, mesmo tendo ainda uma conexão com o rock, na banda IV de Marte. Fernando me mostrou ser um musicista além das expectativas, podendo ser tanto eclético e habilidoso no uso dos variados

⁸⁷ Eventual participante da Afluentes Ensemble em futura formação. Prefiro dispensar a menção ao nome real dele por questões pessoais.

⁸⁸ Evento que foi organizado por Edbrass Brasil no Lalá Multiespaço, Rio Vermelho, em dezembro de 2019.

⁸⁹ Cabe abrir uma nota em particular para ressaltar a existência desse grupo que surgiu em dezembro de 2019 e teve um silencioso desaparecimento em fevereiro de 2020 e interrupção de atividades com a pandemia de COVID-19. O Ensemble Phuturista foi um grupo que fundei junto com a atriz-performer e eventual vocalista Maria Joana Cajado (ou Maria Phuturista) e com o músico, compositor e produtor Heitor Dantas. Este grupo incluiu também Vítor “Gigito” Rios, André Miranda, Paulo Roberto Pitta, Natália Garcez como convidados na primeira apresentação, em 12 de janeiro de 2020, como também Juan Almeida e Yrlan Guedes (convidados seguintes) na segunda em 8 de fevereiro de 2020. Ambas as apresentações foram na Galeria Paciência (Rio Vermelho), para o evento Onda Futurista, criado por Maria Phuturista. (Houve uma outra apresentação como trio entre eu, André e Fernando na Bardos Bardos em 29 de janeiro de 2020, mas que prefiro não mencionar como sendo algo totalmente do Ensemble.) Fernando Fernandes foi o baterista e percussionista em todas as ocasiões. Como não gostaria de me deter muito em recontar a história desse ensemble no contexto do presente texto da dissertação, recomendo a leitura do testemunho que escrevi, disponível em meu site oficial: <https://georgechristianmusic.wixsite.com/site/ensemble-phuturista> (In: **George Christian – Site oficial**. Acesso em 8 de janeiro de 2023). De uma certa maneira, eu vejo a Afluentes Ensemble como uma continuidade espiritual do Ensemble Phuturista no norteamento estético por uma música livre e na autoria coletiva de uma música comprovativa. Mas a semelhança para por aqui, pois a Afluentes Ensemble tentou em preocupar-se em ensaiar um repertório de composições determinado. E não foi um grupo fundado para que seja atrelado à existência de um evento em particular, como assim o foi nas duas apresentações para o Onda Futurista.

timbres percussivos, quanto um eventual cantor e compositor para seus poemas. Certamente que ele poderia ser uma figura-chave para a formação da Afluentes Ensemble.

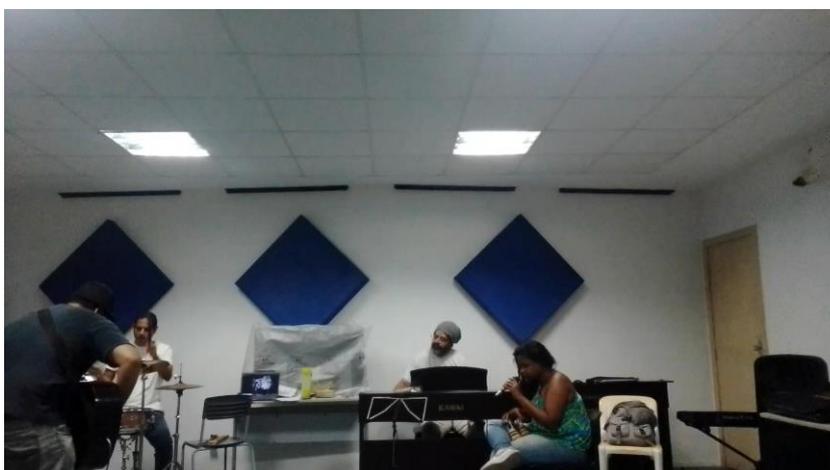
Enfim, mesmo com a preparação dessas composições para o planejado ciclo *Abaeté* e com a vivência deste grupo que é a Afluentes Ensemble, as atividades começaram a surgir. Durante esse tempo de maturação de conversa, procurei ressaltar que este não era um grupo somente meu, em torno de meu trabalho composicional. Queria o *input* autoral deles também. Quis juntar musicistas que são, também, compositores e criadores de música em tempo real. Há um trabalho conceitual e um repertório mais ou menos estabelecido. Mas o mais importante de tudo isso seria a implementação disso junto ao grupo. Como essa música de estratégias comprovativas poderia funcionar.

Figura 94 - A formação inicial da Afluentes Ensemble: Maurício Lourenço (piano, baixo), Fernando Fernandes (bateria), Yrlan Guedes (saxofone tenor, violino), George Christian (violão e guitarra) em 4 de janeiro de 2023.



Fonte: Do próprio autor.

Figura 95 - Terceiro ensaio da Afluentes Ensemble, com George Christian (violão elétrico), Fernando Fernandes (bateria), Maurício Lourenço (piano elétrico) e Eufrásia Neres (vocaís) em 18 de janeiro de 2023.



Fonte: Do próprio autor.

Figura 96 – Afluentes Ensemble ao vivo no Festival Teia Viva (18 de agosto de 2023), com Yrlan Guedes (saxofone tenor), Edson Dantas (berimbau de boca) e George Christian (guitarra).



Fonte: Do próprio autor.

Resumidamente, a formação inicial comigo, Maurício, Fernando, Yrlan e, brevemente, Eufrásia funcionou por, pelo menos, um mês (janeiro de 2023). Houve êxitos, como também problemas a se ajustar. Entre fevereiro e maio, não houve atividades reais, somente interrompidas a partir de um ensaio que tive com Yrlan no dia 20 de maio. Daí começa a segunda fase do grupo, mas que pode ser encarada como uma breve transição entre maio e julho. No mês de julho, houve uma retomada, com ensaios na Escola de Dança da UFBA e em que houve flutuações na formação do grupo, mas mantendo eu e Yrlan Guedes como núcleo. A violoncelista Thayná Oliveira participou brevemente em julho, como também “Hugo” durante o mês de julho e início de agosto. Durante esse período, o grupo (através de Eufrásia como proponente) se inscreveu para o Edital PIBExA, promovido pela PROEXT, e conseguiu aprovação para a realização do projeto *A Nova Lenda de Abaeté*, o que deu início à fase final do grupo. Vale mencionar que houve nesse mês inicial, pelo menos, duas apresentações realizadas: a participação no evento *Impulso*, na Escola de Dança da UFBA, em 15 de agosto de 2023, e no Festival Teia Viva, em 18 de agosto. Os trabalhos para o edital tiveram início em agosto, com ensaios do grupo – agora comigo, Edson, Eufrásia e Yrlan como membros efetivos – e as filmagens para o documentário/videoclipe. A partir de agosto, tivemos Cristiano Figueiró como novo baixista e, em setembro, Paulo Souza como novo percussionista. A sonoridade da Afluentes Ensemble modificou-se significativamente com essas novas presenças, e de uma maneira que se registrou em definitivo com a criação fonográfica. As sessões de gravação musical de *A Nova Lenda de Abaeté* se deram entre outubro e novembro de 2023 e a finalização nos processos de edição, mixagem e masterização foi em dezembro.

Percebendo a real falta de unidade e coesão no grupo e o quanto o trabalho com o edital acabou por acentuar essa carência, para além de não ter encontrado instrumentistas engajados

com o que pensei inicialmente na proposta original, resolvi finalizar com a Afluentes Ensemble, após ter completado um ano de existência em 4 de janeiro de 2024. Comuniquei aos membros no dia 25 de janeiro, e só fiz um comunicado público um mês a posteriori na página de perfil do grupo no Instagram⁹⁰. Na verdade, as conversas entre nós não cessaram totalmente por causa do lançamento do EP *A Nova Lenda do Abaeté*⁹¹, lançado no dia 23 de fevereiro de 2024, em cooperação entre o meu selo GC Sound Artifacts e o Musital, do amigo paulistano Edmar Silva. Porém, este não foi o único legado fonográfico do grupo. Fizemos outros três lançamentos anteriores ao do EP com a mesma parceria entre selos nos 3 volumes das *Sessões Bootleg*⁹². E haverá outros, pois eu segui registrando o grupo no decurso de sua história e para o estudo posterior neste projeto.

Acredito que a desestruturação foi uma constante na sua história, mas não há como não se admirar com a persistência em continuar, ainda que por um ano apenas. Sinal de que os ideais que moviam o grupo foram bem mais fortes do que a realidade adversa na vida de cada integrante. Este foi um grupo em que quis que não fosse totalmente de música popular experimental, nem de música erudita contemporânea, mas que estivesse no limiar entre as duas perspectivas musicais. Sem ignorar a eletroacústica, muito menos as tradições ancestrais, tudo isso assimilado e incorporado através de uma ideia que denominei como Afrossurrealismo. A Afluentes Ensemble foi, portanto, um grupo de Comprovação Afrossurrealista⁹³. Ou um grupo que, ao menos, quis que pudesse ser pioneiro de tal ideia estética.

3.3.2 *A Nova Lenda do Abaeté* – Criação do Material Fonográfico e Audiovisual

Musicalmente, considero que é bastante salutar que os processos de ensaio foram, sim, de importância para o resultado que pode ser escutado no EP *A Nova Lenda do Abaeté*. E esses ensaios, apesar de terem se realizado em condições abaixo do ideal, foram essenciais para que *A*

⁹⁰ Ver postagem no **Instagram** em <https://www.instagram.com/p/C3xpLNCrdJW/>, no meu perfil @gc.soundartifacts. Acesso em 21 de março de 2024.

⁹¹ Disponível no **Bandcamp** dos selos GC Sound Artifacts, <https://georgechristian.bandcamp.com/album/a-nova-lenda-do-abaet-ep-gcsa-60>, e Musital, <https://musital.bandcamp.com/track/a-nova-lenda-do-abaet>. Acesso em 21 de março de 2024.

⁹² Tudo disponível no **Bandcamp** dos selos GC Sound Artifacts e Musital (ver links nas páginas mencionadas a seguir). O primeiro volume, *Reencontro*, é o registro do que foi o nosso primeiro ensaio: <https://georgechristian.bandcamp.com/album/sess-es-bootleg-vol-1-reencontro-gcsa-57>. O segundo, *Recreações na Lagoa Escura e na Areia Branca*, registra o que houve de melhor nos segundo e terceiro ensaios: <https://georgechristian.bandcamp.com/album/sess-es-bootleg-vol-2-recrea-es-na-lagoa-escura-e-na-areia-branca-gcsa-58>. A improvisação livre do quarto ensaio foi registrada no terceiro volume, *Carnaval após o Incêndio*: <https://georgechristian.bandcamp.com/album/sess-es-bootleg-vol-3-carnaval-ap-s-o-inc-ndio-gcsa-59>. Acesso em 21 de março de 2024. Está programado para abril o lançamento do quarto volume, *Sinergia Dual*, que registra o quinto ensaio.

⁹³ Ver definição na seção 3.4.

Nova Lenda do Abaeté finalmente tivesse uma vida além de sua existência partiturada. O que contribuiu para que houvesse um processo bem-sucedido foi o reforço reiterado de como se trabalhar uma peça musical como ela é, além da persistência em prosseguir com a proposta. Poder-se-ia sintetizar que houve uma fase inicial de “laboratório” e de pura experimentação entre a época inicial do projeto, passando pela retomada no mês de julho, à própria execução e rotina com a peça a partir de agosto, até sua gravação e finalização entre outubro e dezembro.

A sua ideia foi inicialmente apresentada quando o grupo estava no seu começo, num ensaio (o terceiro, 18 de janeiro de 2023) com Maurício Lourenço no piano, Fernando Fernandes na bateria, Eufrásia Neres nos vocais⁹¹. O que foi feito foi um embrião do que viria futuramente – e musicalmente muito diferente do que viria a ser registrado no EP. Vale mencionar que a partitura gráfica que inicialmente apresentei ao grupo foi a que futuramente seria a parte eletroacústica da peça, a ter a sua conversão sonora no sintetizador fotoeletrônico *Virtual ANS*. A divisão em cinco partes já existia desde o seu princípio. Foi o insucesso em transmitir as ideias gráficas nesse ensaio em particular – além de minha pouca preocupação com a regência – que fez com que eu migrasse para uma outra ideia de assimilação musical sobre a partitura gráfica. Daí, passeando sobre as fotos que tirei das dunas do Abaeté entre os bairros Stella Maris e Praia do Flamengo, descobri que o que eu realmente queria fazer com a Afluentes Ensemble: trabalhar as paisagens das dunas como partituras gráficas. Desta vez, a partir dos traçados sobre os contornos das paisagens, eu intentei transmitir com mais simplicidade o que queria fazer com os musicistas.

A retomada de *A Nova Lenda do Abaeté* se deu durante os trabalhos do edital, entre agosto e dezembro de 2023. Antes disso, o que houve a minha tentativa inicial de transmitir a ideia de fazer improvisação a partir de contornos e leitura de partituras gráficas. A princípio, iniciamos um processo de laboratório, de experimentação com as ideias trazidas pela partitura gráfica. Isso durou até setembro, com a entrada de Paulo Souza na percussão no lugar de “Hugo”. Mas já estávamos a burilar com a peça desde a formação anterior, que teve a presença de “Hugo”, em seu último ensaio como membro do grupo em 11 de agosto de 2023. Eu tratei de reenfatar o papel harmônico central da canção, ao passo que os contornos fotográficos assumem um papel fornecedor de ideias intuitivas para os demais instrumentos.

A formação da Afluentes Ensemble que, a partir de agosto, se consolidou foi comigo no violão elétrico e vocais, Cristiano Figueiró no baixo elétrico *fretless*, Yrlan Guedes no violino e saxofone tenor, Eufrásia Neres nos vocais, Paulo Souza na percussão e Edson Dantas na flauta, no berimbau de boca e manipulação eletrônica em tempo real. O processo de gravação teve real

⁹¹ Maiores detalhes, ver as entrevistas no anexo B.

começo em 10 de outubro de 2023, em um dia de circunstâncias tensas. Estávamos no IHAC, eu, Edson Dantas e o, então, novo percussionista Paulo Souza. A experiência não engrenou. Percebemos que o IHAC é mais propício para gravações ao vivo e não possui um isolamento acústico real – mas foi essa circunstância o que possibilitou perceber como ele seria usado para um cenário de posterior gravação. A primeira gravação real foi minha na quinta-feira do dia 19 de outubro, com Cristiano Figueiró assessorando na gravação em seu aparelho de gravação de campo Zoom na mesma sala do IHAC. O professor Alexandre Espinheira, orientador do projeto do edital, nos forneceu generosamente o espaço da sala GENOS (localizada na Escola de Música da UFBA e que é um estúdio por si só) em algumas sessões posteriores. Daí, as que se realizaram a seguir⁹⁵ foram: 9 de novembro de 2023, comigo (vocais) e Paulo Souza (percussão) na sala GENOS (Edson Dantas na gravação e produção); 14 de novembro de 2023, com Yrlan Guedes (violino e saxofone tenor) no IHAC (eu na gravação e produção)⁹⁶; Eufrásia Neres (vocais) só teve real chance de encontro e aprendizado com a música na ocasião de sua gravação em estúdio feita na sala GENOS, em 23 de novembro de 2023, comigo e Edson na produção, e o último na gravação. Cristiano Figueiró gravou sua linha de baixo em casa, no dia 21 de novembro de 2023. Os ajustes finais foram feitos por mim e por Edson, incluindo gravações dele, em dois encontros feitos em dezembro; a peça se deu por encerrada mesmo em 21 de dezembro de 2023, com a mixagem e a masterização feitas por Edson Dantas. E tivemos o lançamento online da peça em um EP lançado em 23 de fevereiro de 2024, como também o vídeo em curta-metragem simultaneamente.

Percebendo sob um viés mais analítico e crítico o que obtivemos com o resultado fonográfico, eu, particularmente, sinto que foi incrivelmente positivo. Ainda que eu e outros membros possam apontar detalhes que poderiam ter sido mais ajustados (tais como o volume da presença da eletroacústica ou a possibilidade de outras criações vocais), há uma real carga de entrega inventiva por parte dos musicistas. A música começa sem hierarquias e segue, até o final, sem hierarquias também. A primeira parte é dedicada ao coro de vozes (minha e de Yrlan) em manipulações eletroacústicas (além do próprio *tape*) e sopros da flauta NAF de Edson. Com a segunda parte, surge a interação coletiva, instrumental e totalmente percussiva (com Yrlan no violino, Cristiano no baixo, Paulo nos atabaques e no agogô, Edson no berimbau de boca e eu no violão elétrico com slide). A base se faz presente em meu violão elétrico e nas melodias vocais da canção nas

⁹⁵ Após a minha participação no XXXIII Congresso da ANPPOM e no V Encontro da TeMA em outubro.

⁹⁶ Houve uma segunda sessão de Yrlan Guedes no IHAC feita em 21 de novembro, mas muito mal-sucedida tecnicamente em termos de gravação, comigo na minha tentativa de produção e gravação. Essa sessão foi em decorrência da suspeita de que a microfonação da sessão anterior dele não foi adequada. O fato é que a primeira sessão acabou sendo decididamente melhor do que a segunda, apesar de Yrlan ter preferido a performance musical dele na segunda.

partes III e IV, tendo os outros instrumentos como satélites contrapontísticos – inclusive o backing vocal de Eufrásia. Dei liberdade para que Yrlan (ainda no violino), Cristiano, Edson (somente nas automações de volume do tape), Paulo (ainda nos atabaques, 2 nanicos e um de tamanho maior, e no agogô) e Eufrásia interagissem da maneira mais criativa que quisessem, tendo a possibilidade de escolher os caminhos que desejassem. Yrlan e Paulo, músicos intuitivos que são, preferiram se orientar pelos contornos de parâmetros indeterminados na partitura gráfica, além da referência harmônica e rítmica de base na escuta; já Cristiano se ligou mais pela referência de escuta do meu violão, mas explorou caminhos melódicos mais contrapontísticos em paralelo, assim como o próprio violino de Yrlan; Eufrásia seguiu as melodias que forneci da canção com relativa fidelidade, mas não deixando de adaptar à sua própria tessitura – e gerando momentos incríveis em determinados trechos – como também na criação melódica livre nos vocalizes; por fim, Edson, o músico mais encarregado da parte eletrônica, aplicou na gravação em estúdio as soluções adaptativas de alterações de volume e de filtragem de frequências que foram descobertas por ele nos ensaios com o grupo – e a ele eu devo gratidão não só por essas soluções que decidi incorporar à partitura, mas também pela paciência e cuidado no exaustivo trabalho de mixagem e masterização desta peça. A parte V é um encerramento coletivo instrumental em que se faz uma improvisação livre, mas que começa com alguns acordes de transição do meu violão com slide. Destaco especialmente as frases do saxofone tenor de Yrlan Guedes, após uma introdução solista de Cristiano Figueiró. Meu violão se torna ainda mais microtonal com a criação espontânea ao slide, não ditando mais nenhum rumo harmônico evidente à música. A intensificação da atuação instrumental, sobretudo movida pela percussão de Paulo Souza, se dá num rumo crescente que atinge uma culminância para decrescer em criação contrapontística e rítmica em seu conjunto. Ao final, trata-se de uma peça *multipolifônica*, em que há os contrapontos improvisativos criados de maneira intensa, mas organicamente negociados pela intuição de escuta de seus intérpretes e/ou pelos ajustes da produção fonográfica. É uma criação improvisativa em que não apenas eu, mas os demais músicos tiveram suas respectivas vozes autorais no arranjo de maneira espontânea. Não houve a lapidação de modo a perseguir um resultado de arranjo mais palatável em uma escuta mais convencional, mas houve o resultado em combustão espontânea de todos os encontros e desencontros do grupo e a culminância de nossas vontades em concretizar um projeto musical improvisativo.

Edson, em particular, por ter sido mais preocupado efetivamente com a engenharia sonora, foi o que mais se posicionou de maneira crítica à maneira como estávamos gravando. Na realidade, ele estava se sentindo desafiado pelo fato de a própria fragmentação do processo de gravação estar contemplando, também, diferentes ambientes e equipamentos de gravação. Ele

considerou que o mais ideal seria estar lidando com microfones e interfaces similares entre os diferentes instrumentos. Ele considerou que alguns deles “estouraram”, outros não estavam na mesma faixa de equalização ou definição de áudio pela diferença de microfones... enfim, ele sentiu o peso do trabalho de equalização na mixagem de uma forma densa. Eu estive ali, no processo de mixagem e masterização, procurando sanar as dores de cabeça de Edson (que prefiro chamar de “Edinho” amigavelmente). O meu papel como produtor foi o de orientar os músicos que gravamos sobre como atuar em cada seção da peça, como também o de orientar os rumos de Edson na mixagem. Edson foi bastante atuante na escolha dos recursos de *plugins* para sanar os eventuais problemas que tivemos, mas já apresentava algumas oposições às minhas soluções de arranjo (o que o motivaria a criar um *remix* da peça meses depois). Se eu fui uma espécie de regente para os demais músicos, já Cristiano e Edson foram-me de real ajuda nas gravações do meu violão (no IHAC) e de meu vocal (no GENOS), respectivamente.

O curta-metragem de mesmo nome foi lançado na plataforma *YouTube*⁹⁷, e não tivemos maiores compromissos em promovê-lo pois o grupo já tinha se finalizado (mas ainda há vontade e necessidade de divulgar mais). Vale ressaltar que o trabalho foi, sim, roteirizado e tinha uma amplitude maior de duração para que houvesse um documentário mais extenso sobre as transformações urbanas da região do Abaeté. Eu elaborei esse roteiro e, a princípio, ele abriria um espaço para a reportagem de Eufrásia Neres - o que não ocorreu. Preferimos uma abordagem em que há uma introdução documentarista com narração *in-off* minha, seguido da montagem em videoclipe. Eu fui responsável pela realização do curta como um todo, desde a edição, filmagem, direção até a trilha incidental de introdução⁹⁸. Como o aporte financeiro do edital serviu mais para os investimentos no capital humano do projeto fonográfico - custeio de ensaios, transportes e sessões de gravação -, a ideia de filmagem documental partiu de meus próprios equipamentos (câmeras de celular e de notebook). Procurei registrar as fissuras de meu dia-a-dia e torná-las material para o clipe. O objetivo foi o de, realmente, trazer um registro visceral, *lo-fi*, a partir de minhas próprias experiências, tendo como contraponto a documentação visual sobre a realização fonográfica da peça improvisativa. Em meus testemunhos, procurei trazer uma noção de poesia visual aliada à experimentação musical com o processo de montagem, na procura de amplificar a mensagem da canção contida na peça improvisativa.

⁹⁷ Que pode ser visto aqui: https://www.youtube.com/watch?v=F02_OoBYcdk&t=572s. Acesso em 1º de abril de 2024.

⁹⁸ A música se chama *Cromáticas Errâncias*, segunda faixa de meu álbum *Insílios ou Diários da Sobrevivência 2* (*Ramble Records*, 2021): <https://george-christian-ramble-records.bandcamp.com/album/ins-lios-ou-di-rios-da-sobreviv-ncia-2>. Acesso em 1 de abril de 2024.

O roteiro original do curta se encontra presente no Anexo C da dissertação. Usei como referências os trabalhos cinematográficos de Stan Brakhage, Jean-Luc Godard, Glauber Rocha, Ozualdo Candeias, Rogério Sganzerla e Andrei Tarkovski para a concepção desse curta-metragem em vídeo. Ele possui ideias visuais que seriam possíveis se houvesse um grupo com interesse em conciliar melhor as agendas para que um projeto cinematográfico um tanto mais arrojado de fato acontecesse (filmagem de *drone*, cenas coreografadas, etc). A abordagem que se resultou neste mini-documentário se baseia em parte nas ideias de montagem contidas no roteiro, mas tendo especial atenção aos cinco movimentos da peça. E as filmagens partiram da busca pela documentação dos processos de trabalho musical com a Afluentes Ensemble e dos contrastes urbanos e naturais ressaltados pela própria letra. Ao final, dada a trajetória do grupo, foi o que se pôde fazer dentro de nossas possibilidades.

3.4 A Comprovisacionalidade em Análise

Nesta seção, haverá uma ampla reflexão sobre as práticas de comprovação que venho adotando antes e durante o projeto *Abaeté*, como também sobre a comprovisacionalidade dos projetos do ciclo de peças afrossurrealistas e do trabalho cultural realizado pela Afluentes Ensemble no decurso de sua trajetória - sobretudo na realização da gravação de *A Nova Lenda do Abaeté*.

3.4.1 Comprovação: Abordagem Pessoal X A Literatura sobre o Assunto

Basicamente, eu já trabalhava com comprovação antes mesmo de conhecer o termo. “Comprovação” foi uma palavra completamente nova para mim até o ano de 2021, quando eu tive a chance de ter uma conversa por vídeo-conferência com o Prof. Dr. Manu Falleiros. Eu me reconheço como comprovisador não por uma mera adesão a um termo em voga no cenário acadêmico, mas porque eu venho percebendo com o passar dos anos, mais precisamente desde 2008, que esta é uma maneira de compor que me é natural. E ela advém de minha própria autodeterminação, não totalmente baseada em terceiros. Eu percebi que, se eu aprendo algo de terceiros, é algum extrato sonoro que me faz ter a curiosidade de fazer em meu instrumento de domínio - a guitarra acústica ou elétrica. Já o compor ou o comprovisar, isto eu tive de aprender no ouvir as diversas formas de se fazer música pelas quais tive curiosidade. Aprender a estruturar uma peça musical e a escrevê-la foi algo que somente tomei contato na vivência acadêmica. Antes disso, a estruturação intuitiva a partir das escutas de canções e da ideia de se musicalizar uma poesia. Neste projeto, ironia das ironias, eu retornei à minha origem real enquanto musicista: o compor quando não se sabe fazer uma “composição” *stricto sensu*.

Para se ter uma melhor ideia sobre a minha descoberta e abordagem pessoal sobre comprovisação, ela surgiu a partir de minha relação com o objeto fonográfico em gravações ao computador, auxiliado pela DAW Adobe Audition, justamente por não sentir que o meio da partitura fosse o ideal para fixar minhas ideias sonoras. Nessas ideias, procurei tomar consciência de variar temas em tempo real, criados ou não antes do momento da gravação. E tais temas, como também procedimentos de interpretação eletroacústica, podem ser passíveis de reinterpretação e de variações ao vivo. Afinal, esses processos foram, antes de tudo individuais, majoritariamente. Há uma conexão com o que foi descrito anteriormente por Michael Hannan, no que tange ao desenvolvimento de composições novas a partir de improvisações gravadas, seja pela edição fonográfica, ou pela performatividade.

Sobre o decurso de meu trabalho com ciclo *Abaeté*: se, de um lado, procurei me inteirar sobre as práticas comprovisativas e assimilar as que mais me interessavam, por um outro procurei fazer com que a minha prática real não sumisse e fosse em vão. Há conexões que foram sendo estabelecidas em cada peça do ciclo. Mas o principal *input* de novidade está na inserção da Teoria dos Contornos em interação com as possibilidades de aplicação (in)determinada.

Posso seguramente dizer que foram decididamente influentes para *Abaeté* a perspectiva notacional de Sandeep Bhagwati na distinção entre elementos reproduzíveis e contingentes, como também o manifesto *compro.sk11*, criado por Julius Fajak e outros artistas eslovacos – em especial, as noções de transversalidade em analogias com situações da vida, de re-des-territorialização artística e de transgressão entre som e artes audiovisuais. Mas posso também perceber uma conexão silenciosa com a comprovisação a partir de variantes dos contornos melódicos do coral em língua Igbo operado pelo gupo ICAM, conforme pesquisado por Chidi Obijaku. Os processos de criação musical a partir de contornos contidos em *Abaeté*, ainda que eu não tivesse conhecido anteriormente o ICAM, relacionam-se com o procedimento num nível mais elementar.

Enfim, *Abaeté* marcou a transição de minhas ideias comprovisativas a partir das práticas fonográfica e ao vivo para o âmbito da música partiturada, indo do puramente individual para o compartilhamento coletivo.

3.4.2 A Negociação entre o Tempo Real e o Tempo Diferido na Comprovisacionalidade

A comprovisacionalidade traz a possibilidade de enxergar o quanto se realmente faz valer uma ideia ou série delas na sua implementação real, em interação com a criatividade intuitiva e espontânea. E esse valor pode se perceber pela avaliação do trabalho cultural que há numa determinada peça ou um projeto musical, como a Afluentes Ensemble. Penso que, com este

grupo, foi uma estratégia acertada o fato de fazer com que as improvisações livres se tornassem majoritárias no início, para que, gradualmente e mais tarde, houvesse o trabalho comprovisativo mais elaborado com *A Nova Lenda do Abaeté*. Muito embora, houvesse uma série de reveses de ordem pessoal e profissional ou discordâncias de rumo musical, a confiança na musicalidade dos instrumentistas colaboradores foi o que mais determinou o sucesso do trabalho. Nem todos os musicistas convidados foram os mais adequados, mas os que melhor se identificaram com o projeto da Afluentes Ensemble deram a devida garantia de confiança no real sucesso artístico que se fez existir com a performatividade e heterogeneidade de *A Nova Lenda do Abaeté*.

Sobre os riscos que corri com este projeto, há palavras muito elucidadoras do Manu Falleiros (2012, p. 188) a respeito:

O conceito de risco sempre esteve ligado a algo que pode ser calculado, ou seja, ele apresenta o estabelecimento de um campo de possibilidades mais ou menos prováveis, e para aquilo que é imprevisível nos cálculos do risco, é possível apontar caminhos de alteração de regra, soluções ou desvios de planejamento. Se o risco gerencia as apostas seguras, a improvisação idiomática é uma apólice de seguro para o improvisador. Podemos imaginar, segundo este referencial, uma gradação em relação à quantidade de risco assumido na criação improvisada. A Livre Improvisação executada sem nenhuma proposta e nenhum direcionamento é talvez considerada a aposta de maior risco, menos segura e mais radical. Já por outro lado, supondo que o improvisador dentro do território da improvisação idiomática, apenas se limite a fazer algumas variações sobre a melodia respeitando fielmente à harmonia, como pode acontecer em uma improvisação idiomática, consideramos esta uma tomada de posição menos arriscada.

O que procurei fazer no projeto do ciclo de peças *Abaeté* foi algo que se situasse entre os riscos trazidos tanto pela improvisação idiomática, quanto pela não-idiomática. O uso da indeterminação e da teoria dos contornos foram de possibilidades de riscos em que a sistematicidade trazida no âmbito do planejamento não precisaria ser sentida na mente do intérprete, que procuraria interagir cognitivamente com as possibilidades formais de notação ou as brechas de maior liberdade improvisativa em sua invenção de mundos.

Em um outro espectro da esfera, Afluentes Ensemble experimentou com os riscos trazidos pela livre improvisação, mais largamente na primeira e na segunda fase do grupo, mas sempre procurou trazer uma convivência natural entre idiomatismos a partir das várias identidades individuais, como também brechas para trabalhar com peças comprovisativas, a exemplo de *Civilização ou Barbárie?* e *A Nova Lenda do Abaeté*. E, a partir do que experimentamos, os riscos não deixaram de existir. Ou melhor, tomaram outros contornos. A radicalidade passou a coexistir com a segurança de um direcionamento, especialmente com a rotina de trabalho com *A Nova Lenda do Abaeté* na terceira e última fase do grupo. Houve discordâncias quanto ao direcionamento tomado pela guinada comprovisativa, mas ela foi essencial para que houvesse a atividade da comprovisacionalidade no projeto do grupo.

3.4.3 A Comprovisacionalidade do Ciclo de Peças *Abaeté*

Invenção de Mundos: O ciclo *Abaeté* procurou abranger trabalhos musicais que trazem diversas abordagens improvisativas, a partir de uma ideia-base: pensar a região do Abaeté em uma diversidade de perspectivas. *Aldeias Mortas* foi a primeira peça composta desse ciclo, e ela traz uma noção de estabilidade harmônica que se desconstrói à medida de sua progressão narrativa. A série de miniaturas e de peças eletroacústicas *Fragmentos de uma Paisagem I - X* aborda pela primeira vez a teoria dos contornos. Ela se apresenta como uma série de variações em torno de um único tema melódico-harmônico, como também de temas/variações/improvisações. E tal tema é (re)pensado como diversas maneiras de se caminhar sobre as dunas em toda a suíte. *Civilização ou Barbárie?*⁹⁹ aparenta não ter uma relação intrínseca com o ciclo, mas ela é parte dele pelas seguintes motivações: a temática de violência ecológica, a conexão caymmiana e as possibilidades de improvisação livre em meio às contextualizações musicais. *A Nova Lenda do Abaeté* é a peça de maior abertura em sua forma, em uma partitura gráfica a partir da paisagem do areal da região das dunas com contornos traçados de maneira indeterminada, mas que abriga em sua realização uma canção sobre suas transformações urbanas. Ela é a única dentre todas as peças que teve realização fonográfica e audiovisual. E o trabalho com a Afluentes Ensemble foi fundamental para que a peça tivesse a “cara” que ela atualmente tem⁹⁹. *Topografia nas Vizinhanças das Dunas de Stella Maris* é para orquestra de violões e traz também uma paisagem sendo usada como modelagem sistêmica, desta vez para parametrizações melódicas e rítmicas. Mesmo tipo de parametrização de contornos segue com *Contemplação sobre as Lagoas*, mas com a aplicação de uma análise espectral sobre a paisagem das lagoas do Abaeté e com instrumentos fora do mundo musical ocidental. É uma Abaeté reimaginada a partir de sonoridades multiétnicas, polidiomáticas e, em última instância, afrossurrealista.

Criticidade: É de se notar que, em *Aldeias Mortas*, a criticidade está na vontade de tocar a temática da destruição das aldeias em nome de um urbanismo em irreconciliável relação com a natureza a partir de sua narrativa sonora em seus dois movimentos e nas inserções discursivas dos músicos, que citam falas de Ailton Krenak. Com *Fragmentos de uma Paisagem*, ela se mostra a partir dos desafios rítmicos e melódicos das variações sobre um mesmo contorno em cada peça, como também na própria posição crítica trazida pelo poema cantado no *Fragmento VIII*: “Há silêncios que não se lembram/ Se só há memórias/ Se só há sacrifícios/ Em traumas de uma terra/ Sem paisagem”. A natureza grita em silêncio, se a paisagem representa o seu sacrifício. O passado é irrecuperável no presente sonoro. Em *Civilização ou Barbárie?*, a criticidade está no

⁹⁹ Sobre seus processos colaborativos em sua improvisacionalidade, isso será abordado na seção seguinte.

próprio conceito narrativo-sonoro de seus cinco movimentos: “O Mar”, “O Areal”, “Civilização?”, “Barbárie” e “Finale”. A peça busca refletir sonoramente a sugestão dada pelo gráfico estrutural-textural, que perfaz a rota evolutiva de um ser aquático quando defrontado com a civilização, e há um questionamento sobre sua própria sobrevivência ante à barbárie instrumental. *A Nova Lenda do Abaeté* representa a culminância crítica de todo o ciclo a partir do questionamento declamativo sobre o quanto a própria região do Abaeté ainda vive em seu mistério, ainda que maltratada em sua urbanização – como também na instabilidade de seu arranjo em convívio com o seu planejamento estrutural. As visadas meditativas de *Topografia nas Vizinhanças das Dunas de Stella Maris* e de *Contemplações sobre as Lagoas* buscaram abordagens mais concentradas nos silêncios discursivos da própria sonoridade. A música, desta vez, se fez a serviço da própria natureza a partir dos contornos de suas dunas e lagoas, em tempos diferido e real. Os atos interpretativos se fizeram marcadamente com aberturas dadas por suas estruturas e sugestões comprovisativas, mas há um maior grau de criticidade que é inegavelmente observado em *A Nova Lenda do Abaeté*.

Indissociabilidade entre prática e teoria: O ciclo *Abaeté*, por lidar com diversas abordagens comprovisativas, acaba por, também, refletir sobre a indissociabilidade entre os processos de criação em tempos diferido e real. O fluxo e refluxo entre teoria e prática se fez de diferentes maneiras no decorrer das peças de *Abaeté*, que procura ser um ciclo que lida com a comprovação de menor para maior grau de incidência. *Aldeias Mortas* pode ser tida como a peça com menor incidência comprovisativa – o seu trecho de maior trabalho nesse sentido está na seção improvisativa no segundo e último movimento. As peças marcadamente mais escritas em notação musical no intuito do tempo diferido são *Aldeias Mortas*, *Fragmentos de uma Paisagem I - X*, *Civilização ou Barbárie?*, *Topografia nas Vizinhanças das Dunas em Stella Maris* e *Contemplações sobre as Lagoas*, com suas respectivas aberturas de criação em tempo real. E elas, também, trazem desafios comprovisativos cujo grau de execução parte de propósitos muito claros: (re)criar Abaeté em um mundo musical em que a reciprocidade, a criticidade, o campo de escolhas se deem de maneira indissociável entre a teoria e a prática na mente e na criação de mundo comprovisativo de quem interpretar. *A Nova Lenda do Abaeté* pode ser tida como a mais comprovisativa pelo fato de ser, ao mesmo tempo, com sua partituração gráfica, uma proposta de abertura de interpretação sobre contornos de parâmetros indeterminados em suas cinco seções e uma canção guiada pelo violão e pela voz a partir, sobretudo, de sua terceira parte.

Reciprocidade: Num ciclo de peças comprovisativas, inevitavelmente a reciprocidade entre *designer* e *design* pode ser compartilhada entre quem cria a peça em tempo diferido e quem a (re)interpreta criando em tempo real. Ou seja, há a posseção mútua entre *designer* e *design*

justamente porque o papel comprovativo é compartilhado. Nesse jogo de identidades comprovativas, os papéis de compositor, regente e intérprete podem se misturar em diferentes graus de reciprocidade. No caso em particular do ciclo *Abaeté*, por serem peças camerísticas sem a obrigatória necessidade da figura de um regente, *Aldeias Mortas*, *Fragmentos de uma Paisagem I - X*, a versão para *ensemble jazz-rock* de *Civilização ou Barbárie?*, *A Nova Lenda do Abaeté* e *Contemplações sobre as Lagoas* possuem espaços significativamente importantes para que haja a realização da possessão mútua por parte de seus intérpretes, e possíveis redefinições estruturais. Já a presença da regência se faz necessária as duas versões para grupo misto (*ensemble jazz-rock* e banda sinfônica) de *Civilização ou Barbárie?* e a orquestra de violões em *Topografia nas Vizinhanças das Dunas em Stella Maris*, de modo a fazer com que haja a intermediação conduzida entre as reciprocidades comprovativas que pode haver entre músico(s) solista(s) e a música escrita, como também para a redefinição estrutural (a exemplo da seção modular em *Civilização ou Barbárie?*). A construção de pertencimentos se faz, enfim, dialogal e com necessária polifonia de ideias.

Campo de escolhas: O ciclo *Abaeté* teve peças cujo fundamento partiu de bases profundas, a partir da própria prática musical, marcadamente *bottom-up*. A exemplo, a própria execução criadora ao violão foi o determinante na escrita de *Aldeias Mortas*, o motivo melódico criado a partir do mesmo instrumento sendo reimaginado para outros instrumentos em *Fragmentos de uma Paisagem I - X*, a criação da Afinação *Abaeté* e suas possibilidades harmônicas na guitarra em *Civilização ou Barbárie?*. Entretanto, nesta última, houve a criação de um gráfico estrutural para um pensamento criativo *top-down* de implementação composicional. Este mesmo gráfico serviu como ponto-de-partida para uma conversão interpretativa por parte dos musicistas-intérpretes na primeira fase criativa de *A Nova Lenda do Abaeté*, uma peça muito mais originada do *bottom-up* do que pelo *top-down*. Já *Topografia nas Vizinhanças das Dunas em Stella Maris* e *Contemplações sobre as Lagoas* foram, inversa e decididamente, mais determinadas criativamente pelo *top-down* do que pelo *bottom-up*, pois foram realizações muito mais movidas pela teoria do que a partir de experimentações práticas. Estas últimas foram duas peças cuja maior fonte de inspiração e de fornecimento de material foi a própria natureza do lugar, ao passo que as outras anteriores partiram de impressões, constatações sociais e inconformismos pessoais. Ou seja, a *comprovisacionalidade* de todas essas peças pôde, sim, estar a serviço de uma ideia ou um plano, mas cada uma delas reservou em si aberturas de criação em tempo real que podem ter afrouxamentos de limites para maiores liberdades musicais. E isso é ainda mais perceptível em *A Nova Lenda do Abaeté*.

3.4.4 A Comprovisacionalidade como Possibilidade de Processos Criativos Compartilhados

Em minha experiência tanto com a Afluentes Ensemble, quanto com a criação de escrita do ciclo *Abaeté*, houve a constatação do quanto há um distanciamento real entre o que é meramente imaginado na criação em tempo definido e a prática real. As realidades individuais de cada instrumentista foram bastante determinantes para o sucesso de uma parceria entre compositor e performer em seu resultado final. E, à medida em que há mais espaço criativo, essa parceria pode ter dois resultados possíveis: a dissociação entre os propósitos ou a mais perfeita consonância entre eles. E é bem difícil achar musicistas que estejam de pleno acordo com tudo que é apresentado – e é natural que isso aconteça. Todavia, cabe ao compositor avaliar bem se as sugestões podem ajudar na melhora das ideias ou aos musicistas improvisadores estarem realmente realizando um trabalho dentro do desejado coletivamente.

Sobre o quão improvisativa foi a experiência com *A Nova Lenda do Abaeté*, cito a fala de um dos primeiros integrantes da Afluentes Ensemble sobre os primeiros estágios da peça, o pianista Maurício Lourenço, em entrevista comigo em 26 de janeiro de 2024, comparando a versão inicial com a final:

Eu acho que era uma coisa meio embrionária primeiro, né? No início quando você mostrou você tinha toda a ideia em sua cabeça, mas a gente não tinha ainda captado tal história. O resultado final ficou surpreendente, maravilhoso, mudou tudo, realizou, mas o início eu acho que ainda era bem... impalpável, ainda não estava naquela coisa, não era possível pensar direito. Eu acho que era tudo parecido com o que a gente estava fazendo, era um grande bolo, aquilo parecia com outra coisa que a gente estava fazendo, parecia com outro, parecia com outro... ainda não tinha uma forma, mas eu sei que já era a sua ideia, porque tem muita coisa que é de lá, mas agora ficou muito mais organizada. Ganhou um caminho, quando eu vi depois, foi perfeito, foi maravilhoso.

Outro depoimento elucidativo é o do baterista Fernando Fernandes, que também foi um dos primeiros integrantes do grupo, em entrevista feita em 6 de fevereiro de 2024, confirmando sobre o quanto a peça era improvisativa desde o seu estágio inicial. Aqui ele se refere à maneira como ela começou de maneira livre-improvisativa, registrada numa gravação que durou cerca de 30min¹⁰⁰:

Sim, sim, sim. Porque teve a ideia inicial, teve o primeiro estímulo, como você bem falou, da partitura gráfica, que é algo por si só. Apesar de ter ali um desenho, uma ideia, mas é subjetivo, porque cada um também vai fazer sua interpretação muito pessoal do que está ali, e empreender as forças, energias e linhas do seu instrumento. Então, independente do que seja, mesmo que tenha um ponto de, digamos assim, de partida para todos, cada um vai partir no seu

¹⁰⁰ Presente no álbum *Sessões Bootleg Vol. 2*, sob o título *Lagoa Escura, Areia Branca*: <https://georgechristian.bandcamp.com/track/lagoa-escura-areia-branca>. Acesso em 16 de julho de 2024.

momento, né? Às vezes, um instrumento começa, o outro vai depois, e quem chega depois, chega mais baixinho, uma intensidade menor, e depois vai ali intensificando, vai entendendo como é que cada instrumento está se comportando. Então, acabou sendo realmente algo de uma co-criação, uma composição conjunta e de momento. Que teve uma ideia apenas para a gente fluir, uma ideia, digamos, um ponto. Um ponto num desenho gigantesco de vários pontos. Uma reta é uma continuidade de pontos tão próximos que a gente não consegue ver o espaço entre eles. Mas existe sempre alguma coisa ali, um infinito entre um ponto e outro. Mas eles estão tão próximos que a gente não consegue discernir esse pulo, esse salto entre os pontos. Então, a gente enxerga uma reta, e assim como o filme é um conjunto de fotos, de *frames*, que a gente também não consegue discernir, a gente acaba vendo um movimento, a nossa música acaba sendo mais ou menos isso. Depois de um ponto, cada um vai dando uma nota, e as outras notas vão consecutivas, de forma a soarem e ressoarem continuamente, e a gente acabou criando algo de maneira que levou 30 minutos, de certa forma. Teve vários pensamentos que acabaram passando na cabeça de todos para chegar nisso, e, com certeza, se quiser depois extrair algo mais fixo, vai conseguir se extrair uma música, talvez de 3 minutos, de 4 minutos, de 5 minutos, pegando recortes desses 30 minutos e fazendo uma nova composição, um arranjo diferente do que está ali já estabelecido. Então, há sempre essa possibilidade.

É de real relevância notar o quanto as percepções de Maurício e Fernando se comparam com a de alguém que participou do processo final de gravação de *A Nova Lenda do Abaeté*, como Cristiano Figueiró, em entrevista realizada em 17 de janeiro de 2024, ainda sobre o quanto ela foi uma experiência improvisativa:

Sim, sim. Diferente do modelo, assim, da metodologia que se usa muito na música instrumental, no jazz ou no choro, a forma é mais móvel, digamos assim, você movimenta a forma, tem um improviso na forma também, a forma está mais maleável, digamos assim. Tem elementos que se repetem, mas eles não se repetem nos mesmos lugares, como se isso fizesse um dos elementos da improvisação, isso exige mais atenção, mais curta, exige uma maior... você está preparado para agir ou para responder, de acordo com esses graus de imprevisibilidade da forma. Ainda que muitos acordes se repitam, tenha centros modais, não tão tonais, mas cores modais, alguns momentos que têm notas que têm um peso maior, assim, é isso, com certeza é um exemplo de, como é que você falou? (...) Comprovisação. É, porque assim, eu gosto de pensar que a composição é a busca pelo controle, (...), e a improvisação exige uma abertura, porque essa busca pelo controle ela é desfeita na improvisação, porque ao estímulo do outro, você não tem controle ao estímulo do outro, então você acaba construindo algo com aquilo que você não tem o controle, então dialogando com aquele elemento que está fora do seu controle expressivo, mas aquilo você pode usar como um elemento para composição também. É uma comprovisação colaborativa, onde cada indivíduo está trazendo diversas referências, muitas vezes que entram em choque umas com as outras, tem muita referência, tem gente que está achando que é o Hermeto, tem gente que acha que é o John Zorn, tem gente que acha que é um monte de referência, enfim, mas é isso que é interessante. Não é fácil, não é bonito, tem momentos estranhos, tem um estranhamento, e é interessante exercitar um olhar de compreender a beleza desse estranhamento.

O percussionista Paulo Victor Souza, em entrevista realizada em 26 de fevereiro de 2024, teve uma impressão particularmente positiva sobre os procedimentos comprovisativos na partitura gráfica da peça:

Irmão, eu considerei importante aquele momento de criação e, também, de apreciação de uma nova leitura de partitura, com imagens, formas, com algumas métricas definidas, cores também. E, como músico, nunca tinha tido essa experiência de acompanhar um processo de tocar com outras pessoas através de uma partitura com formas de desenhos, com símbolos. Então, isso aí foi importante para mim abrir, inclusive, esses horizontes. Como eu trabalho com música de forma a educar também, como arte-educador, eu percebi também uma maneira de trazer para mim essa maneira de fazer música e passar para os meus alunos também essa maneira de se ler música através de formas, que eu achei muito interessante. Nunca tinha tocado dessa maneira, nunca tinha encontrado alguém que acreditasse também nesse tipo de leitura de partitura, até porque eu não acredito só na música através da partitura. Eu acredito que a música, ela também, ela tem cheiro, ela tem calor, ela tem forma, eu acredito muito nisso. Irmão, então eu considero isso como algo importante nesse processo. (...). Eu considero mais importante, não mais importante, mas como eu nunca tinha tido essa experiência antes, eu considero isso muito importante nesse processo, como músico, vou trazer mesmo para mim. (...) Eu quero dizer mesmo, eu nunca tinha tido essa experiência!

Por fim, Edson Dantas, cuja entrevista foi realizada em 7 de março de 2024, relata suas dificuldades pessoais com o processo de aprendizado da peça, mas com uma gradual maior absorção no decorrer do processo, graças à acessibilidade da partitura gráfica.

Como eu tinha te falado, né? Pra mim, foi um pouco difícil de entender, né? Porque eu cheguei no processo um pouco depois, então eu tive um pouco de crise. Mas eu acho que, como eu estava muito interessado, muito mergulhado no processo, eu acho que eu até enchi os seus ouvidos, viu, George? Eu já peço desculpas, porque toda hora eu falava, George, velho, porra, tô com dificuldade ali e tal. Pô George, não tá rolando, o que é isso? Como é que é isso, aquilo? Só que com o tempo que eu fui entrando no processo. Assim, com o tempo que eu fui entrando, eu já tive algumas experiências, né? Mas como vocês lançam da escola de música, lidam com esse processo o tempo inteiro, né? Então, pra vocês, isso flui mais pra vocês, né? Então, foi legal, porque você teve paciência pra poder me ajudar, eu estar me inserindo mais no processo. E com o tempo, eu fui, de alguma forma, adentrando no processo, colaborando junto ali. Acho que é sobre isso que a música é, né? É um processo colaborativo. E esse processo composicional, onde você tem uma partitura gráfica, eu achei aquilo fantástico. Aquela partitura gráfica, porque ela lida com um processo que é... Existe um caminho, né? Que você vê ali, em forma de linhas, às vezes, né? Depende de qual partitura gráfica estamos falando, mas tomei como exemplo, os que tem um arame, as linhas e tal, e, também, as linhas das dunas, aquilo... Essa coisa mexe muito com o processo subjetivo de interpretação, e isso faz com que o leitor músico também seja um pouco compositor do processo. Porque, tipo, tá, beleza, tem um movimento, vou tentar seguir esse movimento, mas e a nota que eu vou usar? Não tem dizendo ali que nota exatamente usar, mas aí é viagem minha, tá ligado? Então, tipo, na hora, porra, vou usar essa sequência aqui, esse arpejo, esse não arpejo, esse sei lá o que, sabe? Então, isso é legal, porque os músicos que estão executando aquele processo, estão lendo e executando, eles ficam livres pra poderem estar experimentando,

improvisando, mas só que não é uma coisa sem sentido, sem nexos, é uma coisa que existe um movimento ali, né? Então, eu achei isso fantástico e eu entrei nisso com força, assim. Foi aí, no momento dos encontros das partituras gráficas, nas primeiras leituras eu fiquei assim um pouquinho, mas na segunda eu, porra, cara, já entendi, já quis mergulhar na parada e foi aí que eu acho que a coisa fluiu mais. E, assim, pra minha experiência de vida, com certeza eu vou levar adiante, e foi muito rico pra mim, assim, né?

Todos eles concordaram que, sim, a peça é claramente improvisativa. Sempre foi improvisativa desde o seu princípio, segundo Fernando Fernandes e Maurício Lourenço. Ela tomou uma forma de improvisação colaborativa segundo Cristiano Figueiró. Paulo Victor Souza percebeu algo de extrema importância na intuitividade da partitura gráfica, que ele poderia levar para suas atividades como arte-educador. E Edson Dantas, outro músico que não tem muita rotina com a partitura tradicional, sentiu que a partitura gráfica foi capaz de fazê-lo mergulhar na música. A peça, enfim, começou e finalizou sendo um trabalho coletivo, colaborativo e compartilhado, englobando expertises mais variadas possíveis¹⁰¹. É de relevância ressaltar o quanto a espacialidade (evocada pelos contornos) é um componente essencial para o ciclo de peças como um todo e foi um elemento importante para o sucesso da partitura gráfica de *A Nova Lenda do Abaeté*, e isso é observável na cognição incorporada e no quanto ela foi bem recebida pelos músicos da Afluentes Ensemble. Cito Guilherme Bertissolo (2021, p. 15) em menção ao compositor e pesquisador Marcos Nogueira aqui:

A música, saliente, como experiência radical de abstração de uma realidade sônica sem matéria, nos convoca para a construção de uma realidade virtual (NOGUEIRA, 2014, p. 109). A cognição incorporada tem demonstrado evidências de que nossa capacidade de abstração e conceituação são fundadas na atuação do nosso corpo no mundo. “Usamos densamente a nossa experiência espacial como fonte de reconhecimento, de categorização, de interpretação, conceituação, independente da modalidade da experiência que queremos entender” (NOGUEIRA, 2016, p. 21).

O ciclo *Abaeté*, mesmo tendo peças formalmente partituradas, possui claros espaços para interpretações fora da perspectiva da notação. Dentro desse ciclo, o plano de diretrizes estabelecido em *A Nova Lenda do Abaeté* trouxe elementos reproduzíveis nas instruções sobre cada uma das cinco seções e na execução da canção poética, mas também elementos contingentes

¹⁰¹ Yrlan Guedes e Eufrásia Neres não puderam ser entrevistados por sucessivos conflitos de agenda. Entretanto, posso lembrar do que eles me disseram pessoalmente a respeito da experiência. Yrlan sentiu maior entusiasmo com a partitura gráfica em si do que com o projeto improvisativo de *A Nova Lenda do Abaeté* como um todo. A depender dele, a Afluentes Ensemble continuaria com a alegria que havia no início do grupo, mantendo-se na improvisação livre. Claramente, quanto à ideia de trabalhar com improvisação, ele a conduziria isso de uma outra maneira (ou não, pura e simplesmente). Ele mesmo considerou que o grupo não deu liga e deveria ter sido encerrado mesmo. Já Eufrásia sentiu que poderia ter feito mais com o desempenho dela na gravação da peça, explorado ainda mais o estúdio, mas não houve tempo hábil. Ambos manifestaram vontade de visitar a região do Abaeté com o grupo, mas isso nunca aconteceu – infelizmente.

nas próprias partituras gráficas de contornos de parâmetros indeterminados extensivamente traçados para livre interpretação dos performers. E isso foi claramente incorporado por estes últimos. Sobre notação, possibilidades de registro, incorporação na vivência musical, cabe lembrar da reflexão do compositor Edson Zampronha (1998, p. 104):

Mas a notação sobre papel não é o único suporte possível. Existem outros tantos tais como fita magnética, hardware do computador e até sistemas teóricos. Outros ainda, como a memória, os hábitos de pensamento musical (sejam individuais ou coletivos), e o próprio corpo de músico. Memória, hábitos e corpo, por serem tão próximos da realização musical, dão a impressão de que não são suportes, e que, portanto, a música poderia ser feita sem eles. Ora, a música ser construída sem notação enquanto grafia sobre papel pode, mas sem suporte não. O suporte último de representação musical é o próprio corpo do músico, seus gestos, sua mão, seu sistema neuro-motor que grava certos modos de interagir com seu instrumento. O que mostra que mesmo os músicos que trabalham apenas a partir do ouvido, sem o uso explícito de notação musical, inevitavelmente não escapam do suporte. Principalmente se levarmos em conta que em muitos casos os elementos utilizados na sua composição são provenientes da tradição escrita, só que agora registrados em outros suportes como hábitos de escuta, de pensamento musical e gesto.

Ressalto a importância de este ensemble ter sido um grupo bastante heterogêneo¹⁰² (conforme o próprio membro da Afluentes Ensemble observou, Cristiano Figueiró) e de diferentes incorporações musicais. E com esta heterogeneidade de personalidades musicais, houve também uma *heterogênese da escuta*, conforme conceituado pelo pesquisador e compositor Silvio Ferraz no livro *música e diferença* (1998, p. 247-248):

Assim, a estrutura unificadora, a forma determinante, a autorreferência no “plano de organização”, sempre aparecerão, cada vez sob um disfarce, embora posteriormente selecionadas e condenadas a não retornar como tais no “eterno retorno do diferente”. Assim, até mesmo uma composição estritamente formalista não deixará de se multiplicar por outros terrenos. A heterogeneidade dos disparates que potencialmente reúne fará aflorar um plano de composição, no qual não se fala mais da organização ou do desenvolvimento — que se dizem da substância e da forma —, mas da proliferação de diferenças. Falamos então de uma heterogênese da escuta, escuta que torna visíveis as multiplicidades do tipo rizoma. Como se não houvesse um possível “limite da região fértil”.

E a improvisacionalidade de *A Nova Lenda do Abaeté*, enquanto trabalho fonográfico e peça musical, se revelou ainda mais importante na sua criação coletiva. A invenção de mundo foi ressignificada com as presenças críticas de cada intérprete, que tiveram um papel bastante ativo na criação do arranjo e na confecção fonográfica. A capacidade crítica de compreender a realidade da região do Abaeté a partir da poesia e das sugestões de contorno trazidas pela partitura gráfica, tudo isso fez com que os intérpretes, também, movessem com a própria forma

¹⁰² Nas entrevistas incluídas no anexo B, isso é muito nítido a partir da leitura das autodescrições de cada musicista.

de modo a perceber intuitivamente sua organicidade. Nesse fluxo e refluxo entre teoria e prática em processos musicais compartilhados improvisativamente, há mentes que são mais teóricas do que práticas, como também vice-versa. A busca de um equilíbrio entre os diálogos mentais e de fisicalidades musicais é um desafio permanente. Mas todo mundo se sentiu imbuído de uma possessão mútua ao criar, cada um, sua abordagem para a peça a partir de indicações mínimas, havendo uma reciprocidade em tempo real. E o campo de escolhas em *A Nova Lenda do Abaeté* não teve uma definição logo de cara, pois precisou de um longo labor no decorrer do tempo, com processos decisórios que puderam até ter começado individualmente a partir de uma ideia compositiva primária, mas que passou por sucessivas alterações estruturais seja na criação partiturada ou fonográfica graças a consensos de coletividade criativas nos processos de ensaio e maturação da peça.

3.5 Algumas Reflexões Adicionais sobre Comprovisação, Polidiomatismo, Contornos e Comprovisacionalidade

É relevante relembrar e parafrasear Herbert Brün¹⁰³ citado por Lima (2012, p. 25) e indagar, “Afinal, quando é improvisação? E quando é comprovisação?”, para se perceber a importância dos atos interpretativos na criação musical. Há atos composicionais, como também há atos improvisativos e, por fim, improvisativos. Há tradições musicais fora do contexto ocidental tradicional que são ampla e abertamente improvisativas, afinal, ao trabalharem tanto com a definição de ideias e estratégias pré-definidas, quanto com a criação em tempo real: casos das músicas clássicas indiana ou a árabe, por exemplo. A posição desta presente pesquisa em nome da comprovisação ressoa com a do compositor Sandeep Bhagwati (2013, p. 171), que diz: “Escolher a palavra “comprovisação” para englobar as múltiplas práticas criativas que operam na ‘segunda auralidade/oralidade’ contemporânea é uma tentativa de alcançar o tema de maneira inclusiva, reconhecendo as tradições orais, improvisativas e a rica herança de tradições eurológicas, sinológicas e outras tradições de composição escrita.”

É possível observar também vestígios de comprovisação na própria música brasileira. Ou de improvisações em variados idiomatismos, variados ritmos. Criar a partir do “improviso” e consolidar uma peça musical a partir de um labor é uma forma de se pensar perfeitamente válida para quem quiser legar uma partitura ou um registro fonográfico. Esses são os moldes tradicionais na música ocidental. Agora, quantas vezes, ao lidarmos com uma peça musical cujo domínio mnemônico escapa aos ouvidos, temos de criar a partir de vácuos deixados por ela? Ou então, uma tradição oral...? Há muita comprovisação no repente nordestino, por exemplo, nos desafios

¹⁰³ Ver **My words and where I want them**. [S.l.]: Princelet Editions, 1986.

deixados pela forma métrica já estabelecida. Há criação em tempo real em conjunto com o que foi estabelecido em tempo diferido¹⁰⁴, nos metros e pés a serem desafiados entre os repentistas cantadores. Há improvisação no choro¹⁰⁵ quando um solista se propõe a improvisar a partir da harmonia e de um tema já estabelecidos (ao final, improvisação no idioma do choro); levado para o contexto da roda de choro, há o revezamento entre os solistas, e, se ousar retrabalhar a sua forma ou variar a melodia de variadas maneiras, há a comprovação. Até numa roda de samba ou num partido alto é possível enxergar improvisações na atuação de sambistas em sua interação com o público ou em seu instrumento – numa cuíca ou num cavaquinho, por exemplo – e tudo isso, se estiver num *pout-pouri*, arrastando um samba após um outro, aí veremos a comprovação em ação coletiva. Não é necessário parar para salientar o quanto o *jazz* de origem estadunidense foi uma instituição musical comprovisativa e que lançou tentáculos intercontinentais no século passado. Mas, no Brasil, temos o choro como um exemplar mais sutil disso, de uma música comprovisativa de idioma próprio. Comprovações idiomáticas, ao final.

Enfim, se improvisação é a mais pura autodeterminação do musicista criador e/ou performer; comprovação é a autodeterminação compositiva compartilhada entre compositor (ou uma tradição compositiva, como o repente ou o *raga*) e performer. Improvisar é compor em tempo real; já comprovisar é (re)trabalhar em tempo real estratégias definidas em tempo diferido. O “improvisar” pode estar incluído no “comprovisar”? Certamente que sim. “Improvisar” e “comprovisar” são ações que se interpenetram. Com a grande diferença de que o “improvisar” é um ato do musicista como criador em tempo real e autodeterminação individual, ao passo que o “comprovisar” é o ato de criação compartilhado entre o musicista e o compositor em tempo real ou a partir de um planejamento pré-determinado e concebido em tempo diferido. No fundo, todo improvisador é um comprovisador, mesmo que haja uma só uma pessoa em jogo. Especialmente quando se pensa em ações estruturais discursivas.

Pode-se até não tratar de improvisação livre com isto. Afinal, faz sentido ainda manter a clássica distinção estabelecida pelo guitarrista livre-improvisador Derek 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-

¹⁰⁴ Quem quiser ter maior intimidade com as formas métricas dos repentes, recomendo a leitura de **Vaqueiros e Cantadores** (1937), do folclorista Luís da Câmara Cascudo (São Paulo: Editora Tecnoprint, 1984). Apesar de estar datado no que tange ao tratamento reservado à contribuição afro-brasileira e em seu romantismo, é um estudo que merece séria menção pela pesquisa. Complemento a recomendação mencionando também o artigo *Vaqueiros e Cantadores: A Desafrikanizada Cantoria Sertaneja de Luis da Câmara Cascudo* de Salatiel Ribeiro Gomes (in: <https://www.publicacoesacademicas.uniceub.br/pade/article/download/341/532>. Acesso em 26 de março de 2024).

¹⁰⁵ Um gênero musical que fica no limiar da costumeira divisão entre o que seria “erudito” ou “popular”.

idiomático, entre o conforto e o desconforto? Por que não um *polidionatismo*? Essas são ideias que vêm gravitando a minha mente e que venho procurando implementar com a Afluentes Ensemble e com o ciclo de peças *Abaeté* na forma de uma abordagem que criei chamada “comprovisação afrossurrealista”¹⁰⁶. Ponho isto esteticamente em resposta à ideia de afrofuturismo que agora se tornou em voga com a póstuma influência das ideias do compositor, pianista, filósofo e *bandleader* norte-americano Sun Ra¹⁰⁷, e, sobretudo, uma forma de defrontamento alguma possível reminiscência com o Futurismo (o que distorceria com a ideia de Sun Ra), uma escola estética surgida no ano de 1909 cujo proponente fundador, infelizmente, teve uma vinculação com o fascismo italiano¹⁰⁸. Uma resposta que vem dos absurdos tempos de agora. Uma resposta que vem de um *locus* afrobaiano, nordestino e latinoamericano, mas que também procura espontaneamente explorar e criar o que há de mais natural e espontaneamente inventivo em um fluxo de uma consciência musical compartilhada entre seus atores musicais participantes, que podem fundir em si mesmos os papéis de “compositor” e “intérprete” (ou “performer”) em sua performatividade. Entendo que um afrossurrealismo musical envolve uma abertura ao delírio sim, mas sem deixar o *groove* de lado, pois trata-se de uma perspectiva que busca uma autopoiese afrobrasileira ao interligar a perspectiva *afrológica* sobre a criação espontânea em tempo real, em conjunto com a ótica *eurológica* em tempo diferido através de planejamentos e práticas de (in)determinações criativas (LEWIS, 1996, e COSTA, 2016).

Não acredito, tal como Derek Bailey acredita, na existência de um não-idiomatismo musical – isso é, para mim, um ideal ascético europeu, platônico; mas acredito na ideia de uma “improvisação livre” sim. “Livre” não exatamente de idiomas, mas em sua autodeterminação artística. Não importando a tradição ou idioma musical com a qual haveria um diálogo, o fato é que nem o “improvisar” ou o “comprovisar” são atos totalmente isolados. Sou pelo *polidionatismo* musical. Considero a ideia do “não-idiomatismo” desgastada e muito centrada em si mesma¹⁰⁹. A grande ironia do “não-idiomatismo” é a de que ele acaba sendo um

¹⁰⁶ Ver definição na seção 2.5.

¹⁰⁷ 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 mesmo com o falecimento de seu criador.

¹⁰⁸ A saber, o poeta Filippo Tommaso Marinetti. O Afrofuturismo de Sun Ra não tem nada a ver com Marinetti ou o fascismo italiano. Além do mais, “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).

¹⁰⁹ É aproveitável mencionar o que é colocado por Rogério Costa (2016b, p. 8-9) quanto ao caminho de desestratificação da livre improvisação e à atitude quanto aos idiomatismos: “No eixo da estratificação/desestratificação a livre improvisação estaria no âmbito da segunda enquanto a improvisação idiomática se daria num contexto mais estratificado. Na realidade, é absolutamente necessário que o músico que participa de práticas de livre improvisação estabeleça uma política de superação dos idiomas em que ele

idiomatismo. Uma configuração do que seria a música contemporânea. Porque, quer queira quer não, é “arte-pela-arte”, em nome de uma libertação das formas preestabelecidas. Além do mais, mesmo os praticantes do chamado “não-idiomatismo” não conseguem fugir de suas fontes musicais mais primordiais.

Defino “polidiomatismo musical” como a capacidade de agregar intuitivamente as múltiplas músicas ou facetas musicais no campo da própria criação musical, desde a absorção mais intrínseca dos idiomatismos até as práticas mais experimentais (incluindo as não-idiomáticas, até). Demonstração de ecletismo? Talvez, mas associada a um propósito mais profundo: o de quebrar barreiras estilísticas no âmbito da própria improvisação ou no desenvolvimento de uma brecha aberta por uma peça comprovisativa. Inclusive, falar sobre e fazer música afrossurrealista, como a que foi possibilitada para o ciclo *Abaeté* ou para a estética da Afluentes Ensemble, é uma atitude polidiomática. O polidiomatismo está diretamente conectado ao multiculturalismo, à necessidade de abraçar culturas tanto nossas, quanto de fora, mas sem perder a mão da própria identidade artística individual, tendo-a em primazia. Por isso, proponho uma comprovação que seja um elogio dos idiomatismos.

“Afrossurrealismo”¹⁰⁰ é um conceito que orienta a pesquisa musical do ciclo *Abaeté* e define-se a partir de uma ideia de criação experimental que abrangesse 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

porventura se encontre imerso. Em outras palavras: o músico deve se colocar em um processo constante de desterritorialização, desestratificando a todo momento (com a cautela de não cair no buraco negro do caos). Para isso, a partir de seu rosto (seus ritornelos e territórios, suas técnicas, seus sistemas e estilos) deve procurar o nível molecular que é onde é possível uma prática interativa liberada das estratificações molares (idiomáticas, estilísticas). Só dentro desta perspectiva é possível uma performance coletiva (pensada enquanto jogo ou conversa) entre músicos de diferentes formações. Esta é uma prática baseada na ideia de corpo sem órgãos e que possibilita, a cada vez e a cada performance, um devir potente. Obviamente, o rosto não desaparece. Por isso, a livre improvisação não é necessariamente contra os idiomas. Ela só não se submete a eles. Mesmo numa possível prática de improvisação transterritorial ou transidiomática, as conexões entre os estratos (molaridade) se dão principalmente no âmbito do molecular através dos meios intermediários.” Opinião minha: não tenho maior oposição a estas ideias, exceto pelo fato de que não acredito que haja um não-idiomatismo ou que a improvisação livre não se sujeita a idiomas. Em minha vivência com a improvisação livre, observando seus praticantes do passado e os contemporâneos, não tenho visto reais insurgências ou superações de idiomatismos. Mesmo Keith Rowe do grupo AMM, criador da guitarra preparada, possui nítidas vinculações com a música contemporânea europeia ou com o *free-jazz* em seu fazer musical. E posso mencionar uma série de outros exemplos. Não há um só músico que se sinta apartado de seus idiomas, pois um idioma é o que facilita a comunicação entre eles. E não se trata de “submissão”, mas de, pura e simplesmente, fluxo de comunicação e permuta de informações. E acredito que, quanto mais poliglota nos idiomas musicais, mais criativo é um musicista.

¹⁰⁰ Não é um termo totalmente novo, tendo ele origem literária num ensaio escrito por Amiri Baraka a respeito do “expressionismo afrossurreal” do escritor Henry Dumas no livro *Ark Of Bones and Other Stories* (1974). Isso é mencionado pelo Manifesto Afrossurreal (*Afrosurreal Manifesto*) escrito por D. Scot Miller em 2009, que pode ser lido aqui: <https://surrealismtoday.com/manifestoes-of-surrealism/the-afrosurreal-manifesto/?srsltid=AfmBOoqVVAWi9J6q2z23ohLQ7o8ksZOHPiSq7t4be3-IpFvvhcVVBhE>. Acesso em 22 de janeiro de 2025.

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 especialmente na vastidão continental da África e nas inspirações musicais que essa terra e seus artistas puderam proporcionar. Não é totalmente jazz, nem música de livre-improvisação eletroacústica, mas pode abranger tudo isso num contexto musical diaspórico sul-americano. É a trilha sonora de um filme imaginário e alquímico que somente pode existir na mente em comunhão de atitudes musicais. E que pode ser dançante ou não.

Acredito que um verdadeiro improvisador não ignora o ambiente em que está, muito menos o público. Uma vivência maior com a comprovação ajuda na desinibição de barreiras. O que esta pesquisa que empreendo aqui procura apresentar não é uma adesão cega e irrestrita à ideia da comprovação, muito menos considerá-la a melhor das alternativas. Cada pessoa sabe de si e o que quer para a sua música. Quero abordar a comprovação no âmbito da música contemporânea e, com isto, trazer a minha perspectiva e experiência nesse cenário. Há muito o que se batalhar no cenário brasileiro para se realmente consolidar uma ideia como essa a da comprovação. Seria ela um mero modismo acadêmico no Brasil ou no restante do mundo? Vozes como as de Sandeep Bhagwati, Julius Fujak, Michael Dale, Pedro Louzeiro, Artur Faraco, Luzilei Aliel seriam meras dissonâncias acadêmicas no sistema? A meu ver, comigo, nenhuma dessas vozes estaria isolada se não houvesse um mundo de fazeres musicais que as precedem, ainda que em cada uma delas haja suas respectivas práticas contemporâneas.

Uma crítica a ser colocada: a literatura sobre a comprovação é constituída de uma série de maneiras de comprovar até o presente momento. Parece que não houve até agora uma séria revisão histórica sobre o que a comprovação sempre foi de fato na música do mundo. E há comprovação feita para além do que se faz na contemporaneidade. Em minha pesquisa bibliográfica, só notei em Sandeep Bhagwati e Julius Fujak tal revisão, ainda que momentaneamente¹¹¹. Por ser uma grande revisão bibliográfica sobre a comprovação contemporânea, o trabalho de Artur Faraco merece menção também. A realidade inevitável da comprovação parece fazer com que as práticas de compor, outrora pensadas em desassociação com as de improvisação, necessitem de reavaliação histórica. E este é um alerta que precisa ser dado. A comprovação, afinal, possui precedentes históricos e se relaciona com diversas abordagens do fazer musical, de modo que a sua novidade pode ser relativizada em termos etnomusicológicos. No fundo, ela sempre foi parte constituinte da arte de compor no mundo

¹¹¹ Ver menções às tradições de música oral ou às afrológicas e sinológicas em BHAGWATI, 2013 e 2018, ou à dialética entre determinismo e indeterminismo encontrada na música do séc. XX em FUJAK, 2015, p. 74.

musical. As músicas de matrizes indiana, árabe, africana, asiática, indígenas no continente americano, latinas ou afroamericanas possuem exemplos do que seria a comprovação, tendo ou não alguma forma de registro ou acordos orais. Talvez, por ser deliberadamente um processo no qual a indeterminação e as brechas improvisativas sejam prescritas para a performatividade dentro ou não de algum idioma musical, ela é ainda uma novidade incontornável sobretudo para o contexto contemporâneo ocidental que ainda lida com a necessidade de quebra de barreiras entre compositor e performer.

No que tange aos contornos, não há, nitidamente, uma correlação entre a comprovação e os contornos no que se refere a seus conceitos e propósitos. Afinal, a comprovação é uma atitude compositiva, como também o é a improvisação. Já a teoria dos contornos é um conjunto de conhecimentos que possibilitam tanto a análise, quanto uma nova criação musical. Não houve esse tipo de conversação teórica na literatura sobre os contornos ou sobre a comprovação até esta presente dissertação. E os contornos podem ser de utilidade à criação comprovisativa, assim como também a indeterminação pode ser encarada como uma parte de um processo comprovisativo. Sampaio e Pochat (2016, p. 12-13) elencaram algumas virtudes dos contornos musicais, e elas seriam as seguintes e pode-se perfeitamente elencá-las também para a comprovação:

1. São abstrações de grande potencial para aplicação em composição musical. Podem ser abstraídos de qualquer dimensão sequencial, musical ou não, processados mediante operações definidas na Teoria de Relações de Contornos Musicais, e aplicados na composição em qualquer dimensão musical, com grande liberdade de escolha.
 2. Têm grande potencial no estabelecimento de coerência musical, pois podem estar presentes em praticamente todas as dimensões de uma obra musical, tanto no nível mais superficial, como o de melodias e temas, quanto no mais profundo, como o de planejamento textural da obra.
 3. São flexíveis e oferecem ao compositor a possibilidade de fazer ajustes finos na composição mesmo com uma estrutura já inteiramente definida.
 4. Podem ser processados mediante recursos de outras teorias musicais, como a da *Grundgestalt* e Variação Progressiva, do Particionamento, da Modelagem Sistêmica e a Teoria Pós-Tonal.
 5. Podem ter aplicação extremamente simples, sem necessidade de qualquer entendimento da teoria, bem como altamente elaborada, com o envolvimento de concatenações de conceitos e operações extremamente requintados. Podem ser do nível mais espontâneo, inconsciente, ao nível mais planejado, definido.
 6. São esteticamente independentes. Podem ser abstraídos e aplicados em obras musicais de qualquer estilo ou escola. Por exemplo, um contorno pode ser abstraído de uma melodia da música dos Pigmeus, transformada por um processo da música serial dodecafônica e empregada na composição de um refrão de uma música *pop*, como a de Michael Jackson, sem transportar as sonoridades específicas de cada etapa.
- Tais qualidades permitem aos contornos assumirem um papel de pivô na conexão entre diversos aspectos da música, como teoria e composição,

superfície e centro, flexibilidade e rigidez, simplicidade e complexidade, espontaneidade e planejamento, e abstração e implementação.

Enfim, não há impeditivos de trazer a conversação do processo trazido pelos contornos a uma comprovação. Afinal, como claramente Sampaio e Pochat salientaram acima, “Podem ser abstraídos e aplicados em obras musicais de qualquer estilo ou escola”. É importante destacar que os dois estudiosos não fizeram menção à diferença entre composição e improvisação, como também não há qualquer explicitude sobre como seriam os processos criativos. Ou seja, há uma clara abrangência por parte deles ao elencarem tais virtudes, como também uma sutileza no tratamento. Há também as possibilidades de se pensar contornos a partir de dinâmicas, andamentos, texturas, além de outros parâmetros possíveis na música e que fogem ao que foi compreendido nesta pesquisa. E há diversos tipos de modelagem que podem tomados como pontos de partida, desde o contorno a partir de peças de outros compositores, até a paisagem em uma fotografia – algo que me lancei no decorrer de algumas das peças escritas nesta pesquisa. Entretanto, a inserção da indeterminação no contexto da teoria dos contornos é uma contribuição que é inédita, vale mencionar. No ciclo de peças *Abaeté*, os contornos que foram desenhados para conduzir a uma indeterminação de liberdade interpretativa são, também, uma instância primordial da construção estrutural do compor. Não é mais mero grafismo.

Os contornos musicais têm o mesmo aliado da comprovação (ou da improvisação): a intuição humana. É inevitável pensar que os contornos na música possam ser parte do compor tanto com, quanto sem as proposições trazidas pela Teoria dos Contornos de caminhos criativos e analíticos a serem feitos. E tais caminhos podem, também, fazer parte do comprovar que é prática contemporânea. Não é difícil imaginar o quão os contornos seriam perfeitamente possíveis de serem aplicados para análise numa partitura comprovisativa. Exemplos de tais aplicações foram vistos na revisão bibliográfica sobre as partituras¹¹² de Brown e Lachenmann, com o intuito analítico, ainda que seus compositores não tivessem conhecido a sistematicidade oferecida pela Teoria dos Contornos, cujas pesquisas a respeito começaram desde os anos 1980. E, afinal, para a comprovação, o que os contornos poderiam reservar? A capacidade dos contornos possuírem diversas maneiras de modelagem, entre a determinação e a indeterminação. E, a partir dessas modelagens, jogos possíveis de serem jogados em aplicações de uso tanto espontâneas, de grande liberdade criativa, em contornos de parâmetros indeterminados, como também a coerência de uma serialização numérica, de ordem mais determinada, com possibilidades de variantes em operações de inversão, retrógrado, etc. E o mais importante: com a parametrização sobre esses contornos, há um domínio maior sobre a finalidade deles. E,

¹¹² Que são, por que não dizer, comprovisativas também.

também, dos materiais acústicos e musicais mencionados por Schwarz e Canonne. É relevante salientar também que o uso dos contornos e de sua teoria pode ser encarado também como uma estratégia de invariância em uma comprovação, tal como Valério Fiel da Costa propôs em sua poética indeterminista.

A comprovisacionalidade há de surgir como reafirmação de um trabalho cultural realizado em seu mistério dialógico e em sua instantaneidade. Há também a importância da coletividade. E o trabalho comprovisativo e cultural contido no ciclo de peças *Abaeté* não busca estar a serviço dos nacionalismos musicais e que procura se posicionar à revelia de nacionalismos oriundos de ideologias fascistas ou ingenuamente ufanistas. A posição aqui é a de (re)afirmar um multiculturalismo polidiomático na práxis musical em face a assuntos que são tão locais. Faz-se pertinente lembrar uma frase frequentemente atribuída ao escritor russo Liev Tolstói¹¹³: “Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia”. Ou musicá-la. E a comprovação é uma maneira de não apenas trazer a voz de quem pinta ou cria musicalmente em primeira instância, mas também outra(s) voz(es) interpretativa(s) e criadora(s) em compartilhamento de experiências e troca, numa polifonia dialógica de vozes musicais em criação instantânea. Pois, afinal, não se vive sozinho estando em uma aldeia. Ou numa cidade.

¹¹³ Autor de romances célebres como **Guerra e Paz**, **Anna Karenina** ou a novela **A Morte de Ivan Ílitch**. A citação é frequentemente atribuída a ele, mas não há registro específico de escrito dele que a contenha. Possivelmente, é uma paráfrase ou uma interpretação sobre o que o escritor costumou expressar sobre a universalidade das experiências locais.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, a pesquisa-ação no trabalho do compor esse ciclo de peças e, também, junto à Afluentes Ensemble pôde ser conduzida de maneiras distintas para cada caso. Uma foi no próprio trabalho de compor, anotando seus planejamentos e percebendo os caminhos que cada peça teve de percorrer. Outra foi na criação musical com a Afluentes Ensemble em improvisações livres, na implementação de ideias improvisativas a partir de *A Nova Lenda do Abaeté* ou, até mesmo, de técnicas de *Conduction* (regência improvisada) em alguns ensaios. O memorial descritivo se fez ao relembrar esses processos de criação improvisativa no ciclo de peças e descrevê-los de maneira a perceber como foram aproveitadas as técnicas de criação musical em todo o ciclo (a indeterminação, a teoria dos contornos, a improvisação livre com o grupo). E as entrevistas com, pelo menos, cinco membros da Afluentes Ensemble, desde a fase inicial até a tardia, puderam não apenas corroborar com dados desta pesquisa ou fornecer detalhes quanto aos processos do grupo, mas também acrescentar novas perspectivas. Os discursos de cada um dos integrantes foram preservados de modo a levar não apenas a fidedignidade, mas também suas experiências musicais, pois elas, de alguma maneira, também tiveram um peso de importância para o resultado de trabalho que a Afluentes Ensemble trouxe neste projeto. Seus discursos foram analisados no intuito de levar o que foi descoberto na práxis para a teoria – ou seja, para a compreensão da improvisacionalidade dos processos criativos compartilhados.

A presente pesquisa procurou trazer possibilidades de práticas improvisativas que fossem diversas, mas que se agregassem em torno de um conceito unificador. E foi graças à ideia da composicionalidade elaborada por Paulo Costa Lima que fez com que isso emergisse. Agregar a abordagem da composicionalidade ao método da improvisação foi o fundamento principal da criação de *Abaeté*, como também fez com que a improvisacionalidade fosse um conceito novo a ser trabalhado. Não apenas o conceito da improvisacionalidade a pesquisa trouxe de novidade: há o afrossurrealismo como proposta estética a partir da necessidade de um polidigmatismo nas práticas improvisativas ou improvisativas; e há, também, o polidigmatismo como uma resposta à revelia de um não-idiomatismo na livre improvisação. Enfim, a realização desta pesquisa sobre a improvisação e a composicionalidade como bases criativas interligadas fez com que, também, novos e outros conceitos surgissem, se atrelassem e embasassem a criação de *Abaeté*.

Se isso é um avanço às pesquisas sobre a improvisação contemporânea, só o tempo dirá. O fato foi que o trabalho empreendido aqui começou inicialmente com o meu interesse sobre a

comprovação, e, ao pesquisar sobre o termo e a literatura a respeito, percebi a intensidade de minha identificação pessoal e que já fazia isso antes mesmo das pesquisas bibliográficas. A partir desse contato bibliográfico e científico no decorrer da pesquisa, pude perceber que há um manancial de possibilidades de abordagem na comprovação – e a que foi empreendida aqui nesta pesquisa é apenas uma dentre outras tantas. E a comprovação vem agregando em si, em seu aspecto estrutural, formas de criação em tempo real que podem estar a serviço de um idioma musical ou não, definidos em tempo diferido – e aí entra o componente da improvisação livre. Isso é corroborado pela pesquisa de Artur Faraco, já mencionada na introdução do capítulo dedicado à comprovação na revisão bibliográfica.

Houve uma clara vontade de expressar-se criativamente no ciclo *Abaeté* a partir do prisma teórico da *descrição abrangente de práticas musicais abertas* a partir das já mencionadas ideias de Bhagwati e Fujak no decorrer do ciclo de peças. A perspectiva notacional de análise e implementação de planos de diretrizes e de contingências foi agregada às transversalidades com aspectos da vida – e, com isso, houve um protesto sociopolítico atrelado a um projeto estético. Mas houve lugar também para as *práticas emergentes via o uso de tecnologias de áudio* em algumas das peças do ciclo (*Fragmentos de uma Paisagem IV e X*, ou *Contemplações sobre as Lagoas*).

Entretanto, houve um diferencial importante na pesquisa que empreendi: a Teoria dos Contornos sendo aliada à indeterminação musical e à improvisação dirigida. Os contornos tiveram um papel-chave no ciclo de peças *Abaeté*, ainda que não tivessem uma nítida empregabilidade no planejamento da peça *Aldeias Mortas*. A necessidade da Teoria dos Contornos foi trazida não apenas pela necessidade de trazer uma carga composicional maior, mas também pela vontade de levar adiante um uso que criei e que o próprio professor Marcos da Silva Sampaio, em conversa pessoal, apontou como inédito na literatura da Teoria dos Contornos sobre o tema: o uso de contornos de parâmetros indeterminados para a improvisação dirigida. A natureza circundante da região onde moro, mais exatamente as dunas e as lagoas do *Abaeté*, trouxeram-me a vontade necessária para que ela fosse musicalizada ao ser tomada como modelagem sistêmica em suas fotografias. Quis que houvesse a possibilidade de incorporação dos contornos à criação comprovisativa que há nas peças do ciclo, para, daí, perceber a posseção mútua entre a comprovação e o musicista comprovisador.

De minha parte, considero que foi uma decisão acertada mover a criação musical tanto nos registros partiturados, quanto na produção fonográfica. E, mais do que isso, mexer com a construção de uma realidade virtual através da música através de seu trabalho cultural. O ciclo de peças comprovisativas e afrossurrealistas *Abaeté* é o resultado desta construção. Percebo que,

ao escolher um conceito que é parte de uma vivência que não é apenas minha, mas também de outras pessoas, houve algo determinante para a empatia surgisse por parte dos participantes envolvidos em sua realização, de variáveis expertises e experiências com a notação musical. Na música da Afluentes Ensemble, não se realizou apenas a repetição do “mesmo”, tal como no minimalismo, mas também a repetição da diferença. As personalidades dos musicistas vieram à tona, pois cada um ouviu, co-criou, imaginou e executou *A Nova Lenda do Abaeté* de maneiras claramente distintas. E, com isso, houve uma simultaneidade de diferenças, tal qual um rizoma¹¹⁴ ou os rios afluentes uns aos outros. A agremiação formada pela Afluentes Ensemble pode não ter sido uma ideia que vingou para uma trajetória que fosse além do período desta pesquisa no aspecto interrelacional. Algumas pessoas podem até não ter sido as mais ideais para participarem, mas houve, certamente, um engajamento real e uma vontade artística de fazer um projeto funcionar, mesmo com um incentivo dado por um edital para mover com o projeto fonográfico e audiovisual de *A Nova Lenda do Abaeté*.

Atentando-se bem à cronologia dos fatos já narrados nesta dissertação, a Afluentes Ensemble formou-se não por causa de um edital, nem exatamente por causa desta pesquisa, mas para dar continuidade a um projeto anterior e interrompido pela pandemia de COVID-19, que foi o Ensemble Phuturista, e, também, para operar uma transição da improvisação livre para a comprovisação a partir de um propósito estético: o Afrossurrealismo. Dificuldades de relacionamento puderam ser atravessadas para que se chegasse a um denominador comum, de modo tal que os musicistas tivessem suas presenças respeitadas. E a gravação de *A Nova Lenda do Abaeté* sintetiza a heterogeneidade deste grupo, como também a implementação de uma abordagem que é sinteticamente afrológica e eurológica (LEWIS, 1996) – em suma, brasileira. E é aí se encontra a sua comprovisacionalidade e a força de seu trabalho cultural: a criação de um mundo musical afrossurrealista, com suas devidas implicações de criticidade, reciprocidade, indissociabilidade entre teoria e prática num campo de escolhas entre práticas em tempos real e diferido.

¹¹⁴ Ideia cara a Gilles Deleuze e Felix Guattari, apresentada no livro **Mil Platôs (Capitalismo e Esquizofrenia)**, vol. 1 (São Paulo: Editora 34, 1995), que consiste na organização de um sistema polimorfo de ideias. Se na botânica, o rizoma é um caule totalmente ou em parte subterrâneo que se dispõe paralelamente na superfície, um rizoma para Deleuze e Guattari ocorreria da seguinte maneira na linguagem: “Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais. Não existe locutor-auditor ideal, como também não existe comunidade linguística homogênea. (...) Podem-se sempre efetuar, na língua, decomposições estruturais internas: isto não é fundamentalmente diferente de uma busca das raízes. Há sempre algo de genealógico numa árvore, não é um método popular. Ao contrário, um método de tipo rizoma é obrigado a analisar a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros. Uma língua não se fecha sobre si mesma senão em uma função de impotência.”

Os registros de uma partitura e de uma obra fonográfica têm, obviamente, diferentes naturezas. Mas eles possuem algo em comum: podem servir de referência, mas nunca como testemunhos definitivos. Mesmo que eu tenha feito *A Nova Lenda do Abaeté* com a Afluentes Ensemble, eu ainda espero poder encontrar um conjunto de intérpretes que façam a sua diferença em relação ao que foi obtido fonograficamente, ainda que a partir de suas distintas partituras, escritas em formas tradicional e experimental. E o mesmo desejo se faz presente com todo o restante do ciclo de peças.

Ao tomar conhecimento da diversidade de leituras sobre improvisação, indeterminação, teoria dos contornos e composicionalidade, houve a conquista de uma abordagem única que transpareceu na criação desse ciclo de peças. E, pela carga imaginativa na invenção de um mundo, eu a denomino como afrossurrealista. Espero que este ciclo encontre intérpretes que não apenas absorvam tal proposta estética, mas que também se sintam dispostos a se liberarem criativamente. Independentemente da formação ou do gosto musical, este ciclo demanda apenas vontade aventureira de não apenas absorver a música escrita, mas também levá-la a outras fronteiras, incentivando e trazendo à tona a criatividade individual de cada musicista.

A presença de uma obra improvisativa nunca se esgota em si mesma. E nunca haverá de se esgotar facilmente, independentemente do (in)sucesso das possíveis parcerias. A maior importância é a de seguir relevante a quem se lançar a interpretar. E que ela sempre sirva de aprendizado, inspirando novas e outras improvisacionalidades, outras abordagens criativas de interação entre composição e improvisação imbuída de conscientização sobre o trabalho cultural. Improvisação e cultura em conjunto pode levar a polidiatismos, multiculturalismos, múltiplos discursos e distintas expertises musicais em convivência. Não sem conflitos. Mas a pacificação dos acordos musicais pode surgir a partir de diálogos, diplomacias, identificações e sentidos de responsabilidade movidas por um projeto. A posseção mútua entre *designer* e *design* (ou entre o improvisador e a improvisação) traz a incorporação intuitiva e intelectual do potencial musical, e isso é determinante para o seu sucesso enquanto obra artística. E a música improvisativa é uma arte que, sim, pode trazer ensinamentos e revelações sobre nós mesmos enquanto artistas.

Epílogo: Afluentes Trio

Após o encerramento de atividades da Afluentes Ensemble, o inimaginável aconteceu. Após constatar a vontade de seguirmos trabalhando musicalmente em colaboração, surgiu a possibilidade de reunir-me com dois ex-integrantes do grupo anterior. E, assim, no dia 2 de maio de 2024, surgiu a Afluentes Trio, um grupo de improvisação contemporânea e experimental

formado por mim, George Christian (guitarra, teclados e vocais), Cristiano Figueiró (baixo, guitarra e programação eletrônica) e Edson Dantas (sintetizadores, sopros e objetos sonoros) na sala que outrora se chamava IHAC, e hoje é LabMusAS - que é coordenada por Cristiano.

O grupo possui como foco o trabalho com a improvisação, valorizando a espontaneidade criativa do diálogo e a “escrita automática” característica do surrealismo. A valorização da estética onírica é parte da Afluentes Trio, além da inspiração em temas e ritmos de matriz africana. Entretanto, há um detalhe a mais que se tornou integrante da sonoridade: o uso da eletroacústica em tempo real. Sintetizadores, samples e processamentos de áudio programados e executados ao vivo convivem com guitarras, baixo, flauta e percussão, além da exploração sonora de diferentes objetos. Há também a incorporação de paisagens sonoras como parte da estética sonora do grupo. Enfim, a proposta sonora do grupo procura extrapolar o formato clássico do *power-trío* para incorporar instrumentação fora de seus contextos usuais, criando uma Eletroimprovisação Afrossurrealista.

A Afluentes Trio vem buscando também atuar em parceria com artistas e coletivos das áreas da dança, artes visuais e audiovisual trazendo uma dimensão interdisciplinar para a proposta criativa. Como exemplo, houve a criação a trilha da obra audiovisual para fulldome *Um Corpo à Procura da Mata Subtropical* de Karla Brunet¹¹⁵, sob a perspectiva da Música Visual que explora uma relação sinestésica com as imagens e com a espacialização em 7.1 no espaço do planetário da UFBA. Esta não foi a única peça lançada pelo grupo: mais recentemente, a peça instrumental *Noite Magenta* foi incluída na compilação comemorativa dos 15 anos do blog dedicado à divulgação da música brasileira independente, *Hominis Canidae*¹¹⁶, que disponibilizou a música no Bandcamp e nas plataformas de streaming. O grupo já possui páginas de perfil de divulgação musical nas plataformas do SoundCloud e Instagram¹¹⁷.

Considero a Afluentes Trio um projeto com uma formação mais consolidada, maturada e com reais vontades de estabelecer novos rumos musicais. Encontrei, finalmente, em Cristiano e Edson as parcerias musicais que eu vinha querendo estabelecer desde o princípio do grupo anterior. E a história haverá de seguir o seu rumo, (a)fluindo...

¹¹⁵ In **YouTube:** <https://www.youtube.com/watch?v=SVENETvfcyw&pp=vgUoVW0gQ29vcG8gw6AgUHJvY3VvY5BkY5BnyXRhIFN1YnRyb3BpY2FsIA%3D%3D>. Acesso em 17 de julho de 2024.

¹¹⁶ In *Hominis Canidae - 15 Anos (LADO B)*, **Bandcamp:** <https://hominiscanidae.bandcamp.com/album/hominis-canidae-15-anos-lado-b>. Acesso em 17 de julho de 2024.

¹¹⁷ In **Instagram:** <https://www.instagram.com/afluentestrio/>, e **SoundCloud:** <https://soundcloud.com/afluentestrio>. Acesso em 17 de julho de 2024.

REFERÊNCIAS

- ALIEL, Luzilei. **Ensaio sobre Comprovisações em Ecologia Sonora**. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.
- BAILEY, Derek. **Improvisation - Its Nature And Practice In Music**. Boston (Massachussets): Da Capo Press, 1992.
- BOHLMAN, Philip et al. Music and Culture: Historiographies of Disjuncture”. *In: The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, p. 45-53. Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton (Eds.). Nova Iorque: Routledge, 2003.
- BARBOSA, Rogério Vasconcelos; ROSSI, Nathália Fragoso. **A música indeterminada de John Cage a relação compositor-intérprete**. Vitória: XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2015.
- BARRETT, Richard. Notation as liberation. *In: Tempo 68* (268), p. 61-72. Cambridge: Cambridge University Press. 2014.
- BEETHOVEN, Ludwig Van. **Beethovens Werke**. Serie 1: Symphonien, n. 5. Leipzig: Breitkopf und Härtel, s.d. (1862). Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Ludwig_van_Beethovens_Werke_\(Beethoven,_Ludwig_van\)](https://imslp.org/wiki/Ludwig_van_Beethovens_Werke_(Beethoven,_Ludwig_van)). Acesso em 01 de agosto de 2023.
- BERTISSOLO, Guilherme. Teorias e práticas do compor: a pesquisa em processos criativos musicais e(m) abordagens no Brasil. **OPUS**, v. 27, n. 2, p. 1-24, maio/ago. 2021. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2021b2707>.
- BHAGWATI, Sandeep et al. Notational Perspective and Comprovisation. *In: Sound and Score: Essays on Sound Score*. Edição por Paulo de Assis, William Brooks, Kathleen Coessens. Leuven: Leuven University Press, 2013.
- BHAGWATI, Sandeep et al. Comprovisation - Conceptions and Techniques. *In: (re)thinking improvisations - Artistic explorations and conceptual writing*. Editado por Henrik Frisk & Stefan Östersjö. Lund: Malmö Academy of Music, Lund University, 2013.
- BHAGWATI, Sandeep. Navigating the Uncomfortable: Impulse Statement for the conference/workshop IMPROVISATION: PHILOSOPHICAL RE-SCRIPTIIONS. Berlim: Berlin Kulturbrauerei, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/37086805/Sandeep_Bhagwati_NAVIGATING_THE_UNCOMFORTABLE. Acesso em 21 de setembro de 2023.
- BOR, Mustafa. **Contour reduction algorithms: a theory of pitch and duration hierarchies for post-tonal music**. Vancouver: PhD Thesis, The University of British Columbia, Vancouver, 2009.
- BRAXTON, Anthony. **Tri-Axium Writings**, volume 1. Dartmouth: Synthesis/Frog Peak, 1985.
- BROWN, Earle. **String Quartet**. Londres: Universal Edition, 1970 (composto em 1965).

CANONNE, Clément. Du concept d'improvisation à la pratique de l'improvisation libre. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 47, n. 1, 2016. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43869452>.

_____. **Rehearsing Free Improvisation? An Ethnographic Study of Free Improvisers at Work**. 2018. Disponível em: <http://mtosmt.org/issues/mto.18.24.4/mto.18.24.4.canonne.html>.

COLEMAN, Trevor. **Polycyclic Comprovisation**. Tese (Doutorado) - University of Otago, Dunedin, 2016.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. **Música Errante: o jogo da improvisação livre**. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2016.

_____. A livre improvisação musical e a filosofia de Gilles Deleuze. *In: Per Musi*, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-75992012000200006>, Acesso em 21 de julho de 2024.

COSTA, Rogério Luiz Moraes, VILLAVICENCIO, Cesar e IAZZETTA, Fernando. Fundamentos técnicos e conceituais da livre improvisação. **Sonic Ideas**, Vol. 10. Michoacán: Centro Mexicano para la Musica e las Artes Sonoras, 2013.

COSTA, Valério Fiel da. **Da indeterminação à Invariância - Considerações sobre Morfologia Musical a partir de Peças de Caráter Aberto**. Tese (Doutorado em Música). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2009.

DALE, Michael. **What Is Comprovisation?** Tese (Doutorado em Música). Oakland: Mills College, 2008.

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

FALLEIROS, Manuel Silva. **Palavras sem Discurso: Estratégias Criativas na Livre Improvisação**. Tese (Doutorado em Música). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

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

FERRAZ, Sílvio. **música e repetição**. São Paulo: EDUC/Fapesp. 1998.

FUJAK, Julius. Why comprovisation? Notes to discussion on the validity of a notion. *In: Various Comprovisations: texts on music (and) semiotics*. Helsinki: Semiotic Society of Finland, 2015.

GROVE, G. (Ed.). **Grove's Dictionary of Music and Musicians**. Volume 2. Londres: Macmillan, 1904.

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.

HOBBSAWM, Erich. **História Social do Jazz**. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

IAZZETA, Fernando. **Sons do Silício: Corpos e Máquinas Fazendo Música**. Tese (Doutorado). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1996.

KOHL, Jerome Joseph. **Serial and Non-Serial Techniques in the Music of Karlheinz Stockhausen from 1962-1968**. Tese (Doutorado). Seattle: University of Washington, 1981.

KOSTKA, Stefan. **Material and Techniques for Post-Tonal Music**. 5 ed. Nova Iorque: Taylor & Francis, 2018.

KUEHN, Frank M. C. **Interpretação - reprodução musical - teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual das práticas interpretativas**. Belo Horizonte: Per Musi, n. 26, p. 7 - 20, 2012.

LACHENMANN, Helmut. **Guero**. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 1980. (Originalmente publicado em Köln: Musikverlage Hans Gerig, 1972.)

LEHMANN, Andreas; KOPIEZ, Reinhard. **The difficulty of discerning between composed and improvised music**. *Musicae Scientiae, ESCOM - European Society for the Cognitive Sciences of Music*, p. 113 - 129, 2010.

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

LIMA, Paulo Costa et al. '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.

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

_____. **Teoria e práticas do compor II: diálogos de invenção e ensino**. Salvador: EDUFBA, 2014.

MAILMAN, Joshua B. *Improvising synesthesia: Comprovisation of generative graphics and music*. **Leonardo Electronic Almanac**, v. 19, 2013.

MARVIN, Elizabeth West. **A Generalized Theory of Musical Contour: Its Application to Melodic and Rhythmic Analysis of Non-Tonal and Its Perceptual and Pedagogical Implications**. (Tese: Doutorado em Filosofia) Rochester, Nova Iorque: University of Rochester, 1988.

MORRIS, Butch. **Dust to Dust** (CD). Nova Iorque: New World Records, 1991. Disponível em: <https://newworldrecords.bandcamp.com/album/lawrence-d-butth-morris-dust-to-dust>.

MORRIS, Robert D. **New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour**. *In: Music Theory Spectrum* 15. Oxford: vol. xv, n. 2 (outubro), Oxford University Press, 1993, p. 205-228.

NETTL, Bruno. **Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach**. *In: The Musical Quarterly*. Vol. 60, No. 1, pp. 1-19. Oxford: Oxford University Press, 1974.

NOGUEIRA, Marcos. **Música na carne: O caminho para a experiência musical incorporada**. *Música em Contexto*. Brasília, v. 8, n. 1, p. 92-119, 2014.

NOGUEIRA, Marcos. A invenção de mundos musicais e a invenção musical de mundos. *In: LIMA, Paulo (Org.). Parallaxe: Pesquisa em música e diálogos com produção artística, ensino, memória e sociedade.* Salvador: EDUFBA, 2016. p. 24-52.

NYMAN, Michael. **Experimental music: Cage and beyond.** 2 ed. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1999. (Music in the 20th century).

OBIJAKU, Chidi. 'Comprovisation' in Igbo Choral Art Music (ICAM): an introduction. *In: Journal of the Musical Arts in Africa*, 2019: <https://doi.org/10.2989/18121004.2019.1700619>.

OLIVEIRA FILHO, Pedro Amorim de. **Poética da Experiência: Uma Investigação sobre Indeterminismo na Música.** Dissertação (Mestrado em Música). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008.

PAPAGEORGIU, Dmitris. The notion of seyir as a conceptual and typological scheme for improvisation. *In: Principal of Music Composing: Phenomenon of Melody*, XV, 2015. Disponível em: <https://xn-urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2015/Muzikos-komponavimo-principai-XV.pdf>.

POLANSKY, Larry; BASSEIN, Richard. **Possible and Impossible Melody: Some Formal Aspects of Contour.** *Journal of Music Theory* 36 (2), 1992.

RIOS FILHO, Paulo. **A hibridação cultural como horizonte metodológico na criação de música contemporânea.** Dissertação (Mestrado em Música). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2010.

ROSSI, Nathália Fragoso. **Acaso e Indeterminação no Processo de Composição, um diálogo com a obra de John Cage.** Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

SADIE, Stanley; TYRRELL, John, et al. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** 2ª ed. Londres: Macmillan, 2001.

SAMPAIO, Marcos de Silva. **A Teoria de Relações de Contornos Musicais: Inconsistências, Soluções e Ferramentas.** Tese (Doutorado em Composição). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2012.

SAMPAIO, Marcos de Silva; POCHAT, Alex. Aplicação de Contornos na Composição Musical. *In: SCHWEBEL, Heinz Karl Novaes e BRANDÃO, José Maurício Valle (Org.). Perspectivas de interpretação, teoria e composição musical.* Salvador: EDUFBA, 2016, p. 11-24.

SAMPAIO, Marcos de Silva. **A Teoria de Relações de Contornos no Brasil. Teoria e Análise Musical em Perspectiva Didática.** Salvador: EDUFBA, 2017, p. 123-138.

_____. **Zarlino.** Disponível em: <https://zsuite.sampaio.me/pt-br/>. Acesso em 29 de julho de 2023.

SCHULTZ, Rob. **A Diachronic-Transformational Theory of Musical Contour Relations.** Washington: PhD Dissertation, University of Washington, 2009.

SILVA, Flávio. Notações e Cartesianismo. *In: Música Brasilis*, https://musicabrasilis.org.br/sites/default/files/notacoes_e_cartesianismo_pdf.pdf. São Paulo, 2015.

STENSTRÖM, Harald. **Free ensemble improvisation**. Tese (Doutorado), Academy of Music and Drama, Faculty of Fine, Applied and Performing Arts. Gutemburgo: University of Gothenburg, 2009.

TAVARES, Pedro Henrique Carneiro. Forma, acaso e indeterminação em música, uma introdução. *ICTUS Music Journal*, vol. 15, n. 2. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/43131>.

THOMAS, Philip. Comprovisation. *In: Research Gate*, https://www.researchgate.net/publication/277992690_Comprovisation, 2005. Acesso em 27 de março de 2024.

WHITTALL, Arnold et al. **Distributed Creativity, Collaboration and Improvisation in Contemporary Music** (Eric F. Clarke and Mark Doffmann, ed.) Oxford: Oxford University Press, 2017.

ZAMPRONHA, Edson S. **Notação, Representação e Composição: Um Novo Paradigma da Escrita Musical**. Tese (Doutorado em Música). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1998.

Páginas na internet:

Dicionário Tupi-Guarani, in: <http://biblioteca.funai.gov.br/media/pdf/Folheto43/FO-CX-43-2739-2000.pdf>.

Manu Falleiros, in: <http://manufalleiros.com/>.

APÊNDICE: O CICLO DE PEÇAS *ABAETÉ*

George Cristian Vilela Pereira

ABAETÉ

Ciclo de Peças Afrossurrealistas

Salvador
2021-2024

George Christian Vilela Pereira

Aldeias Mortas

para flauta, violão ou guitarra elétrica, violoncelo e bateria

Salvador
2021

Flauta

Violão ou guitarra elétrica (com slide, pedais fuzz/overdrive e delay)

Violoncelo (com pedal fuzz/overdrive)

Bateria

DURAÇÃO: 12'

NOTA:

A peça requer caixa amplificada para o violão e microfones para os demais instrumentos, amplificados diretamente à mesa de som, à exceção do violão ou da guitarra, que é plugado/a à caixa amplificada. O violão pode ser tanto de cordas de nylon, quanto de aço.

Peça inédita, composta originalmente em setembro de 2021, com revisões feitas em setembro de 2023.

Falas de Ailton Krenak acrescentadas à peça:
22 de abril de 2024.

*para aqueles que foram despojados
de seu pedaço de chão,
uma revolta em forma de música*

Para o violão elétrico:

★ SCORDATURA

Usar capotraste na 4a. casa

sem capotraste com capotraste

I. (Re-)Construção

George Cristian Vilela Pereira
(setembro/ 2021)

$\text{♩} = 70$

Bateria

Afinação: G D G B D G
(capo na 4a. casa)

Violão
ou Guitarra



Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

3 6

Fl. *mp*

Bat.

Vi./Guit.

Vc. *p*



8

Fl. *mf*

Bat. *mp*

Vi./Guit. *mp*

Vc. *mp*

11

Fl. *mf*

Bat. *mf*

Vi./ Guit.

Vc.

4

Detailed description: This system contains measures 11, 12, and 13. The Flute part (Fl.) starts with a melodic line in measure 11, marked *mf*, and has a fermata over the final note. The Bass Drum part (Bat.) features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, also marked *mf*. The Violin/Guitar part (Vi./ Guit.) plays a continuous eighth-note accompaniment. The Violoncello part (Vc.) provides a harmonic base with sustained notes and chords.



14

Fl. *tr*

Bat.

Vi./ Guit.

Vc.

7

5

8

Detailed description: This system contains measures 14 and 15. The Flute part (Fl.) has a trill (tr) in measure 14 and a seven-note scale-like run in measure 15. The Bass Drum part (Bat.) continues with its rhythmic pattern, including a five-note run in measure 15. The Violin/Guitar part (Vi./ Guit.) maintains its eighth-note accompaniment. The Violoncello part (Vc.) has a long, sustained note in measure 14 and a final note in measure 15.

5 ¹⁶

Fl. *mp* *mf*

Bat. *mf*

Vi./
Guit. *f*

Vc. *mp* *mf*

This musical system contains measures 16 and 17. The Flute (Fl.) part starts with a half note G4 (marked with a bar line and a dot), followed by a sixteenth-note triplet of A4, B4, and C5 (marked with a '5' and a slur), and ends with a half note G4 (marked with a bar line and a dot). The dynamics are *mp* and *mf*. The Bass Drum (Bat.) part features a steady eighth-note pattern with accents (x) and a grace note (v) on the fifth measure of the system. The Violin/Guitar (Vi./Guit.) part has a *f* dynamic, playing a sixteenth-note triplet in the first measure and a series of eighth notes with slurs in the second measure. The Violoncello (Vc.) part begins with a half note G2, followed by a half note F2, and ends with a half note G2. The dynamics are *mp* and *mf*.

18 ^{8va-}

Fl. *mp* *mf*

Bat. *mf*

Vi./
Guit. *f*

Vc. *f*

This musical system contains measures 18 and 19. The Flute (Fl.) part starts with a half note G4 (marked with a bar line and a dot, and an ^{8va-} marking), followed by a sixteenth-note triplet of A4, B4, and C5 (marked with a '5' and a slur), and ends with a half note G4 (marked with a bar line and a dot). The dynamics are *mp* and *mf*. The Bass Drum (Bat.) part continues with the eighth-note pattern from the previous system. The Violin/Guitar (Vi./Guit.) part plays a continuous eighth-note pattern with slurs. The Violoncello (Vc.) part features a series of eighth notes with slurs, marked with Roman numerals IV and V. The dynamics are *f*.

20 6

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

f

3 5

f

VI

Detailed description: This system covers measures 20, 21, and 22. The Flute part has a whole rest in measure 20 and a half rest in measure 21. The Bass Drum part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents in measures 20 and 21, followed by a triplet of eighth notes in measure 21 and a quintuplet in measure 22. The Violin/Guitar part has a melodic line with slurs and accents in measures 20 and 21. The Violoncello part has a melodic line with triplets in measures 20 and 21, and a half note in measure 22. Dynamics include *f* and *VI* (viola).

23

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

f

3

tamboura

f

3

5

Detailed description: This system covers measures 23, 24, and 25. The Bass Drum part has a half rest in measure 23, followed by a triplet of eighth notes in measure 24 and a melodic line in measure 25. The Violin/Guitar part has a half rest in measure 23, followed by a *tamboura* effect in measure 24 and a melodic line in measure 25. The Violoncello part has a melodic line with triplets in measures 23 and 24, and a quintuplet in measure 25. Dynamics include *f*.

27

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

ff

5

VI

Detailed description: This system covers measures 27, 28, and 29. The Bass Drum part has a melodic line with accents in measures 27 and 28, and a rhythmic pattern in measure 29. The Violin/Guitar part has a melodic line with accents in measures 27 and 28, and a melodic line in measure 29. The Violoncello part has a melodic line with a quintuplet in measure 27 and a melodic line with accents in measures 28 and 29. Dynamics include *ff* and *VI* (viola).

7 30

Fl. *ff*

Bat.

Vi./ Guit.

Vc.

5

Detailed description: This system covers measures 30 and 31. The Flute part begins with a long note at measure 30, marked *ff*, and continues with a melodic line in measure 31. The Bass Drum part features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, marked with 'x' above the notes. The Violin/Guitar part consists of a dense texture of chords. The Violoncello part has a melodic line with a quintuplet in measure 31.

31

Fl.

Bat.

Vi./ Guit.

Vc.

5

Detailed description: This system covers measures 31 and 32. The Flute part continues its melodic line. The Bass Drum part maintains its rhythmic pattern. The Violin/Guitar part continues with chords. The Violoncello part features a melodic line with a quintuplet in measure 32.

33

Fl.

Bat.

Vi./ Guit.

Vc.

5

Detailed description: This system covers measures 32 and 33. The Flute part has a melodic line with triplets in measure 33. The Bass Drum part has a rhythmic pattern with triplets. The Violin/Guitar part continues with chords. The Violoncello part has a melodic line with a quintuplet in measure 33.

9

39

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

ff

ff

ff



41

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

42

Fl. ϕ^{IV}

Bat. \times^{\vee} 3 \times^{\vee} 3

Vi./Guit.

Vc. ϕ^{IV}



43

Fl. ϕ^{IV}

Bat. \times^{\vee} 3 \times^{\vee} 3

Vi./Guit.

Vc. ϕ^{IV}

11

44

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.



45

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

46 12

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

47

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

mf

49

Fl.

Vi./
Guit.

Vc.

mp

mp

pizz

13 51

Fl.

Vi./
Guit.

Vc.

ord.

pizz

mf

ord.

pizz

53

Fl.

Vi./
Guit.

Vc.

ord.

pizz

ord.

mf

Improviso livre para a flauta

55

Fl.

Vi./
Guit.

Vc.

57

Fl.

Vi./
Guit.

Vc.

59 14

Fl.

Vi./
Guit.

Vc.



61

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

f

5

f

f

15

63

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

f

f

ff

f

5

5

7

This musical system covers measures 63 to 65. The Flute part (Fl.) features a melodic line with slurs and a '5' fingering. The Bass Drum (Bat.) part is marked with a forte (*f*) dynamic and includes a '7' fingering. The Violin/Guitar (Vi./Guit.) part is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The Violoncello (Vc.) part is marked with a forte (*f*) dynamic. The system concludes with a double bar line.



66

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

f

5

3

3

3

3

This musical system covers measures 66 to 69. The Flute part (Fl.) is marked with a forte (*f*) dynamic and includes a '5' fingering. The Bass Drum (Bat.) part features a rhythmic pattern with 'x' marks. The Violin/Guitar (Vi./Guit.) part continues with a melodic line. The Violoncello (Vc.) part features a triplet pattern, with each triplet marked with a '3'.

68 16

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

3 3 3 3

5



69

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

3 3 3 3

5

17 70

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

3 3 3 3

5

71

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

3 3 3 3

5

f

73

Bat.

Vi./
Guit.

f

rasg. eami

3 3

75 18

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

rasg. eami ↑

rasg. eami ↑

Improvviso livre para o cello

77

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

rasg. eami

mf

79

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

19 81

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.



83

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

f

ff

Pedal overdrive

ffz

f

3

84 20

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.



85

ff

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

21 86

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.



87

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

88 22

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

This musical system covers measures 88 to 22. The Flute part (Fl.) begins with a dynamic marking of *pp* and features a long, sustained melodic line with a slur over the final notes. The Bassoon part (Bat.) consists of rhythmic patterns with slurs and dynamic markings of *pp* and *mf*, including triplet markings. The Violin/Guitar part (Vi./Guit.) plays a series of chords with slurs and dynamic markings of *pp* and *mf*. The Viola/Cello part (Vc.) provides a harmonic foundation with chords and slurs, also marked with *pp* and *mf*.



89 22

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

This musical system covers measures 89 to 22. The Flute part (Fl.) features a more active melodic line with slurs and dynamic markings of *pp* and *mf*. The Bassoon part (Bat.) continues with rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings of *pp* and *mf*, including triplet markings. The Violin/Guitar part (Vi./Guit.) plays chords with slurs and dynamic markings of *pp* and *mf*. The Viola/Cello part (Vc.) provides a harmonic foundation with chords and slurs, also marked with *pp* and *mf*.

23 90

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.



91

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

Improvise livre para o violão elétrico
Pedal overdrive ou fuzz, com slide
e delay 500ms

24

93

Fl. Bat. Vi./ Guit. Vc.

Detailed description: This system contains measures 93 and 94. The Flute part (Fl.) features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The Bass Drum part (Bat.) has a rhythmic accompaniment with eighth notes and triplet markings. The Violin/Guitar part (Vi./ Guit.) is a blank staff. The Violoncello part (Vc.) provides harmonic support with chords and slurs.



94

Fl. Bat. Vi./ Guit. Vc.

Detailed description: This system contains measures 94 and 95. The Flute part (Fl.) continues the melodic line with eighth-note patterns and slurs. The Bass Drum part (Bat.) maintains the rhythmic accompaniment with eighth notes and triplet markings. The Violin/Guitar part (Vi./ Guit.) is a blank staff. The Violoncello part (Vc.) provides harmonic support with chords and slurs.

25 95

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

piv



97

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

Falar: *Cidades são aldeias mortas.*

f

tamboura
e pedal delay 500ms

ff

Falar alto: *Cidades
são aldeias mortas.*

ff

col legno battuto

Falar: *Cidades são aldeias mortas.*

f

100

Fl. *Falar alto: Cidades são aldeias mortas.*
ff

Bat.

Vi./Guit. *ppp* *pp*

Vc. *ppp* *pizz.*

>



103

Fl. *pp* *p*

Bat. *pp*

Vi./Guit. *arco*

Vc. *pp*

arco

27 105 **rall.**

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

p

5



II. Destruição

107 $\text{♩} = 60$

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

ppp

Afinação:
Eb Bb Eb Gb Bb Eb
(sem capotraste)



110

Fl.

Bat.

Vc.

ppp

115

Fl. *gliss.* **ff**

Bat. **ff**

Vi./Guit. *com palheta* **f**

Vc. *gliss.* **ff**



119

Fl. *gliss.* **ffz**

Bat. **ffz**

Vi./Guit. *mover-se livremente pelos trastes* **ff**

Vc. *gliss.* **ffz**

29 124 \flat

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

ppp

pp

3

3



127

Bat.

mp

p

3

3

Vi./
Guit.

mf

Vc.

mf

3

129 30

Bat. *mp* *d.n.* 3 3 3 3

Vi./ Guit. *mp*

Vc. *mp*

131

Bat. 3 3 3

Vi./ Guit. C7 C3 *tr*

Vc. *tr*

133

Bat. C7

Vi./ Guit. C7

Vc. C7

31

135 *Discursar: Disse Ailton Krenak em entrevista ao Instituto Sócio-Ambiental, "A terra cansa".*

Bat.

f C5

Vi./Guit.

C3

Vc.

3

3

137 *Continuar: "É burrice suicida pensar o desenvolvimento sem integrar os direitos da terra"*

Bat.

Vi./Guit.

Vc.

3

3

3

3

139 *Continuar: "Nós estamos vivendo uma humanidade mais do que perversa, desvalorizando a vida,..."*

Bat.

Vi./Guit.

Vc.

3

3

3

3

Tempo primo

141 **rall.**

Fl. b
tr
mf 32

Bat. Continuar: "o cotidiano que nós temos,
e fazendo essa espécie de culto à morte."

Vi./
Guit. a.n. mf

Vc. mf

144

Fl. b
tr

Vi./
Guit.

Vc. 3

146

Fl.

Vi./
Guit.

Vc. 3

33 **accel.**

147

Fl.

Bat.

Vi./ Guit.

Vc.

149 - ♩. = 100

Bat.

Vi./ Guit.

Vc.

♩. = 100

150

Bat.

Vi./ Guit. com palheta

Vc.

152

Fl. *tr* *tr* 34

Bat.

Vi./ Guit. *ff*

Vc. *ffz*

154

Fl. *tr* *tr* *tr*

Bat.

Vi./ Guit.

Vc.

156

Fl.

Bat.

Vi./ Guit.

Vc.

Detailed description: This page of a musical score contains three systems of staves, numbered 152, 154, and 156. Each system includes four staves: Flute (Fl.), Bass Drum (Bat.), Violin/Guitar (Vi./ Guit.), and Violoncello (Vc.). The Flute part features melodic lines with trills and accents. The Bass Drum part consists of rhythmic patterns with 'x' marks above notes. The Violin/Guitar part provides harmonic support with chords and melodic fragments. The Violoncello part features a steady bass line with occasional melodic phrases. Dynamics such as *ff* and *ffz* are indicated. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

35 157

Fl. *ff* *tr*

Bat.

Vi./Guit. *ff*

Vc. *ff*



158

Fl. *tr*

Bat.

Vi./Guit.

Vc.

159 36

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

Detailed description: This system contains measures 159 through 162. The Flute (Fl.) part features a melodic line with trills (tr) and accents (v) on notes. The Bass Drum (Bat.) part has a consistent rhythmic pattern of eighth notes with an 'x' above each note. The Violin/Guitar (Vi./Guit.) part plays a complex texture of chords and eighth notes. The Violoncello (Vc.) part provides a bass line with chords and single notes.



160

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

Detailed description: This system contains measures 160 through 163. The Flute (Fl.) part has a melodic line with accents (v) and a trill (tr) in measure 163. The Bass Drum (Bat.) part has a rhythmic pattern of eighth notes with an 'x' above each note. The Violin/Guitar (Vi./Guit.) part plays a complex texture of chords and eighth notes. The Violoncello (Vc.) part provides a bass line with chords and single notes.

37 161

Fl. *gliss.*

Bat. *fff*

Vi./Guit. *fff*

Vc. *fff*



163

Bat. *ff*

Vi./Guit. Improviso livre para o violão
Pedal fuzz ou overdrive

Vc. com pedal fuzz ou overdrive
pizz. *ff*

165 38

Bat. x x x x x x x x x x x x x x x x

Vi./
Guit.

Vc.

||

Detailed description: This system of music covers measures 165 to 176. The baton part (Bat.) is in a 2/4 time signature and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents (x) above them. The violin/guitar part (Vi./Guit.) is a blank staff. The cello part (Vc.) is in a bass clef and features a melodic line with accents (v) below it. A double bar line with repeat dots is located below the system.

167

Bat. x x x x x x x x x x x x x x x x

Vi./
Guit.

Vc.

||

Detailed description: This system of music covers measures 167 to 178. The baton part (Bat.) continues with the same rhythmic pattern as in the previous system. The violin/guitar part (Vi./Guit.) is a blank staff. The cello part (Vc.) continues with the same melodic line. A double bar line with repeat dots is located below the system.

169

Bat. x x x x x x x x x x x x x x x x

Vi./
Guit.

Vc.

Detailed description: This system of music covers measures 169 to 180. The baton part (Bat.) continues with the same rhythmic pattern. The violin/guitar part (Vi./Guit.) is a blank staff. The cello part (Vc.) continues with the same melodic line.

39

171

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

ff

Improvise livre para o cello arco

|| *fff*

173

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

||

175

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

177 40

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

179

Improviso livre para a bateria

Bat.

Vc.

f

182

Improviso livre para a flauta

Fl.

Bat.

Vc.

fff

ff

ff

184

Fl.

Bat.

Vc.

41 186

Fl.

Bat.

Vc.

Detailed description: This system covers measures 186 to 188. The Flute part is silent. The Bass Drum part features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific playing technique. The Violoncello part has a melodic line with a slur and a breath mark over the final two measures.

187

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

fff

Detailed description: This system covers measures 187 to 190. The Flute part is silent. The Bass Drum part has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks, becoming more complex in the final two measures. The Violin/Guitar part plays a dense, rhythmic accompaniment of chords with a *fff* dynamic marking. The Violoncello part has a melodic line with a slur and a breath mark.

189

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

Detailed description: This system covers measures 189 to 192. The Flute part is silent. The Bass Drum part has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks. The Violin/Guitar part continues with a dense, rhythmic accompaniment of chords. The Violoncello part has a melodic line with a slur and a breath mark.

190 42

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.



192 Tempo primo

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

ppp

pp

Ord.

ppp

43 195

Fl. *mp*

Bat. *mp* *p*

Pedal delay 500ms

Vi./ Guit. *mf* sem palheta

Vc. *mf*

Detailed description: This system contains measures 195 and 196. The Flute part (Fl.) starts with a half note G4 (b) and a half note A4 (b), then a triplet of eighth notes G4 (b), F4 (b), and E4 (b) in the second measure. The Bass Drum (Bat.) part has a half note G4 (b) in measure 195 and a triplet of eighth notes G4 (b), F4 (b), and E4 (b) in measure 196. The Violin/Guitar (Vi./ Guit.) part features a melodic line with triplets and a 'sem palheta' instruction. The Violoncello (Vc.) part mirrors the melodic line with triplets. Dynamics include *mp*, *p*, and *mf*. A 'Pedal delay 500ms' instruction is present for the guitar.



197

Fl. *mf* *rall.*

Bat. *mp*

Vi./ Guit. C7

Vc.

Detailed description: This system contains measures 197 and 198. The Flute part (Fl.) has a triplet of eighth notes G4 (b), F4 (b), and E4 (b) in measure 197, followed by a half note G4 (b) and a half note A4 (b) in measure 198. The Bass Drum (Bat.) part has a triplet of eighth notes G4 (b), F4 (b), and E4 (b) in measure 197 and another triplet in measure 198. The Violin/Guitar (Vi./ Guit.) part features a melodic line with a 'C7' chord marking. The Violoncello (Vc.) part has a half note G4 (b) in measure 197 and a half note A4 (b) in measure 198. Dynamics include *mf*, *rall.*, and *mp*.

199 ♩ = 70 44

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

f

ff

f

f



201

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

f

ff

45 203 \flat ρ .

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

Detailed description: This system contains measures 203 and 204. The Flute part (Fl.) is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It begins with a whole note rest. The Bass Drum part (Bat.) is in a drum set notation with a snare drum on the second line and a bass drum on the third line. It features a pattern of quarter notes with 'x' marks above them, indicating cymbal hits. The Violin/Guitar part (Vi./Guit.) is in treble clef with a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a slur over the first two measures. The Violoncello part (Vc.) is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It features a simple bass line with quarter notes.



204 \flat ρ .

Fl.

Bat.

Vi./
Guit.

Vc.

Detailed description: This system contains measures 204 and 205. The Flute part (Fl.) is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It begins with a whole note rest. The Bass Drum part (Bat.) is in a drum set notation with a snare drum on the second line and a bass drum on the third line. It features a pattern of quarter notes with 'x' marks above them, indicating cymbal hits. The Violin/Guitar part (Vi./Guit.) is in treble clef with a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a slur over the first two measures. The Violoncello part (Vc.) is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It features a simple bass line with quarter notes.

206 46

Fl. *f*

Bat. *f*

Vi./Guit. *f* com slide

Pedal fuzz ou overdrive + delay 500ms

mover-se livremente pelos trastes

Vc. *ff* gliss.



211

Fl. gliss. *sffz*

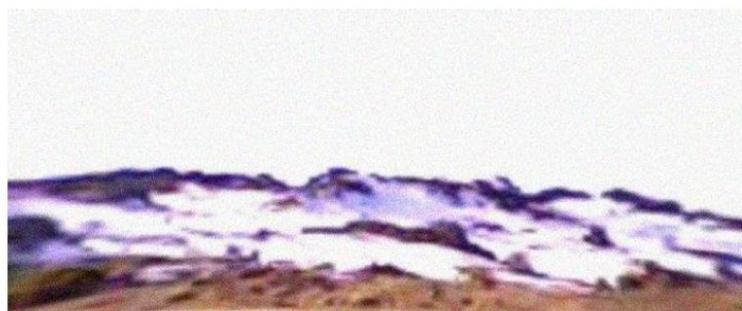
Bat. *sffz*

Vi./Guit. *sffz*

Vc. gliss. *sffz*

George Cristian Vilela Pereira

FRAGMENTOS DE UMA PAISAGEM I - X



Salvador
2022-23

Peças originalmente escritas para a Afluentes Ensemble.
Pieces originally written for Afluentes Ensemble.

Esta é uma série de miniaturas que compus entre os anos de 2022 e 2023. Trata-se de um trabalho em que procurei tanto trabalhar peças e técnicas improvisativas, quanto também lidar com temas que se configurassem em uma possibilidade de uma narrativa sobre os obstáculos de convivência entre a natureza e a vida urbana. A cada peça, uma nova instrumentação é acrescentada como também novos desafios. É a alegoria de uma subida ao areal do Abaeté e uma contemplação sobre o quanto a natureza foi invadida pela cidade a ponto de não mais se autorreconhecer, numa visão em fragmentos.

- I: Violão e violino
- II: Violão, violoncelo e percussão (bongôs, chocalho)
- III: Violão, violoncelo, violino, percussão (rototom) e piano
- IV (*Mudanças de Rotas Fragmentárias*): Tape
- V: Violino, baixo elétrico, percussão (zabumba) e soprano
- VI: Violino, guitarra e baixo elétricos, percussão (zabumba e triângulo)
- VII: Guitarra, baixo, piano, violino, flauta e percussão (congas e bateria)
- VIII: Soprano, guitarra, baixo, piano, violino, flauta e percussão (bateria)
- IX: Guitarra, baixo, piano, violino, violoncelo, flauta e percussão (bateria)
- X (*Epílogo – Outras Mudanças, Novas Rotas*): Tape e instrumento solista (ou duo solista)

This is a series of miniatures that I composed between the years 2022 and 2023. It is a work in which I sought to work on pieces and improvisational techniques, dealing with themes that were configured in a narrative about the obstacles of coexistence between nature and urban life. To each piece, new instrumentation is added as well as new challenges. It is the allegory of an ascent to the sand of the Abaeté and a contemplation about how much nature has been invaded by the city to the point of no longer recognizing itself, in a vision in fragments.

- I: Acoustic guitar and violin
- II: Acoustic guitar, cello and percussion (bongos, shaker)
- III: Acoustic guitar, cello, violin, percussion (rototom) and piano
- IV (*Fragmentary Route Changes*): Electroacoustic Tape
- V: Violin, electric bass, percussion (zabumba) and soprano
- VI: Electric guitar and electric bass, violin, percussion (zabumba and triangle)
- VII: Electric guitar, electric bass, piano, violin, flute and percussion (congas and drums)
- VIII: Soprano, electric guitar, bass, piano, violin, flute and percussion (drums)
- IX: Electric guitar, electric bass, piano, violin, cello, flute and percussion (drums)
- X (*Epilogue – Other Changes, New Routes*): Tape and solo instrument (or soloist duo)

Observações:

Tanto o violão, quanto a guitarra (com pedais *fuzz* e *overdrive*, e com *slide*) terão de ser necessariamente amplificados. O baixo elétrico também, obviamente.
Both the acoustic and the electric guitars (with overdrive and fuzz pedals and slide) will necessarily have to be amplified. Also the electric bass, obviously.

O violão, a guitarra e o baixo usam de scordaturas com diapasão em $A = 432\text{Hz}$. O restante da instrumentação que houver pode ser tocado de acordo com o mesmo diapasão ou não. É opcional para os outros, à exceção da percussão, estarem afinados em $A = 440\text{Hz}$ ou $A = 442\text{Hz}$. É intencional trazer uma sensação sutil de polimicrotonalidade em sua interpretação.
The acoustic guitar, the electric guitar and the bass use tuning forks in $A = 432\text{Hz}$. The rest of the instrumentation that exists can be played according to the same tuning fork or not. It is optional for the others, with the exception of percussion, to be tuned to $A = 440\text{Hz}$ or $A = 442\text{Hz}$. It's intentional to bring a subtle sense of polymicrotonality in its interpretation.

Fragmentos de uma Paisagem I

Para violão e violino

George Cristian Vilela Pereira
(Setembro, 2022)

♩ = 66

SCORDATURA:
D A D G A E (A= 432Hz)

Violão

Violino

7

Vi.

Vno.

11

Vi.

Vno.

2

13 **rall.**

Vi.

Vno.

16 - Improviso livre (30")

Vi.

Vno.

Fragmentos de uma Paisagem II

Para violão, violoncelo e percussão (chocalho e bongôs)

George Cristian Vilela Pereira
(Setembro, 2022)

♩ = 66

Chocalho

Violão

Violoncelo

pp

p

SCORDATURA para violão:
D A D G A E (A = 432Hz)

pp

4

poco rit.

Choc.

p

3

♩ = 50

Bongôs

mp

Vi.

mp

Vc.

p

3

3

3

mp

2

7

Bongôs

Vi.

Vc.

mf

mp

9

Bongôs

Vi.

Vc.

mf

mp

accel. Para Choc. $\text{♩} = 80$

Bongôs 11 **Chocalho** **ff**

Vi. **ff**

Vc. **mf**

Para Bongôs **rall.** Bongôs

Choc. 13 **ff**

Vi. **ff**

Vc. **ff**

4

15 - - - - - 5 - - - - - Improviso coletivo e livre a partir dos gráficos abaixo (1')

Bongôs

Vi.

Vc.

The image shows a musical score for three instruments: Bongôs, Violin (Vi.), and Violoncello (Vc.). The score is divided into two measures. The first measure contains rhythmic notation: Bongôs has a series of 'x' marks on a staff; Violin has a melodic line with a 'v' (vibrato) marking; Violoncello has a bass line with a 'v' marking. The second measure is an improvisation section. The Bongôs staff is empty. The Violin staff is filled with a dense, textured graphic of black ink. The Violoncello staff contains a thick, wavy black line representing a graphic improvisation.

Fragmentos de uma Paisagem III

Para violão, piano, violoncelo, violino e rototom

George Cristian Vilela Pereira
(Setembro, 2022)

(Improvisação livre a partir de gráficos)

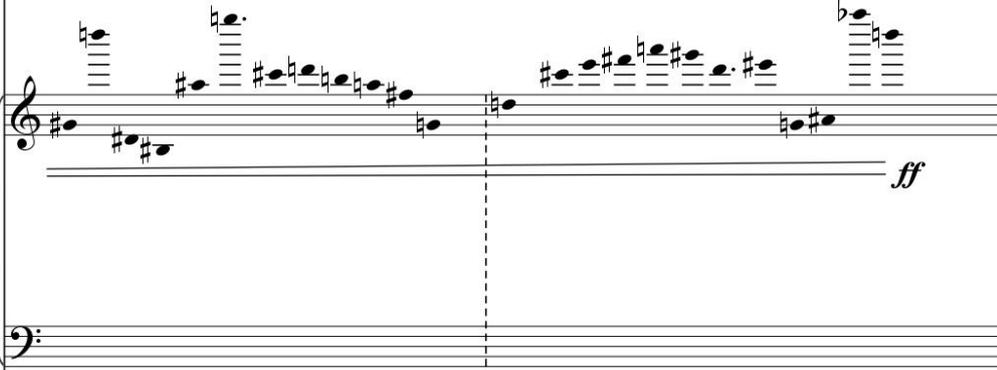
The musical score is arranged in a vertical system with five staves. From top to bottom, the staves are for Rototom, Violão, Piano, Violino, and Violoncelo. The Rototom staff uses a double bar line and a vertical line to indicate a pulse. The Violão staff is in treble clef and includes the text: "SCORDATURA para violão: D A D G A E (A = 432Hz) (com palheta, slide + reverb)". The Piano staff is in grand staff (treble and bass clefs) and features a dynamic marking of *f* and a melodic line with various accidentals. Below the piano staff, there is a section with a treble clef, a dynamic marking of *ffz*, and the instruction "Ped.". The Violino and Violoncelo staves are in treble and bass clefs respectively, and both contain rests. Vertical dashed lines indicate a structural division in the music.

2

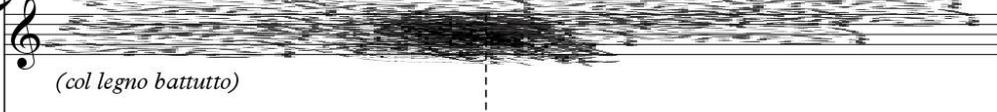
3 _____ 20" _____

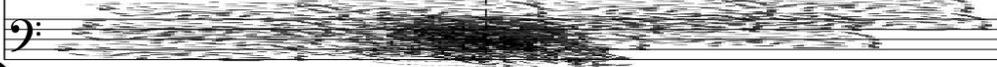
Rot. 

Vi. 

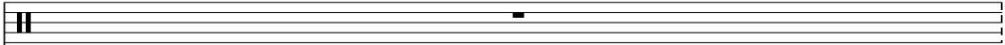
Pno. 
ff

 *

Vno. 
(col legno battutto)

Vc. 
(col legno battutto)

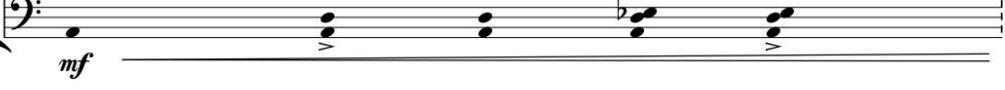
5 **accel.** 3

Rot. 

Vi. 

Pno. 

Vno. 

Vc. 

4 6

Rot.

fff

Vi.

fff

p i m a

3 3 7

Pno.

Vno.

Vc.

This musical score page contains five staves for measures 4 and 6. The top staff is for the Rot. (Rotary) instrument, showing a series of chords with a *fff* dynamic marking. The second staff is for the Violin (Vi.), featuring a complex texture with triplets and a septuplet, marked *fff*. Above the first measure of the violin part, the letters 'p i m a' are written with arrows pointing to specific notes. The third staff is for the Piano (Pno.), with a treble clef staff showing melodic lines and a bass clef staff showing chords and a tremolo effect. The fourth staff is for the Violoncello (Vno.), with a treble clef staff showing a melodic line. The fifth staff is for the Violone (Vc.), with a bass clef staff showing a simple harmonic accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Vivace

7

Rot.

Vi.

Pno.

Vno.

Vc.

fff

fff

fff

fff

nat.

3

fff

6

9

Rot.

Vi.

Pno.

Vno.

Vc.

The image shows a page of musical notation for measures 6 and 9. The score is arranged in five systems, each with a different instrument: Rot., Vi., Pno., Vno., and Vc. Measure 6 is marked with a '6' and a '9' above the first staff. The Rot. part features a melodic line with triplets and quintuplets, accented with 'v'. The Vi. part has a tremolo in the first half and quintuplets in the second half. The Pno. part has a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The Vno. part has a melodic line with various accidentals. The Vc. part has a rhythmic accompaniment with triplets and a final chord.

11 7

Rot. 5

Vi. 5

Pno. 5

Vno. 3

Vc. 3

Detailed description: This page of a musical score contains five systems of staves. The first system is for the Rot. (Roto Tom) and consists of a single staff with a drumhead icon, showing five chords with a slur and a '5' above the staff. The second system is for the Violin (Vi.), showing four measures of sixteenth-note patterns with slurs and '5' fingerings. The third system is for the Piano (Pno.), with a grand staff (treble and bass clefs) showing complex melodic lines with slurs and '5' fingerings. The fourth system is for the Violoncello (Vc.), showing four measures of eighth-note triplets with slurs and '3' fingerings. The fifth system is for the Violino (Vno.), showing four measures of eighth-note triplets with slurs and '3' fingerings. The page number '11' is at the top left and '7' is at the top right.

8

12

Rot.

Vi.

Pno.

Vno.

Vc.

This musical score page contains five staves for measures 8 through 12. The instruments are: Rot. (Rotary Horn), Vi. (Violin), Pno. (Piano), Vno. (Viola), and Vc. (Violoncello). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The Rot. part has a melodic line with a slur over measures 8-12 and a fingering of 5 above the final note. The Violin part consists of four chords, each with a slur and a fingering of 5 below. The Piano part has a complex melodic line in the right hand with slurs and fingerings of 5, and a bass line with chords and a fingering of 5. The Viola and Violoncello parts consist of four chords, each with a slur and a fingering of 3 below.

10 14

Rot.

Vi.

fff

p i m a

Pno.

Vno.

Vc.

The musical score for page 231, measures 10-14, is arranged in five systems. The first system, labeled 'Rot.', shows a triplet of chords in the first measure and an accented triplet of chords in the second measure. The second system, labeled 'Vi.', features a *fff* dynamic marking and a triplet of chords with fingerings p, i, m, a indicated by arrows. The third system, labeled 'Pno.', consists of two staves: the upper staff has four five-measure chords, and the lower staff has four five-measure chords. The fourth system, labeled 'Vno.', has four five-measure chords. The fifth system, labeled 'Vc.', has four triplet chords.

Lento

15

Rot.

Vi.

Pno.

Vno.

Vc.

The musical score consists of five staves. The top staff is for a Rotary instrument (Rot.), showing a melodic line with a long slur and three groups of eighth notes, each marked with a '5' below it. The second staff is for Violin (Vi.), with a long slur over a sustained chord. The third and fourth staves are for Piano (Pno.), with a long slur over a sustained chord in both hands; the right hand is marked *mf* and the left hand is marked *mf* and *Ped.*. The fifth staff is for Viola (Vno.), with a long slur over a sustained chord marked *mf*. The bottom staff is for Cello (Vc.), with a long slur over a sustained chord marked *mf*. A vertical bar line is present between measures 15 and 16.

12

Improvisação coletiva nos compassos em branco

17

Rot. *fff*

Vi. *ff*

Pno. *ff* *

Vno. *f* *ff*

Vc. *f*

George Cristian Vilela Pereira

**Mudanças de Rotas Fragmentárias (Fragmentos de
uma Paisagem IV)**
(peça acusmática)

Duração: 1'20"

Materiais:

Violão de cordas de aço (3 fragmentos, a partir de uma peça intitulada *Mudança de Destino* e um fragmento do motivo principal de *Fragmentos de uma Paisagem I*)
Piano de parede (3 fragmentos, a partir de um improviso em um Eisenfelder)

Descrição textural-gestual:

Unhas sobre as cordas e percussão com a polpa sobre teclas do piano, pedal *sustain* e efeito *stretch* (40", pista 1)

Uma frase melódico-percussiva do piano em loop, da aceleração à distensão (5", 10", 16" e 29", pista 2)

Uma frase melódica do piano em reverse e inverse, com tremolos (1'18", pista 3).

Motivo melódico principal no violão, em exposição normal e reverse, gradualmente acelerado e reduzido (13", 11", 5" na pista 4 e 3" na pista 3)

Improvisação livre e acelerada no violão com ecos (40", pista 4)

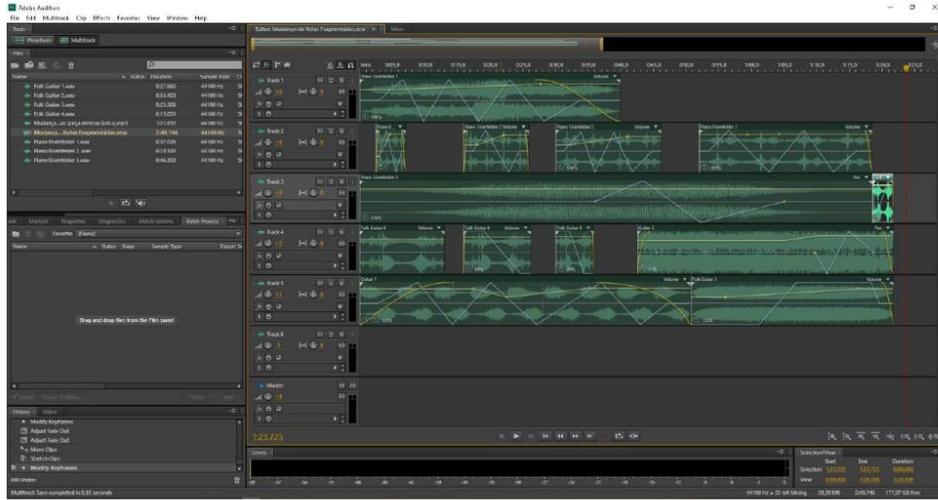
Uma frase melódico-harmônica do violão em loop, com correção de *pitch*, *loop* e *stretch* (51")

Uma frase percussiva do violão com distorção *fuzz*, *stretch* e *loop* (30")

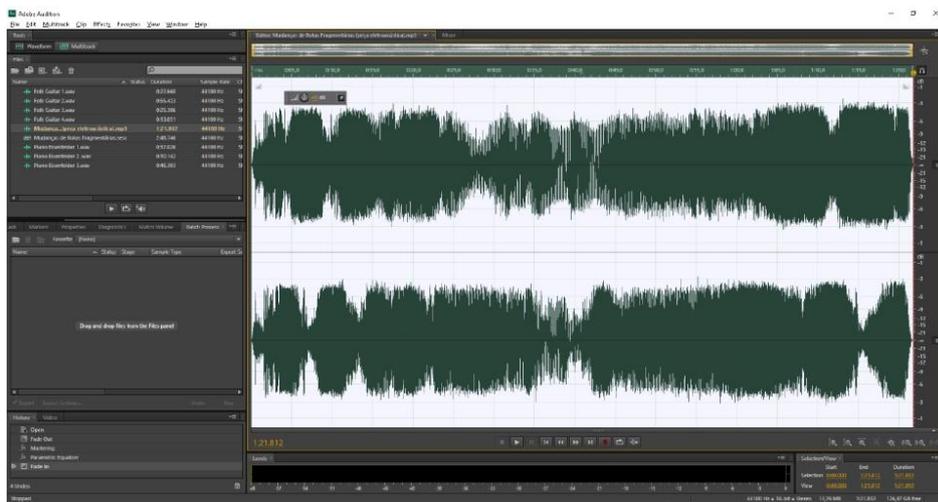
Elaboração em Adobe Audition CS6

Guia para performance: Tocar o tape/arquivo de áudio como interlúdio entre as performances ao vivo da série *Fragmentos de uma Paisagem*, para os momentos de troca de instrumentação. O tape está livre para eventuais manipulações/remixes ao vivo.

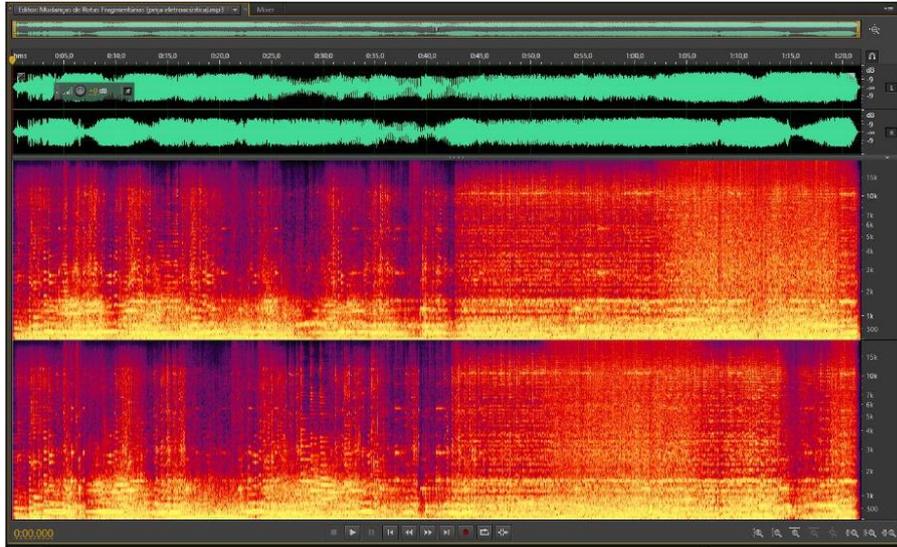
Setembro, 2022



Visualização multipista



Visualização gráfica da peça finalizada



Espectrograma

Fragmentos de uma Paisagem VI

para violino, guitarra e baixo elétricos, zabumba e triângulo

George Cristian Vilela Pereira
(Abril, 2023)

♩ = 80

Triângulo

Zabumba

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

Baixo elétrico

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

Guitarra

Violino

Detailed description of the musical score: The score is for five instruments: Triângulo, Zabumba, Baixo elétrico, Guitarra, and Violino. The time signature is 5/4 and the tempo is 80 bpm. The key signature has one flat (B-flat). The Triângulo part starts with a rest in the first measure and a half note in the second measure, followed by a triplet of eighth notes. The Zabumba part has a half note in the first measure and a triplet of eighth notes in the second measure. The Baixo elétrico part has a half note in the first measure and a half note in the second measure, with a dynamic marking of *mf*. The Guitarra part has a half note in the first measure and a half note in the second measure, with a dynamic marking of *mf* and a *gliss.* marking. The Violino part has a half note in the first measure and a half note in the second measure, with a dynamic marking of *mp* and a *SP* marking. The score includes scordatura instructions for the electric bass and guitar, and dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *f*.

2

Musical score for five instruments: Tri., Z., Baixo e., Guit., and Vno.

- Tri. (Trombones):** Two staves. The first measure is a whole rest. The second measure features a triplet of eighth notes, starting with a dynamic of *f* and marked with a crescendo hairpin. The notes are G³, A³, and B³.
- Z. (Trumpets):** Two staves. Similar to the trombones, with a whole rest in the first measure and a triplet of eighth notes (G³, A³, B³) in the second measure, marked *f* with a crescendo hairpin.
- Baixo e. (Electric Bass):** One staff. The first measure contains a half-note triplet of eighth notes (G², A², B²) marked *f*. The second measure contains a half-note triplet of eighth notes (B², C³, D³) marked *f*.
- Guit. (Electric Guitar):** One staff. The first measure contains a half-note triplet of eighth notes (G², A², B²) marked *f*. The second measure contains a half-note triplet of eighth notes (B², C³, D³) marked *f*. The final measure is a whole note chord (B², D³, F³) marked *ff* with a w/slide instruction and a decrescendo hairpin.
- Vno. (Violin):** One staff. The first measure is a whole rest. The second measure contains a half-note triplet of eighth notes (G², A², B²) marked *f*. The final measure contains a whole note chord (B², D³, F³) marked *ff*.

5

Tri.

Z.

Baixo e.

Guit.

Vno.

sfz *ff* *sfz* *ff*

w/slide

Detailed description: This musical score page contains five staves. The top two staves, Tri. and Z., are in a high register and feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) and slurs. The Baixo e. staff is in bass clef and features a melodic line with slurs and accents. The Guit. staff is in treble clef and shows chordal textures with slurs and accents, including a section marked 'w/slide' indicated by a dashed line. The Vno. staff is in treble clef and features a melodic line with slurs and accents, with dynamics *sfz* and *ff* alternating. A measure number '5' is placed at the beginning of the first staff.

4

Musical score for five instruments: Tri., Z., Baixo e., Guit., and Vno. The score is divided into two systems. The first system contains measures 7 and 8. The second system contains measures 9, 10, and 11. The Tri. part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Z. part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and triplets. The Baixo e. part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Guit. part features a tremolo effect, a slide, and a dynamic change from *sfz* to *ff*. The Vno. part features a dynamic change from *sfz* to *ff*.

Tri. 7

Z. 3 3 3 3

Baixo e.

Guit. *sfz* w/slide *ff*

Vno. *sfz* *ff*

Musical score for five instruments: Tri., Z., Baixo e., Guit., and Vno. The score is divided into two systems. The first system contains measures 9 and 10. The second system contains measures 11 and 12. The instruments are: Tri. (Triangle), Z. (Zither), Baixo e. (Bassoon), Guit. (Guitar), and Vno. (Violin).

System 1 (Measures 9-10):

- Tri.:** Measure 9: Quarter notes with accents. Measure 10: Quarter notes with accents.
- Z.:** Measure 9: Quarter notes with accents and triplets. Measure 10: Quarter notes with accents and triplets.
- Baixo e.:** Measure 9: Quarter notes with accents. Measure 10: Quarter notes with accents and a triplet.
- Guit.:** Measure 9: Chords with accents and wavy lines. Measure 10: Chords with accents and a triplet.
- Vno.:** Measure 9: Chords with accents and a triplet. Measure 10: Chords with accents.

System 2 (Measures 11-12):

- Tri.:** Measure 11: Quarter notes with accents. Measure 12: Quarter notes with accents.
- Z.:** Measure 11: Quarter notes with accents and triplets. Measure 12: Quarter notes with accents and triplets.
- Baixo e.:** Measure 11: Quarter notes with accents. Measure 12: Quarter notes with accents and a triplet.
- Guit.:** Measure 11: Chords with accents and wavy lines. Measure 12: Chords with accents and a triplet.
- Vno.:** Measure 11: Chords with accents and a triplet. Measure 12: Chords with accents.

Dynamics and Articulations:

- Tri.:** Accents (>).
- Z.:** Accents (>) and triplets (3).
- Baixo e.:** *sfz* (measures 9-10), *ff* (measure 12).
- Guit.:** *sfz* (measure 9), *ff* (measure 12), w/slide (measure 9), and triplets (3).
- Vno.:** *sfz* (measure 9), *ff* (measure 12), and triplets (3).

6

Musical score for five instruments: Tri., Z., Baixo e., Guit., and Vno. The score is divided into three measures. The first measure is marked with a rehearsal mark '11' and contains triplet figures. The second measure is marked with a 20-measure breath mark and contains a triplet figure. The third measure contains triplet figures. Dynamic markings include *ff* and *fff*. The Guit. and Vno. parts include the instruction 'Improvisação livre a partir dos contornos' and a *fff* dynamic marking.

Tri. 11 *ff* *fff*

Z. *ff* *fff*

Baixo e. *ff* *fff*

Guit. Improvisação livre a partir dos contornos *fff*

Vno. Improvisação livre a partir dos contornos *fff*

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

Piano

Guitarra

Baixo

Violino

Congas

f dim.

mf cresc.

mf cresc.

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

Fuzz

mf cresc.

w/slide

mf cresc.

mf cresc.

2

Fl. 5 *mf* *fff* $\text{♩} = 150$ 8^{va}

Congas Para Bat. Bateria *fff*

Pno. *fff*

Guit. *fff* w/slide

Baixo *fff*

Vno.

Improvizar ritmicamente a partir dos registros definidos pelos contornos.

Improvizar cromaticamente a partir dos registros definidos pelos contornos.

Detailed description: This is a musical score for a jazz ensemble. It features six staves: Flute (Fl.), Congas, Piano (Pno.), Guitar (Guit.), Bass (Baixo), and Violin (Vno.). The score is in 6/8 time and begins at measure 5. The Flute part starts with a melodic line marked *mf* and transitions to *fff* in the second system. The Congas part includes a section labeled 'Para Bat.' and a 'Bateria' section with a complex rhythmic pattern. The Piano, Guitar, and Bass parts all play a dense, rhythmic accompaniment marked *fff*. The Violin part is mostly silent. There are two text boxes providing improvisation instructions: one for the Piano/Guitar/Bass section and another for the Violin section. A tempo marking of $\text{♩} = 150$ and an octave marking of 8^{va} are also present.

9 ff

Fl.

Bat.

Pno.

Guit.

Baixo

Vno.

fff

w/slide-

Detailed description: This page of a musical score features six staves. The Flute staff (Fl.) begins with a measure rest, followed by a series of notes with accents and slurs, marked with a forte (ff) dynamic. The Bass Drum staff (Bat.) shows a rhythmic pattern of eighth notes with various articulations and dynamic markings. The Piano staff (Pno.) has a complex texture with multiple voices in both hands, including chords and moving lines. The Guitar staff (Guit.) features a dense texture of chords and arpeggios. The Bass staff (Baixo) provides a rhythmic foundation with chords and moving lines, including a 'w/slide-' marking. The Violin staff (Vno.) starts with a forte (fff) dynamic and plays a melodic line with slurs and accents.

4

The image displays a musical score for six instruments: Flute (Fl.), Bass (Bat.), Piano (Pno.), Guitar (Guit.), Baixo (Bass), and Violoncello (Vno.). The score is organized into six staves, each with its instrument name on the left. The Flute staff (top) begins at measure 12 and features melodic lines with various articulations and dynamics. The Bass staff (second) shows a rhythmic pattern with frequent sixteenth-note runs and rests. The Piano staff (third) includes a complex bass line with sixteenth-note chords and a melodic line in the right hand. The Guitar staff (fourth) consists of a dense, rhythmic accompaniment. The Baixo staff (fifth) provides a steady bass line with sixteenth-note chords, including a 'w/slide' instruction. The Violoncello staff (bottom) has a melodic line with slurs and dynamics. The score concludes at measure 15, indicated by a double bar line and a repeat sign.

♩ = 180

16

The musical score is arranged in six staves, each with a 12/8 time signature. The Flute staff (Fl.) begins at measure 16 with a rest, followed by a melodic line starting in measure 17 marked with *fff*. The Drums staff (Bat.) features a complex rhythmic pattern of eighth notes with accents, also marked *fff*. The Piano staff (Pno.) has a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a dense eighth-note accompaniment, both marked *fff*. The Guitar staff (Guit.) has a melodic line marked *fff*. The Bass staff (Baixo) has a rhythmic accompaniment of eighth notes marked *fff*. The Violin staff (Vno.) has a melodic line. Several staves include the instruction "Improvisar livremente sobre os contornos." in a box. A dashed line labeled "w/slide" is positioned between the Guitar and Bass staves.

Fl. *fff*

Bat. *fff*

Pno. *fff*

Guit. *fff*

Baixo *fff*

Vno.

Improvisar livremente sobre os contornos.

w/slide

6

19

Fl.

Bat.

Pno.

Guit.

Baixo

Vno.

6

6

6

w/slide-----

6

Fragmentos de uma Paisagem VIII

para soprano, guitarra e baixo elétricos, piano, flauta, violino e bateria

George Cristian Vilela Pereira
(Abril, 2023)

$\text{♩} = 86$

SCORDATURA:
C G C G A Eb,
(A = 432Hz)

Guitarra

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

Baixo elétrico

Violino

Bateria

The musical score is written for four instruments: Guitarra, Baixo elétrico, Violino, and Bateria. The tempo is marked as $\text{♩} = 86$. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The guitar and bass parts include scordatura instructions: Guitarra (C G C G A Eb, A = 432Hz) and Baixo elétrico (C G D G, A = 432Hz). The guitar part starts with a whole rest in the first two measures, followed by a chord in the third measure marked *mp*. The bass part starts with a whole rest in the first two measures, followed by a melodic line in the third measure marked *mp*, including triplets in the fourth measure. The violin part has a whole rest in the first two measures, followed by sustained notes in the third measure with a crescendo leading to a *p* dynamic. The drum part has a whole rest in the first two measures, followed by a steady pattern of eighth notes in the third measure marked *p*.

2

5

Fl. *mf*

Sop. solo *mf*
Há co me - ços que não se re - cu - pe -

Pno. *p*
p
Ped.

Guit.

Baixo e. *v* 3 [3]

Vno. *mp*

Bat.

Detailed description: This is a page of a musical score for a band. It features seven staves. The Flute staff (Fl.) has a melody starting with a half note, followed by quarter notes, and a slur over the last two notes. The Soprano solo (Sop. solo) staff has lyrics in Portuguese: 'Há co me - ços que não se re - cu - pe -'. The Piano (Pno.) staff has a complex accompaniment with chords and a pedal point. The Guitar (Guit.) staff has a rhythmic pattern with chords. The Bass (Baixo e.) staff has a melodic line with triplets. The Violin (Vno.) staff has a melodic line with slurs. The Drums (Bat.) staff has a simple rhythmic pattern.

8

Fl.

Sop. solo

ram Há pe - da -

Pno.

mp

mp

*Ped.

Guit.

Baixo e.

mp

Vno.

mp

Bat.

mp

4

10

Fl.

Sop. solo

Pno.

Guit.

Baixo e.

Vno.

Bat.

ços que não se frag - - men - -

12

Fl. *mf*

Sop. solo
tam Há si-lên -
f

Pno. *mf*
* Led.

Guit. *mf*

Baixo e. *mf*

Vno. *mf*

Bat. *mf*

6

14

Fl.

Sop. solo

Pno.

Guit.

Baixo e.

Vno.

Bat.

cios que não se re - - me-mo -

16

Fl. *f*

Sop. solo
ram Se só
ff

Pno. *f* *

Guit. *f* Overdrive

Baixo e. *f*

Vno. *f*

Bat. *f*

Detailed description: This musical score page, numbered 16 and 7, features seven staves. The Flute (Fl.) staff begins with a whole rest followed by a sixteenth-note triplet of B-flat, A-flat, and G-flat, then continues with a sixteenth-note triplet of F, E, and D, and another triplet of C, B, and A, all marked *f*. The Soprano Solo (Sop. solo) staff has lyrics 'ram Se só' under notes, with a *ff* dynamic marking. The Piano (Pno.) staff has a *f* dynamic marking and an asterisk. The Guitar (Guit.) staff is marked *f* and includes an 'Overdrive' section with a tremolo effect. The Bass (Baixo e.) staff is marked *f*. The Violin (Vno.) staff is marked *f*. The Drums (Bat.) staff is marked *f* and includes triplets of eighth notes.

8

18

Fl.

Sop. solo

Pno.

Guit.

Baixo e.

Vno.

Bat.

há me - -

Detailed description: This page of a musical score covers measures 18 through 21. The instruments are arranged vertically from top to bottom: Flute (Fl.), Soprano solo (Sop. solo), Piano (Pno.), Guitar (Guit.), Bass (Baixo e.), Violin (Vno.), and Drums (Bat.). The Flute part (measures 18-21) features a melodic line with slurs and accidentals (flats). The Soprano solo part (measures 18-21) has lyrics 'há me - -' under a single note in measure 18 and a rest in measure 19, with a flat in measure 20. The Piano part (measures 18-21) consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment of chords. The Guitar part (measures 18-21) plays a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. The Bass part (measures 18-21) plays a steady eighth-note accompaniment. The Violin part (measures 18-21) has a few notes in measures 18 and 20. The Drums part (measures 18-21) features a pattern of eighth notes with accents and triplets (marked with '3').

19

Fl.

Sop. solo

Pno.

Guit.

Baixo e.

Vno.

Bat.

mó - - - - -

Detailed description: This is a page of a musical score for a band. It features six staves. The Flute staff (Fl.) has a treble clef and a key signature of one flat, starting at measure 19 with a melodic line of eighth notes. The Soprano solo staff (Sop. solo) has a treble clef and a key signature of one flat, with the lyrics 'mó' followed by a series of dashes. The Piano staff (Pno.) consists of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat, showing a complex accompaniment. The Guitar staff (Guit.) has a treble clef and a key signature of one flat, with a rhythmic pattern of chords. The Bass staff (Baixo e.) has a bass clef and a key signature of one flat, with a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello staff (Vno.) has a treble clef and a key signature of one flat, with a sustained chord. The Drums staff (Bat.) has a drum set icon and a key signature of one flat, with a rhythmic pattern of eighth notes.

10

20

Fl.

Sop. solo

Pno.

Guit.

Baixo e.

Vno.

Bat.

rias

The musical score for page 258, measures 10-20, is arranged in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Measures 10-20, featuring a melodic line with slurs and accents.
- Sop. solo (Soprano solo):** Measures 10-20, with the word "rias" written below the staff.
- Pno. (Piano):** Measures 10-20, featuring a complex chordal texture in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.
- Guit. (Guitar):** Measures 10-20, featuring a complex chordal texture.
- Baixo e. (Bass electric):** Measures 10-20, featuring a rhythmic accompaniment.
- Vno. (Violoncello):** Measures 10-20, with a blank staff.
- Bat. (Drums):** Measures 10-20, featuring a rhythmic accompaniment with triplets.

21

Fl. *ff*

Sop. solo
Se só há
fff

Pno. *ff*

Guit. *ff*

Baixo e. *ff*

Vno. *ff*

Bat. *ff*

12

22

Fl.

Sop. solo

Pno.

Guit.

Baixo e.

Vno.

Bat.

sa - - - - - cri - -

Detailed description: This page of a musical score covers measures 12 through 15. The score is arranged in a vertical stack of staves. At the top left, the number '12' indicates the starting measure. A rehearsal mark '22' is placed above the Flute staff. The instruments and their parts are: Flute (Fl.) with a treble clef and a key signature of two flats; Soprano solo (Sop. solo) with a treble clef and lyrics 'sa - - - - - cri - -'; Piano (Pno.) with a grand staff (treble and bass clefs) featuring a complex melodic line in the right hand and a steady bass line in the left hand; Guitar (Guit.) with a treble clef and a key signature of two flats, playing a rhythmic accompaniment of chords; Bass electric (Baixo e.) with a bass clef and a key signature of two flats, playing a steady eighth-note bass line; Violin (Vno.) with a treble clef and a key signature of two flats; and Drums (Bat.) with a drum set icon and a key signature of two flats, playing a consistent rhythmic pattern. The score concludes with a double bar line at the end of measure 15.

23

Fl.

Sop. solo

Pno.

Guit.

Baixo e.

Vno.

Bat.

fi - - - - cios

Detailed description of the musical score: The score is for measures 23 and 24. The Flute part starts with a dynamic marking of *mp* and a key signature of one flat. The Soprano solo part has lyrics 'fi - - - - cios' with a fermata over the word 'cios'. The Piano part has a complex texture with many notes and dynamics. The Guitar part has a rhythmic pattern of chords. The Bass electric part has a steady eighth-note pattern with triplets. The Violin part has a simple melody. The Drums part has a complex rhythmic pattern with triplets and accents.

14

25

Fl.

Sop. solo

Em trau - mas de u - ma ter - - - ra

Pno.

Guit.

Baixo e.

Vno.

Bat.

27 **rall.** 8^{va} - - - - - 15

Fl.

Sop. solo
sem pai - - - sa - - - - gem

Pno.

Guit.

Baixo e.

Vno. **rall.**

Bat.

Fragmentos de uma Paisagem IX

para flauta, piano, guitarra e baixo elétricos, violino, violoncelo e bateria

George Cristian Vilela Pereira
(Abril, 2023)

$\text{♩} = 76$

Flauta

Piano

Guitarra

Baixo elétrico

Violino

Violoncelo

Bateria

SCORDATURA:
C G C G A B_b,
(A = 432Hz)

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

walide-----
molto vib.

Fl.

Pno.

Guit.

Baixo e.

Vno.

Vc.

Bat.

Fuzz

gliss.

George Cristian Vilela Pereira,
em colaboração com André Miranda Filho

Fragmentos de uma Paisagem X

Epílogo - Outras Mudanças, Novas Rotas

(2023)

Para tape
e um ou dois instrumentos solistas

Agosto/2023

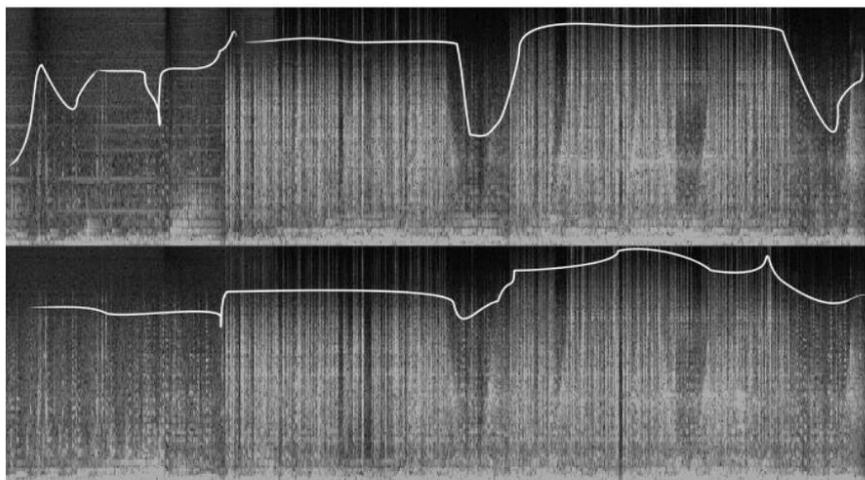
Partitura verbal e gráfica: Março/2024

Duração: 4'05''

O tape (4'05'') foi composto a partir do sampler do violão acústico e sons eletroacústicos de George Christian e beats eletrônicos feitos por André Miranda Filho.

A peça consiste na execução de um tape que traz uma base eletrônica para algum(ns) instrumento(s) solista(s) de livre escolha (dois, no máximo), que pode ser o canto, ou algum instrumento de sopro (madeira ou metal), ou teclas, e/ou de cordas (friccionadas ou dedilhadas). Sugere-se improvisar livre e espontaneamente após um minuto (1') de introdução – a não ser que haja alguma ideia sonora contínua sutil em acompanhamento a esta base.

Se relevante for, experimentar solar a partir dos contornos traçados sobre o espectrograma abaixo (por 3', aproximadamente). Se o solista for um pianista (ou similar), tratar a partitura dos contornos como uma só, com leitura para ambas as mãos. Se for um só solista, pode-se pensar a partitura gráfica em duas partes, 1'30'' cada. Se os instrumentos solistas forem em duo, tratar em duas vozes de maneira contrapontística.



Partitura completa

George Cristian Vilela Pereira

Civilização ou Barbárie?
(*Versão
Expandida*)

Salvador,
2022

Formação:

Guitarra elétrica,
Baixo elétrico,
Saxofone tenor

Banda sinfônica:

2 Clarinetes Bb;
2 Saxofone alto Eb;
2 Trompas F;
4 Trompetes Bb;
4 Trombones;
1 Eufônio Bb;
Tuba C;

2 Percussionistas:

Bateria,
Congas, pandeiro, agogô; chocalho, tamborim.

SCORDATURA para guitarra -

Afinação Abaeté:



Duração: 7' ou mais

A guitarra tem de estar amplificada com pedais fuzz, delay e overdrive.

Uso de slide e palheta como acessórios.

O baixo usa pedal overdrive, com a palheta como acessório.


vibrato longo

Conceito:

A ideia desta peça partiu de uma conversa que tive há alguns anos, em meados de 2009, com A. F. Ele seria futuramente o microempresário que fundaria um curso de inglês na área de São Cristóvão. Eu trabalhei neste curso como professor e coordenador por um ano e meio. Esse empresário, enquanto me dava carona de carro em um trecho de uma ladeira que desemboca à Av. Paralela, me afirmou algo que me deixou alarmado: “Um dia, todo esse areal será ocupado...”. Não lembro das palavras exatas, mas ele estava prevendo a crescente gentrificação, através de estabelecimentos comerciais e condomínios, da região onde moro em Stella Maris, ocupando o areal do Abaeté. A.F., que era amigo próximo de um falecido tio meu, era uma pessoa um tanto tosca e rude, com mentalidade muito voltada para o comércio e o lucro. A fala dele, apesar de profética, me despertou uma profunda preocupação quanto à preservação ambiental da região. E, passados esses anos, em 2022, estou morando no mesmo bairro e testemunhando a aparição de um novo condomínio ali, um centro comercial acolá, uma praça cimentada seja à beira da praia, ou de um riacho... Há também dois grandes hotéis turísticos, Catussaba e Gran Hotel Stella Maris... Esses sutis exemplos de gentrificação na região de Stella Maris só me dizem o quanto há um fracasso político na vontade de preservação ambiental.

E olha que nem mencionei ainda os bairros restantes da região do entorno do areal das Dunas do Abaeté: Itapuã (e regiões-satélite como Alto do Coqueirinho, Km 17) e Abaeté são zonas urbanizadas e desconfiguradas, cujo crescimento atravessou declives de terrenos irregulares suburbanos. Indo à praia de Itapuã, a colônia de pescadores e os barcos ainda existem e resistem, mas numa fração ínfima em comparação ao entorno comercial. O mercado municipal é onde, justamente, os pescadores comercializam seus logros pesqueiros. A região de classe média alta é a do Farol de Itapuã, e a visão do areal inexistente. Mesmo na avenida Dorival Caymmi, há um traço do areal entre os bairros de Itapuã e Abaeté. Até quando, é o que me pergunto...

O intuito da presente peça, “Civilização e Barbárie”, é protestar contra a crescente gentrificação da região do Abaeté e a mentalidade que subestima a contribuição dos povos originários. Este é um fenômeno que não é exclusivo na cidade de Salvador, pois este é um tema que tem a devida universalidade. Já dizia o escritor russo Leon Tolstói, “Fale de sua aldeia e estará falando do mundo”. Quero transmitir nesta peça a minha preocupação não apenas com a gentrificação, mas também quanto às segregações sociais e à violência urbana em contraste com uma paisagem natural sendo crescentemente marginalizada. O pensamento ignorantemente desenvolvimentista desacompanhado de uma real preocupação ecológica é uma causa que considero fulcral para entender o quanto o Brasil não tem prezado por isso no decorrer de sua história, tendo seus cúmulos de intolerância em tempos de fascismo político contra os povos originários e comunidades nativas. A peça cita como referência duas canções-irmãs de Dorival Caymmi que simbolizam a ventura e o dissabor de se viver no mar para os pescadores: “O Mar” e “É Doce Morrer no Mar”. Entretanto, a citação à primeira canção é muito mais evidente na textura do que a da segunda. Caymmi foi, sem dúvida, um cancionista-chave para compreender a vida originária da área litorânea do Abaeté. Sua memória permanece na região, mas as mudanças no ecossistema são flagrantes. O Abaeté cantado por Caymmi não é mais aquele, decididamente.

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:

1. O Mar: feedback a partir de um harmônico na guitarra; sonoridade borbulhante das madeiras e percussão em contraste com notas prolongadas dos metais. Citação a “O Mar” de Dorival Caymmi.
2. O Areal: haverá um jogo de esvaziamento textural entre os sopros e a guitarra, com um predomínio de sonoridades mais percussivas, harmônicas e sutis.
3. Civilização?: a guitarra trará uma territorialidade temática a ser dialogada melódico-harmonicamente com as madeiras e os metais, aliada a um acompanhamento percussivo, gradual em intensidade tanto nas dinâmicas, quanto na rítmica.
4. Barbárie: a banda sinfônica atua acompanhando harmonicamente, com momentos entrecortantes de caos, para demarcar as atuações improvisativas dos solistas. A barbárie culmina com harmonizações ainda mais dissonantes e assimétricas.
5. Finale: Em Ruínas: da guitarra solitária ao caos micropolifônico e improvisado, passando por um tutti de um acorde em bloco a uma nota sustentada com feedback na guitarra.

A palavra-chave é ABAETÉ. Esta palavra indígena (a partir de abaité que significa “terror, horror” em idioma tupi, embora também haja o significado de “homem verdadeiro” a partir do vocábulo original “abaeté”) é escrita com seis grafemas e quatro letras. A partir dos grafemas (ressaltando que B seria si bemol, e T, si bequadro), cria-se a seguinte Scordatura para a guitarra: B A E A Bb E.

Contornos a partir do trecho inicial da melodia de “O Mar” de Dorival Caymmi:



0-1-2-3 3-2-1-0 0-1-3-2 2-1-0

Civilização ou Barbárie?

para grupo misto

Lento

I. O Mar

George Cristian Vilela Pereira
(Outubro-Novembro, 2022)

Delay 300ms + sustain
w/pick

mf

gliss., sulVI

Guitarra

w/pick

mp

Baixo elétrico

Congas

Slap

p

Percussão

5

Guit. *mf* *f* w/slide--- 3

Baixo e. *gliss., sul IV* *mf*

2 Cl. *mp*

2 Sax. al. *mp*

2 Tr. *mp*

2 Trne. *mp*

2 Trne. b. *mp*

Euf. *mp cresc.* 3

Tba. *mp cresc.* 3

Congas Para Agogô Agogôs *mf* 10

Bat. *mf*

4 Delay 300ms + slide

9 w/slide-
Guit. *f*
Baixo e. *f*
2 Cl. *mf* *f* *gliss.*
Sax. ten. *f* *gliss.*
2 Sax. al. *mf* *f* *gliss.*
2 Tr. *mf cresc.*
2 Tpte. *mf cresc.* *gliss.*
2 Tpte. *mf cresc.* *gliss.*
2 Trne. *mf cresc.*
2 Trne. b. *mf cresc.* *f*
Euf. *mf* *f*
Tba. *mf* *f*
Agogôs *mf* *f*
Bat. *mf* *f*

10

3

10

10

II. O Areal

♩. = 55

5

12 vib.

Guit. *ff*

Baixo e. *ff*

2 Cl.

Sax. ten. *ff* *vib.* *pp*

2 Sax. al.

2 Tr. *f*

2 Tpte. *f*

2 Tpte. *f*

2 Trne. *f*

2 Trne. b.

Euf.

Tba.

Agogós *f* Para Choc. Chocalho *p*

Bat. *f* *p*

6

Ord., clean
(no pick)

16

Guit. *mp*

2 Cl.

Choc.



19

Guit.

2 Cl.

Choc.

Delay 500ms

23

Guit. *mf*

Baixo e. *mp*

2 Cl. *p*

Sax. ten. *pp*

2 Sax. al.

Choc. *mp*

Bat. *mp*

||

27

Guit. *mf*

Baixo e. *mf*

2 Cl. *mp*

Sax. ten. *3*

2 Sax. al.

Choc. *mp*

Bat. *mp*

rall.

III. Civilização

8

vib.
(atrás da ponte)

$\text{♩} = 70$
Ord., clean
(no pick)

31

Guit.

Baixo e.

2 Cl.

Sax. ten.

2 Sax. al.

Choc.

Bat.

Para Pan.

34

Guit.

Baixo e.

2 Sax. al.

2 Tr.

2 Trne.

2 Trne. b.

Euf.

Tba.

Choc.

Bat.

Pandeiro

mf

mf

mp

mp

p

mf

10

37

Guit.

Baixo e.

2 Sax. al.

2 Tr.

2 Trnc.

2 Trnc. b.

Euf.

Tba.

Pan.

Bat.

mp

mp

mp

p

3

3

♯IV

12

43

overdrive pedal
rasg. ↑ ↑ ↑

ff

rasg. ↑ ↑ ↑

Guit.

Baixo e.

ff

2 Cl.

mp

Sax. ten.

ff

2 Sax. al.

mp

2 Tr.

mp

2 Trne.

mp

2 Trne. b.

Euf.

Tba.

Pan.

Para Congas

Congas

f

3 3 3 3

Bat.

3 6 3 3

f

3 3

3 3

46 13

Guit. *rasg.* ↑ ↑ ↑

Baixo e. *8va*

Sax. ten.

2 Sax. al.

2 Tpte. *mf* 3 3

2 Tpte. *mf* 3 3

Congas 3 3 3 3 3 3

Bat. 3 3 3 3 3 3



49

Guit.

Baixo e. 5

Sax. ten. *tr*

2 Sax. al.

Congas 3 3 3 3 3 3

Bat. 3 3 3 3 3 3

14

overdrive + fuzz pedal
w/pick

52

Guit. *fff*

Baixo e.

Congas

Bat.



55

Guit. *fff*

Baixo e.

Congas

Bat.



58

Guit.

Baixo e.

Congas

Bat.

Musical score for measures 60-61. The score includes staves for Guit., Baixo e., 2 Cl., Euf., Tba., Congas, and Bat. The guitar part features a complex rhythmic pattern with slurs and a key signature change to one flat. The bassoon part has a trill and a dynamic marking of *mf*. The tuba part has a dynamic marking of *f*. The percussion parts (Congas and Bat.) have a dynamic marking of *mf*. The text "Para Tamborim" is written above the Congas staff.

IV. Barbárie

Musical score for measures 62-64. The score includes staves for Guit., Baixo e., 2 Cl., Sax. ten., 2 Tr., Euf., Tba., and Tamborim. The guitar part has a dynamic marking of *mf*. The saxophone part has a dynamic marking of *ff cresc.* and the instruction "Improvisação livre". The euphonium and tuba parts have a dynamic marking of *f*. The tamborim part has a dynamic marking of *f*.

16

65

Baixo e.

Sax. ten.

2 Tr.

Euf.

Tba.

Tamborim

Bat.

f



68

Guit.

Baixo e.

Sax. ten.

2 Tr.

Euf.

Tba.

Tamborim

Bat.

f

$\text{♩} = 90$

17

\$

♩ = 135

71 Overdrive pedal

* Nota para regência: Trate cada trecho com seu respectivo símbolo como um grupo modular: bloco \$ (71-78), % (79-86) e # (87-94). Decida a ordem que achar mais proveitosa e trabalhe os blocos de até aproximadamente 1'.

Baixo e. *ff cresc.*

2 Trne. *f*

2 Trne. b. *f*

Tamborim *f*

Bat. *f*

75

Baixo e.

2 Sax. al. *f*

2 Tr. *f*

2 Trne. b. *f*

Tamborim

Bat.

79 Ord., clean

%

Baixo e. *f*

Tamborim

Bat. *ff cresc.*

18



84 *bottleneck no dedo IV*
w/slide-----

Guit. *Improvisação livre*

Baixo e.

2 Trne.

2 Trne. b.

Tamborim

Bat. *f*



91 w/slide-----

Guit.

Baixo e.

2 Sax. al. *f*

2 Tr. *f*

Tamborim

Bat.

95 w/slide-----

Guit.

Baixo e. *ff* 3 3 3

2 Cl. *f* I

Sax. ten. *fff* Improvisação livre

2 Sax. al. *f* 3

2 Tr. *f* 3

2 Tpte. *f* 3

2 Tpte. *f* 3

2 Trne. *f* II I

2 Trne. b. *f* I II

Euf. *f* 3 3

Tba. *f*

Tamborim *ff*

Bat. *ff*

20

98 w/slide----- Overdrive w/slide-

Guít. *fff* 3

Baixo e. 3 *fff* 3

2 Cl. *f*

Sax. ten. *f* 3

2 Sax. al. *f* 3

2 Tr. *f* 3

2 Tpte. *f* 3

2 Tpte. *f* 3

2 Trne. *f* 3

2 Trne. b.

Euf. *f*

Tba. 3

Tamborim

Bat. 3

w/slide-----

100

21

Guit.

Baixo e.

2 Cl.

Sax. ten.

2 Sax. al.

2 Tr.

2 Tpte.

2 Tpte.

2 Trne.

2 Trne. b.

Euf.

Tba.

Tamborim

Bat.

This musical score page, numbered 21, contains 13 staves. The top staff is for Guitar, marked with a dynamic of 100 and a 'w/slide' instruction. The second staff is for Baixo e. (Electric Bass). The next five staves are for woodwinds: 2 Clarinets (2 Cl.), 2 Tenor Saxophones (Sax. ten.), 2 Alto Saxophones (2 Sax. al.), 2 Trumpets (2 Tr.), and 2 Trombones (2 Tpte.). The following three staves are for brass: 2 Trumpets (2 Tpte.), 2 Trombones (2 Trne.), and 2 Trombones in Bass Clef (2 Trne. b.). The next two staves are for Eufonia (Euf.) and Trombone (Tba.). The bottom two staves are for percussion: Tamborim and Batata (Bat.). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

22

102

The musical score is arranged in 12 staves. The top two staves are for Guitar (Guit.) and Electric Bass (Baixo e.). The next six staves are for woodwinds: 2 Clarinets (2 Cl.), 2 Tenor Saxophones (Sax. ten.), 2 Alto Saxophones (2 Sax. al.), 2 Trumpets (2 Tr.), 2 Trumpets (2 Tpte.), and 2 Trombones (2 Trne.). The bottom three staves are for brass and percussion: Euphonium (Euf.), Trombone (Tba.), and a pair of Tamborim and Bateria (Bat.). The score begins at measure 102. The guitar part features a complex, rhythmic pattern with many beamed notes. The bass line is a steady eighth-note accompaniment. The woodwinds and brass play block chords and rhythmic patterns, often with accents and slurs. The percussion parts include a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

rall.
molto vib.

104 23

Guit.

Baixo e.

2 Cl.
ff

Sax. ten.
ff

2 Sax. al.
ff

2 Tr.
ff

Euf.
ff

Tba.
ff

Tamborim

Bat.

24

V. Finale: Em Ruínas

105 = 70

Guit.

Baixo e.

2 Cl.

Sax. ten.

2 Sax. al.

2 Tr.

2 Tpte.

2 Tpte.

2 Trne.

2 Trne. b.

Euf.

Tba.

Tamborim

Bat.

This musical score page, numbered 24, is for the piece 'V. Finale: Em Ruínas'. It features a variety of instruments: guitar, electric bass, two clarinets, tenor saxophone, two alto saxophones, two trumpets, two trombones, two tenor trombones, euphonium, tuba, tamborim, and a battery. The guitar part begins at measure 105 with a melodic line and includes a section with a wavy line above it and a tempo marking of 70. The bass line provides a steady accompaniment. The woodwinds and brass sections have specific melodic and harmonic parts, with some instruments marked with 'VI' and 'IV' indicating fingerings or positions. The percussion section includes a tamborim with triplet patterns and a battery with various rhythmic figures. The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings and articulation symbols throughout.

107 Ord., clean

Guit. *Ord., clean*

Baixo e. *mf cresc.* *mf* *mf*

Tamborim Para Congas

Bat.



110

Guit.

Baixo e. *mf*

Tamborim

Bat. *mf*



113 $\text{♩} = 85$

Guit. *ff cresc.*

Baixo e. *ff*

Tamborim *f* Congas

Bat. *mf*

26

Overdrive pedal

117

Guit. *fff*

Baixo e. *ff*

Sax. ten. *ff*

Congas *f*

Bat. *f*

121 27

Guit. *ff*

Baixo e. *ff*

2 Cl.

Sax. ten. *fff*

2 Sax. al.

2 Tr.

2 Trne. *ffresc.*

2 Trne. b. *ffresc.*

Euf. *ffresc.*

Tba. *ffresc.*

Congas

Bat.

28

$\text{♩} = 70$

125

Guit.

Baixo e.

2 Cl.

Sax. ten.

2 Sax. al.

2 Tr.

2 Tpte.

2 Tpte.

2 Trne.

2 Trne. b.

Euf.

Tba.

Congas

Bat.

127 29

127 29

Guit.

Baixo e.

2 Cl.

Sax. ten.

2 Sax. al.

2 Tr.

2 Tpte.

2 Tpte.

2 Trne.

2 Trne. b.

Euf.

Tba.

Congas

Bat.

30

rall.
w/slide
Overdrive + fuzz pedal

128

Guit. *fff*

Baixo e. *fff*

2 Cl. Improvisação livre

Sax. ten. *fff*

2 Sax. al.

2 Tr.

2 Tpte.

2 Tpte.

2 Trne.

2 Trne. b. *fff*

Euf. *fff*

Tba. *fff*

Congas Para Agogôs

Bat. *fff*

w/slide-----

130 31

Guit.

Baixo e. *Improvisação livre*

2 Cl. *fff*

Sax. ten.

2 Sax. al. *fff*

2 Tr. *fff*

2 Tpte. *fff*

2 Tpte. *fff*

2 Trne. *fff*

2 Trne. b. *fff*

Euf.

Tba.

Agogôs *fff* 3 3 10

Bat. *fff* 3 3

32

w/slide-----
w/ feedback + delay 500ms

Guit. 131

Baixo e.

2 Cl.

Sax. ten.

2 Sax. al.

2 Tr.

2 Tpte.

2 Tpte.

2 Trne.

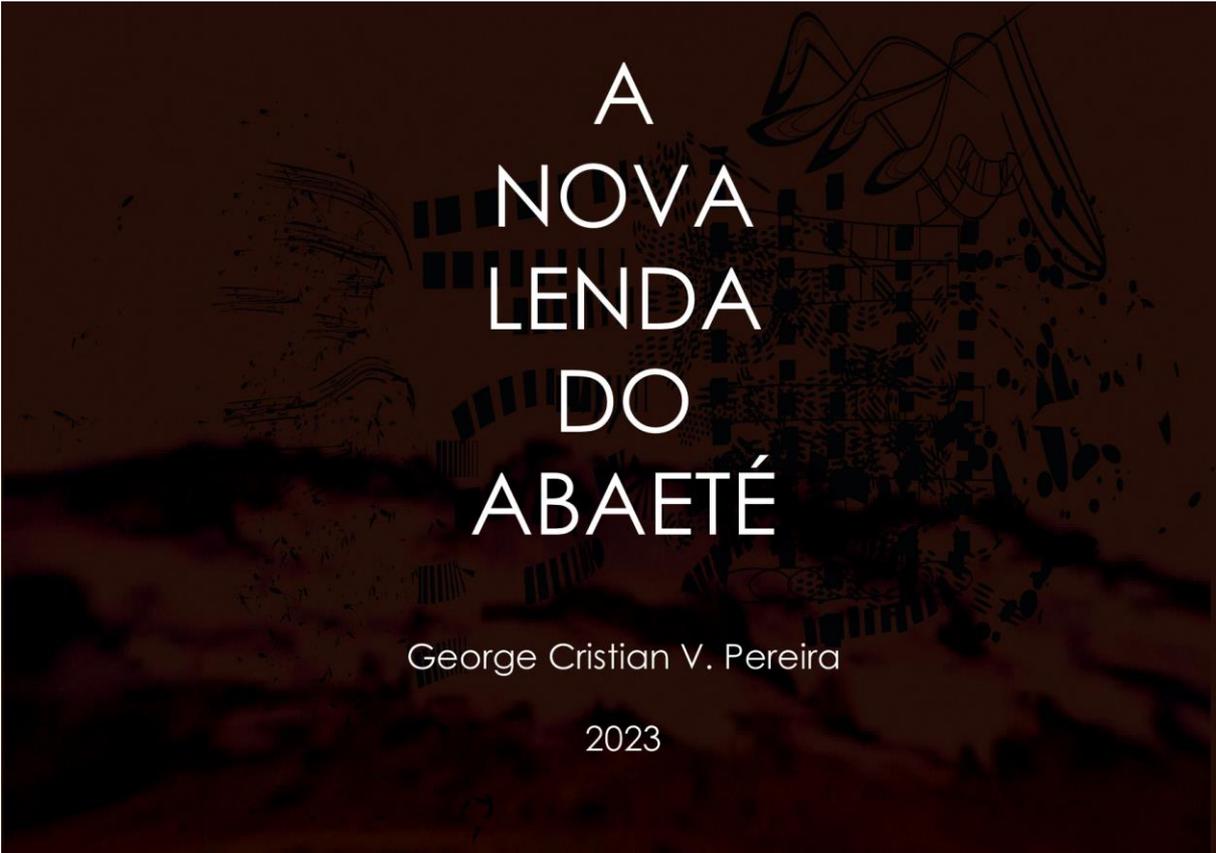
2 Trne. b.

Euf.

Tba.

Agogôs

Bat. *fff*



A NOVA LENDAS DO ABAETÉ

George Cristian V. Pereira

2023

TOTAL: 17'

Para tape (sintetizador Virtual ANS) e ensemble (de livre formação instrumental) com violão e voz.

A parte eletrônica executará durante toda a peça o gráfico disposto na página seguinte. É opcional executar o gráfico diretamente no programa Virtual ANS ou dele extrair o arquivo WAV como tape.

Os instrumentistas do ensemble têm de incluir voz (em vocalizes), sopros (madeiras apenas), cordas dedilhadas, arqueadas ou percutidas e percussão. Em cada parte, haverá uma atuação improvisativa que é guiada pelos contornos gráficos. Será exclusivamente instrumental durante as partes I e II. Haverá 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 ter acompanhamento dos contornos ou contraponto intuitivo à melodia da canção. Ela é executada durante as partes III e IV. A parte V é de encerramento instrumental e com a abordagem sobre os contornos.

NOTA: As fotos são das regiões de Stella Maris e Praia do Flamengo, nas cercanias do areal do Abaeté, área de proteção ambiental do Parque das Dunas. Não são da região real da Lagoa do Abaeté, que se localiza no bairro de Abaeté, próximo a Itapuã.

Guia para performance para cada parte

Esta é uma peça (semi)aberta e com diretrizes comprovativas. As fotos servem tanto como partituras gráficas, quanto também como possibilidades interpretativas para a peça. Elas servem para ser trilhadas de acordo com o imaginário do intérprete (o vento, as gramas e a areia são passíveis de ser imaginados musicalmente). Seus contornos são para ser livremente interpretados na execução improvisativa, mas estabelecendo como diretrizes as durações de cada seção. Porém, é preciso que a peça seja performada sem interrupções. O tape é para a execução ininterrupta do início até o final, mas está sujeito às manipulações de volume e equalização de frequências a partir da parte III. A opção de arranjo improvisativo e contrapontístico para a canção a partir da parte III pode ser tanto a partir do referencial de escuta da voz principal e do violão/guitarra, quanto a partir das ideias melódicas dos contornos fotográficos.

Parte I (2'): Sons sutis em quietude. As interações entre algum instrumento de sopro e as vozes percorrem os contornos das dunas, e as linhas podem ser escolhidas dentro da região de maior conforto para o(s) intérprete(s). Pode-se subdividir a foto/partitura em duas partes em uma linha imaginária.

Parte II (2'): Obscuridade a partir de sonoridades mais graves, na interação entre as cordas e a percussão. A foto/partitura também pode ser subdividida em duas partes. Há a linha mais alta das dunas, como também as mais medianas ou graves dos arames farpados da cerca. As estacas podem descrever batidas, como também possíveis divisões rítmicas.

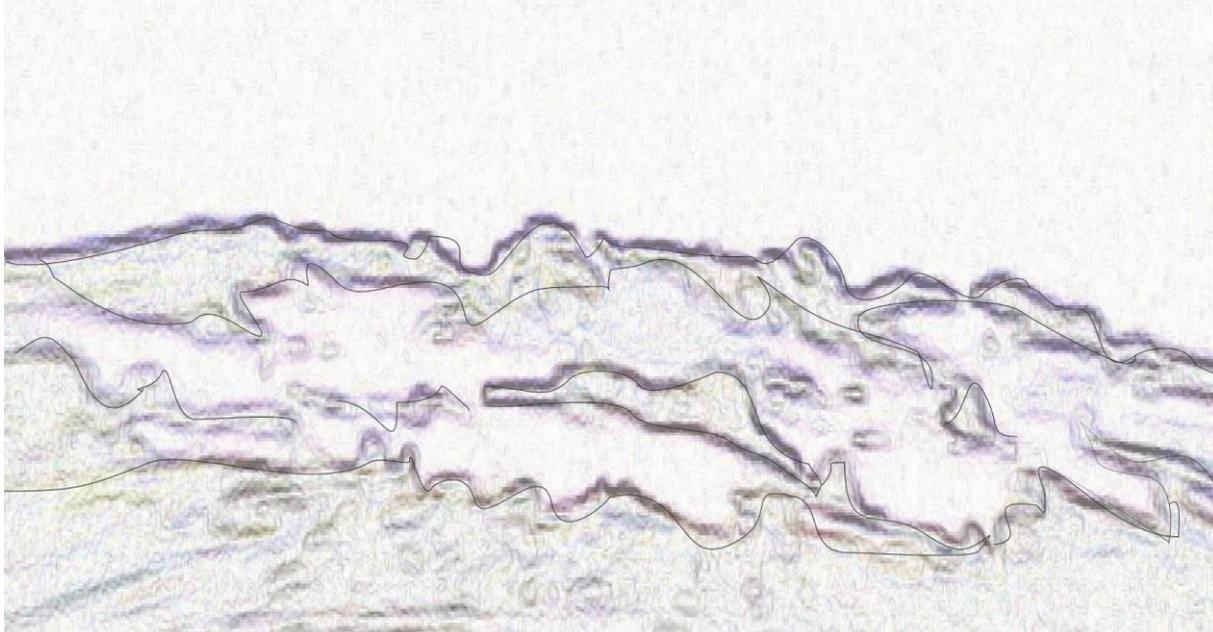
Parte III (4'30"): A canção (ver letra e partitura) passa a ser executada pelo violão e pela voz. A foto descreve um declínio no caminhar dos contornos e também pode ser pensada em duas partes pelo acompanhamento instrumental que vier, como também as batidas das estacas. É sugerida uma interpretação que descreva esse declínio, com poucos contrastes entre as cordas e os sopros.

Parte IV (4'30"): A segunda e última parte da canção é executada pelo violão e pela voz. O acompanhamento instrumental se torna mais variado e, a partir dos contornos, descrevendo uma possível ascensão.

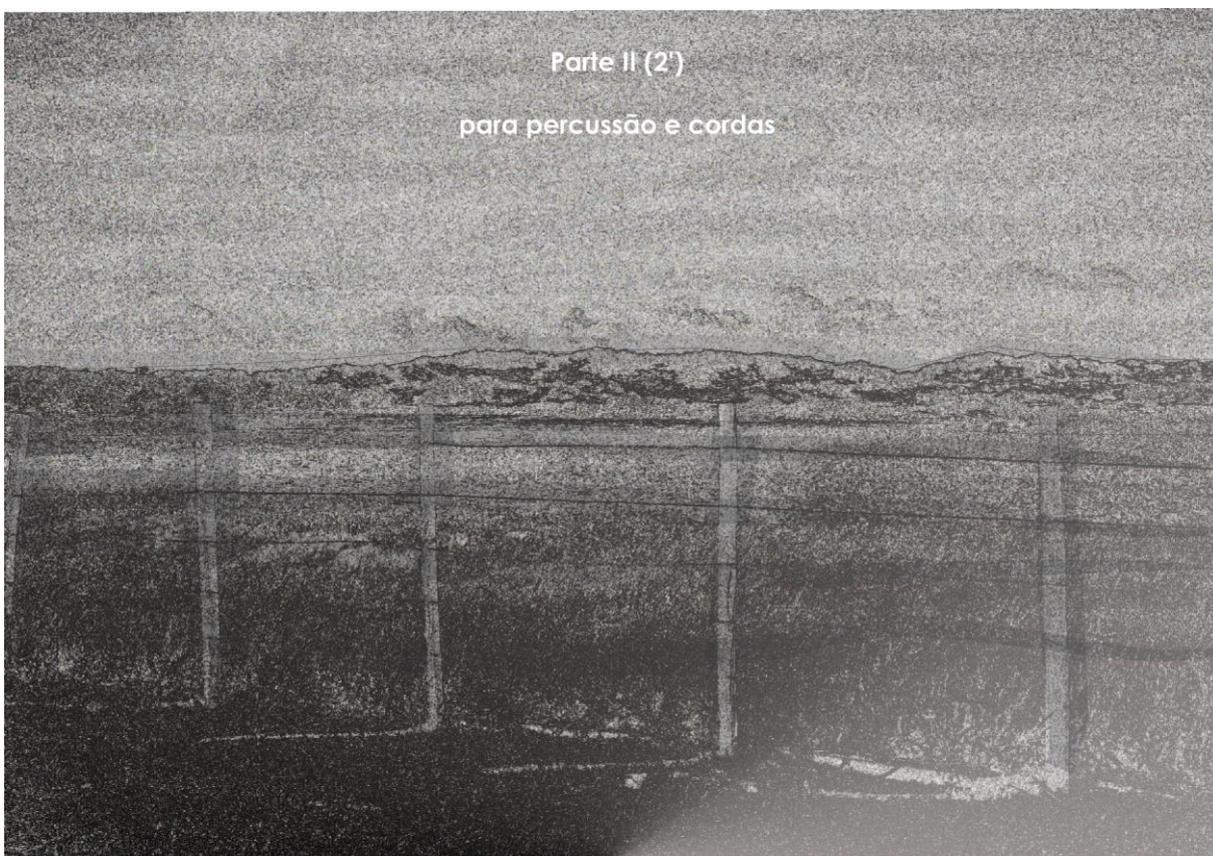
Parte IV (4'): Execução instrumental livre, mas que descreve uma ascensão que culmina e decai vertiginosamente; finalizando com um tutti seguido de um sopro sutil na região médio-aguda. Sugestão para a voz e/ou os sopros agudos: seguir os contornos das nuvens.



Parte I (2')
para sopro e vozes



Parte II (2')
para percussão e cordas



Parte III (4'30")

para ensemble

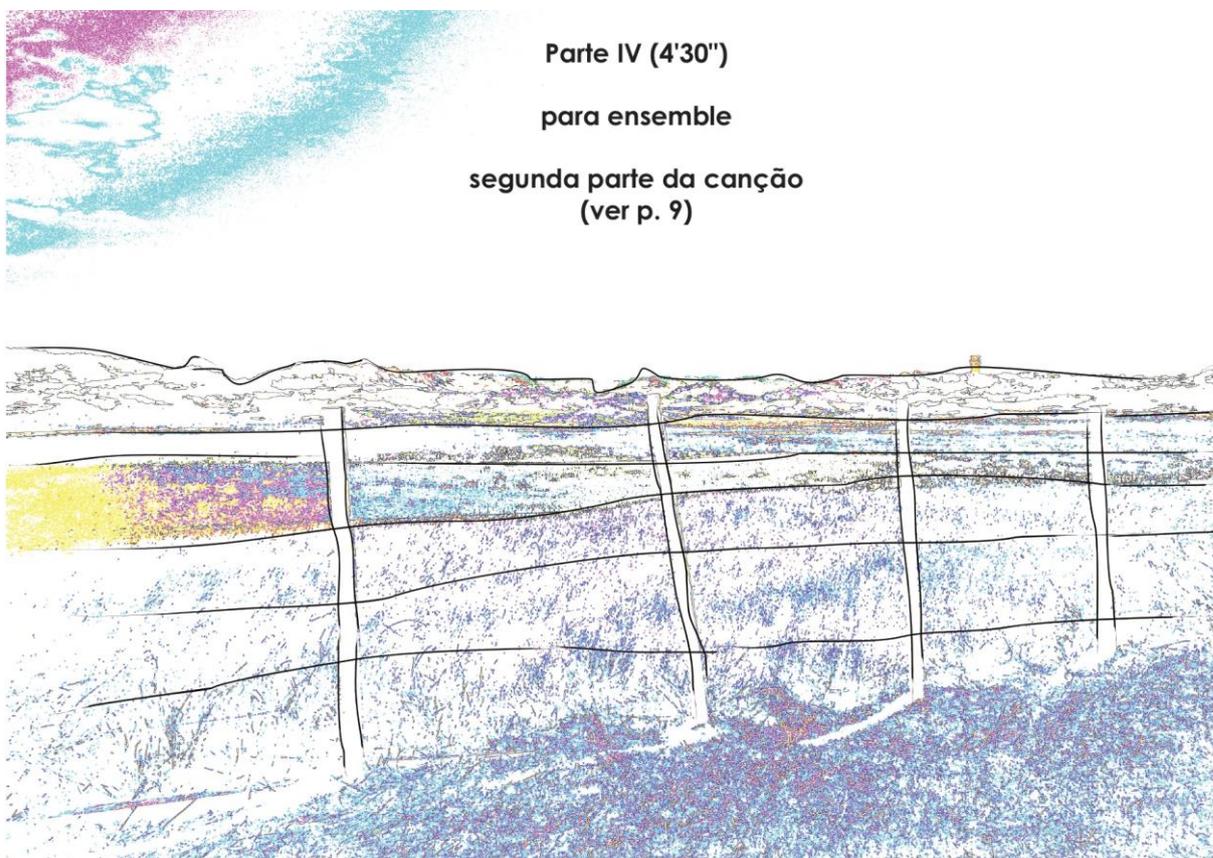
**primeira parte da canção
(ver p. 9)**

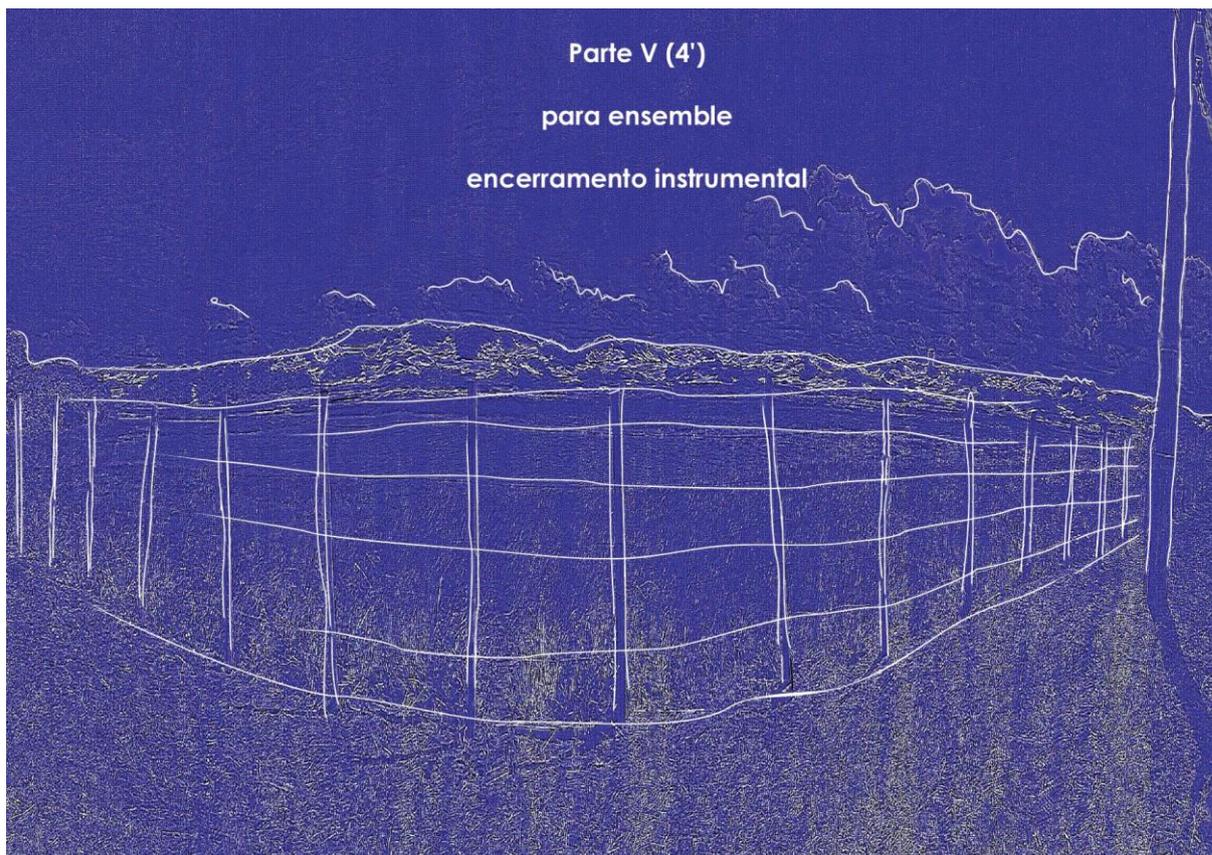


Parte IV (4'30")

para ensemble

**segunda parte da canção
(ver p. 9)**





A Nova Lenda do Abaeté
24/01/2023

Abaeté, a lagoa
Abaeté, a ladeira
Abaeté, o bairro
Abaeté, o parque ecológico
Abaeté, a região ancestral
Abaeté, confundido com Abaitê
Abaeté, o Morubixaba honrado
Quem é você AGORA em meio a tantos nomes,
Abaeté?

No Abaeté tem uma lagoa escura
Arrodeada de ruas e ladeiras...
No Abaeté tem muitas moradas,
E nenhuma delas contém você...

Nenhum buraco disfarça
O descaso de uma rua...
Alguns descasos não contam mais
A lenda de uma promessa...

A lua não se enamora mais
Pelas águas sujas do Abaeté...
As ruas enlaidreadas de lá
Já não são mais das lavadeiras,
São agora dos carros agitados...

Estranho cantar você, Abaeté,
Em meio a tantos tortos olhares...
Pastores, latifundiários, políticos,
Nenhum deles pensaram em você...
Suas vozes de lideranças nativas
Não passam de meras sombras afundadas
Na lagoa do Abaeté

(PRIMEIRA PARTE)

Em sua lagoa,
Emergem as linhas de seu caos
Em sua lagoa,
Grito por socorro afogado e me afundo
Em sua lagoa,
Batalho por sua e por minha vida
Em sua lagoa,
Suspiro este ar do morto coqueiral

São igrejas que minaram o ritmo do batucajé
São suplicios que sufocaram a voz do vento
São confundidas as linhas e poluídas as vidas
De pescas e de pescadores
De presas e predadores

Já não sei mais quem é você, Abaeté...
Mesmo com sua lagoa escura...
Já não sei mais quem é de você nesta lagoa
Arrodeada de areia já não mais tão branca...

As dunas só me trazem as respostas
De vidas e de lembranças que se perderam...
Os mares agitados não mais de pescadores,
Mas de ruas que se esquecem de seu mistério,
E de ventanias que conspiram por seu fim...

E tudo que desejo, Abaeté,
Não é saber quem você é,
Mas saber se ainda há honra
No mistério de seu viver.

(SEGUNDA PARTE)

A Nova Lenda do Abaeté

Canção

George Cristian Vilela Pereira
(Janeiro, Setembro, 2023)

♩ = 100

SCORDATURA com capotraste na primeira casa

PARTE III

Guitarra/Violão

6

w/slide-----|

14

poco rit. **A tempo**
(entoado, sprechgesang)

vib. w/slide-----|

A-ba-e-té, a la-go a w/slide-----| A-ba-e-té, a la dei - ra

ord.

22

poco rit. **A tempo**

w/slide-----|

vib. A-ba-e-té, o bair - ro w/slide-----|

ord.

* improvisação opcional

30 **poco rit.** **A tempo** 3

A-ba-e-té, o par-que e-co-ló-gi-co A-ba-e-té, a re-ord.

mf

vib. w/slide

mf

** improvisação opcional*

37

gão an-ces-tral A-ba-e-té, con fun-di-do com A-ba-i-té

mf

w/slide

mf

44 **poco rit.** **A tempo** (cantado)

A-ba-e-té, o Mo-ru-bi-xa-ba hon ra do

vib. w/slide

mf

** improvisação opcional*

51 **poco rit.** **A tempo**

Quem é vo-cê a-go-ra em me-io a tan-tos no-mes, vib. A-ba-e-té rasg.

f

w/slide

57 **poco rit. A tempo poco rit. A tempo**

No A-ba-e-té tem u-ma la-go-a-es cu ra

Ar-ro de-a-da de ru - as e la - dei ras

poco rit. = 66 f

Chords: $E^b m^7$, $E^b m$, $E^b m^7$

69

mo-ra - das E ne-nhu - ma de - las con - tém

vo - cê

Chords: $D^b m^7$, $A^b 9$, $E^b 4$

72

vo - cê

Chords: $A^b m^9(C^b)$, $F m^4/7$, $E^b 4/7$

75

w/slide

Ne-nhum bu - ra - co dis - far - ça

B^b4 D^bm7

78

O des-ca - so de u - ma ru - a Al-guns des-ca - sos não con - tam

A^b9 E^b4 Abm9(C^b)

81

mais A len - da de u - ma pro-mes - sa

D^b9 F^m4/7 E^bm9/E

84

w/slide

A lu - a não se e-na-mo - ra

F⁴ B^b4

87

mais Pe - las á - guas su - jas do A - ba - e - té

D^bm⁷ *A^b0* *E^b4*

90

As ru - as en - la - dei - ra - das de lá Já não são mais das la - va

Abm9(Cb) *D^b6/9* *Fm⁴/7*

93

dei - ras São dos car - ros a - gi - ta - dos

E^bm⁹/E *E^bm⁷*

Tempo primo

Estranho cantar você, Abaeté,

rasg.

97

em meio a tantos tortos olhares Pas - to - res la - ti - fun - di - á - rios po - lí -

mp *E^bm⁷/G* *Ab^bm⁹*

poco rit. **Tempo primo** **rit.** **Tempo primo**

rasg.

w/slide

102 11

ti-cos ne-nhum de-les pen-sou em vo - cê Su-as vo - zes de li-de-ran-ças na

Chords: $B^b m^4$, $C^b 4/7$, $B^b m^4$, $E^b m$, $B^b m^4/D^b$, $B^b 4$, $C m 7+$, $B^b m^4$

Dynamic: *mf*

109

ti - vas Não pas-sam de me - ras som - bras A - fun - da - das na la -

Chords: $B^b m^4/D^b$, $A^b m^9$, $E^b m^4$, $B^b m^7$

113

go - a do A - ba - e - té

Chords: $C^b m^9/7$, $F m^4$, $G^b 9(E)$, $F m^4$

Marking: w/slide

117 ♩ = 130 PARTE IV

(b) $\frac{7}{8}$

Chords: $E^b m^7/7$, $E^b m^7(G^b)$

Marking: w/slide

Three systems of guitar tablature for measures 131-133. Each system includes a treble clef staff with a melodic line and a six-string guitar staff with fret numbers and chord diagrams. Chords are labeled in red: $E^b m^4/7$, $E^b m^7(G^b)$, and $A^b m$. A '3' is written above the final measure of the first system.

14¹³⁴

f
Em su - a la - go - a, E - mer - gem as

Chords: $E^b m^4/7$, $E^b m^7(G^b)$, $A^b m$, $B^b 4$, $D^b m^7$

138

li - nhas de seu ca - os

Chords: $A^b 9$, $E^b 4$, $A^b m^9(C^b)$, $B^b m^9(D^b)$, $A^b m^9(C^b)$, $B^b m^9(D^b)$

142 15

Em su - a la-go-a, Gri - to por so-cor - ro a-fo-ga - do e me a -

Chords: B^b4 , $D^b m7$, A^b9 , E^b4

146

fun - do Em su - a la-go-a, Ba - ta - lho por

Chords: $A^b m9(C^b)$, $B^b m9(D^b)$, $A^b m9(C^b)$, $B^b m9(D^b)$, B^b4 , $D^b m7$

16150

su - a e por mi - nha vi - da

Chords: A^b9 , E^b4 , $A^b m9(C^b)$, $B^b m9(D^b)$, $A^b m9(C^b)$, $B^b m9(D^b)$

154

Em su - a la-go-a, Sus - pi - ro es - te ar - do mor - to co -

Chords: B^b4 , $D^b m7$, A^b9 , E^b4

158 rit. 17

quei - ral

Abm9(Cb) Bbm9(Db) Fm7/9

162 $\text{♩} = 60$

São i-gre-jas que mi-na ram o rit - mo do ba-tu-ca-jé São su-plí-cios que su-fo-ca ram a voz do ven-to

mf

Ebm(Gb) Abm9 Ebm(Gb) Abm9

18

166

São con-fun-di-das as vi-das e po-lu-i - das as vi - das De pes-cas e de pes-ca - do - res De

Ebm(Gb) Abm9 Ebm(Gb) Abm9 Bbm4

mf w/slide

170 accel.

pre-sas e de pre-da-do - res

Ebm(Gb) Abm9 Bbm4

mf w/slide

♩ = 130

f $E^b m^4/7$ $E^b m^7(G^b)$ $A^b m$ $E^b m^4/7$ $E^b m^7(G^b)$ $A^b m$

f $E^b m^4/7$ $E^b m^7(G^b)$ $A^b m$ $B^b m^4$

20

w/slide-----|

f $E^b m^4/7$ $E^b m^7(G^b)$ $A^b m$ $E^b m^4/7$

w/slide-----|

$E^b m^7(G^b)$ $A^b m$ $E^b m^4/7$ $E^b m^7(G^b)$ $A^b m$ $B^b m^4$

188 *f* 3

w/slide-----

Já não sei mais quem é vo - cê A - ba e - té

Dbm4 Ebm4 Ebm4/7 Ebm7(Gb) Abm

191 3

Mes - mo com su - a la - go - a es - cu - ra Já não sei mais quem é de

Ebm4/7 Ebm7(Gb) Abm Ebm4/7

194 22 3

vo - cê nes - ta la - go - a ar - ro - de - a da de a - re - ia já não mais tão bran ca

Ebm7(Gb) Abm Ebm4/7 Ebm7(Gb) Abm Bb4

Dbm2 Ab9 Eb4 Abm9(Cb)

202 *f*

As ru - as só me tra - zem as res -

Chords: $B^b m^9(D^b)$, $A b m^9(C^b)$, $B^b m^9(D^b)$, $B^b 4$, $D^b m^7$

205

pos - tas de vi - das e lem - bran - ças que se per - de - ram

Chords: $A b^9$, $E^b 4$, $A b m^9(C^b)$, $B^b m^9(D^b)$, $A b m^9(C^b)$, $B^b m^9(D^b)$

209

24 Os ma - res a - gi - ta - dos não mais de pes - ca - do - res mas de ru - as

Chords: $B^b 4$, $D^b m^7$, $A b^9$

212

que se es - que - cem de seu mis - té - rio

Chords: $E^b 4$, $A b m^9(C^b)$, $B^b m^9(D^b)$, $A b m^9(C^b)$, $B^b m^9(D^b)$

215 25

e ven - ta - ni - as que cons - pi - ram

B^b4 **D^bm7** **A^b9** **E^b4**

TAB

219

por seu fim

A^bm9(C^b) **B^bm9(D^b)** **F^m4/7**

TAB

26 **rall.**

E^bm9/E

TAB

226 **♩. = 50** **mf**

E tu-do que de-se-jo, A-ba-e - té,

E^bm7 **B^b4**

TAB

230

Não é sa-ber quem vo-cê é, Mas sa-ber se a - in-da há hon-ra no mis - té-rio de seu vi -

w/slide-----|

Dbm4

A^{b9}

E^{b4}

Abm9(Cb)

B^{b9}(D^b)

235

ver

vib.

w/slide-----|

Fm⁴/7

28

PARTE V ♩. = 60

Repetir entre 2 ou 3 vezes e, em seguida, improvisar livre e indefinidamente. Os contornos gráficos podem servir de referência na parte V.

ff

E^bm⁷

E^bm⁷(G^b)

Abm

E^bm⁷

E^bm⁷(G^b)

Abm

E^bm⁷

E^bm⁷(G^b)

Abm

B^b4

w/slide-----|

George Cristian Vilela Pereira



**TOPOGRAFIA
NAS VIZINHANÇAS
DAS DUNAS
EM STELLA MARIS**

Para orquestra de violões

Salvador
2023

2

APRESENTAÇÃO

A presente foto vista na primeira página desta partitura foi a base de todos os contornos operados nesta peça. O título é bastante literal, como se percebe, e trata-se de traduzir uma visão em panorama sobre uma paisagem natural cuja preservação ainda merece nossos melhores esforços. Trata-se de um trecho da extensa região das dunas do Abaeté, localizada no bairro onde moro ainda (no momento presente desta escrita). A redução a esta área em particular é no intuito de, também, sinalizar uma paisagem que faz parte de minha convivência pessoal há um pouco mais de vinte anos.

Com esta peça, tenciono buscar 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, como preferirem. 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.

DURAÇÃO: 6'

Disposição dos Violões:

A peça trabalha os violões entre a indeterminação e modos escalares distintos a partir de diferentes scordaturas.

Haverá abertura para microtonalidade: os violões serão afinados a partir das seis notas consecutivas à primeira da série harmônica, nas quatro diferentes vozes da orquestra (recomendado o uso de afinador eletrônico para agilizar).

Scordaturas:

- o Violões 4: D# A# D# G B F (A = 440Hz)
- o Violões 3: D A D F# A# E (A = 440Hz)
- o Violões 2: C# G# C# G# A# C# (A = 432Hz)
- o Violões 1: C G C G A C (A = 432Hz)

Há um violão solista, que se afinará de maneira totalmente diferente dos demais, hexacordal: C (-2 cents) G* (+16) D (-4) F (-10) A (-14) E* (+14) (A = 442Hz). (NOTA: Afinação microtonal inspirada no sistema de afinação 128T desenvolvido por Johnny Reinhard.). A própria afinação evoca uma escala pentatônica se tocada harmonicamente. E este violão solo terá o uso de slide e pedal delay (será, portanto, amplificado). E, pelos glissandos com ou sem slide, será o que mais vai se ater aos declives dos contornos em sua execução. Ele terá mais liberdade improvisativa em comparação com os demais. O violão solista terá de ser, necessariamente, um violão de cordas de aço e executado com palheta, slide e uma peça de madeira (seja ela um pincel, um lápis ou um hashi). (Opcional uso de e-bow.)

Os outros violões, sendo eles da orquestra de violões, são de cordas de nylon e poderão usar suas respectivas peças de madeira (seja ela um pincel, um lápis ou um hashi) (violões 3 e 4) e lixas (violões 1 e 2) como acessórios. Tais violões da orquestra possuem pentacordes nos violões 3 e 4, ao passo que temos tricordes nos violões 1 e 2. As construções cordais serão baseadas em tais possibilidades.

Violão 1	Violão 2	Violão 3	Violão 4	Violão solo
				

BULA:

: Ranger da lixa sobre as cordas, variável de acordo com a intensidade e velocidade.

Os violonistas terão de interpretar isto de acordo com sua sensibilidade, livremente.

d.n.: dal niente (do nada)

a.n.: al niente (ao nada)

Haverá indeterminação gráfica em algumas passagens, o instrumentista pode se sentir à vontade para interpretar, desde que siga o trajeto dos contornos e os adapte à execução.

LentoGeorge Cristian Vilela Pereira
(Maio-Junho, 2023)

w/slide-----
Bottleneck como arco (ou e-bow),
pedal delay

gliss.

Violão solo

d.n. *mp*

Usar a lixa como arco,
sul ponticello

col legno
battuto

Violão 1

d.n. *mp*

Percutir com pequena peça de madeira, sul tasto

Violão 4

d.n. *p*

The musical score is written for three acoustic guitars. The top staff, labeled 'Violão solo', features a melodic line with a bottleneck effect, indicated by a dashed line and the instruction 'Bottleneck como arco (ou e-bow), pedal delay'. It includes a glissando ('gliss.') and a dynamic marking of mezzo-piano (*mp*). The middle staff, 'Violão 1', uses sandpaper as an 'arco' ('Usar a lixa como arco, sul ponticello') and 'col legno battuto' (wood block) effects. The bottom staff, 'Violão 4', uses a small piece of wood to percussively strike the strings ('Percutir com pequena peça de madeira, sul tasto'). The overall tempo is 'Lento' (slow).

4
6
Vi. 1

w/slide
8va

ff

Arco,
sul ponticello

col legno
battuto

mp *mf*

Vi. 2

Usar a lixa como arco,
sul tasto

col legno
battuto

mp *mf*

Vi. 3

Percutir com pequena
peça de madeira,
sul ponticello

Usar pequena
peça de madeira,
sul 4, tasto

mp *mf* *a.n.* *mf* *f*

Vi. 4

Usar pequena
peça de madeira,
sul 3, ponticello

f *mf* *f* *a.n.* *f*

Detailed description: This page contains five staves of musical notation for violins. Each staff includes a treble clef and a key signature of one flat. The notation features various techniques such as slides, ponticello, col legno battuto, and percussive effects using wood. Dynamics range from *mp* to *ff*. The score is divided into measures, with some measures containing rests or specific performance instructions. A vertical line on the left side of the page indicates the first ending of a section.

11 w/slide-----|

Vi. arco, sul ponticello

Vi. 1 *mp* *a.n.* *mf* *a.n.* *f* *a.n.* *ff* *a.n.*

Vi. 2 *mf* *a.n.* *f* *a.n.*

Vi. 3 *a.n.* *f* *ff* *a.n.*

Vi. 4 *ff* *a.n.*

5

15

Vi. nat.

Vi. 1 *f* 3 3

Vi. 2 *f* 3 3

Vi. 3 *f* 3 3

Vi. 4 *f* 3 3

6

Musical score for five violins (Vi. 1-5) featuring triplets and dynamic markings. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of five staves, each with a treble clef and a key signature of two sharps. The score is marked with a '6' at the top left. The first staff is labeled 'Vi.' and starts at measure 17. The second staff is labeled 'Vi. 1', the third 'Vi. 2', the fourth 'Vi. 3', and the fifth 'Vi. 4'. The music features several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and dynamic markings including *mf*, *mf cresc.*, *mf dim.*, and *f dim.*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as accents and slurs.

20

Vi. 1 *mf cresc.* *mf dim.* *ff dim.*

Vi. 2 *f cresc.*

Vi. 3 *f dim.* *mf cresc.*

Vi. 4

The musical score consists of five staves, each representing a violin part. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 20 is the starting point. The first staff (Vi.) features a melodic line with triplets and dynamic markings of *mf cresc.*, *mf dim.*, and *ff dim.*. The second staff (Vi. 1) has a lower melodic line with a *f cresc.* marking. The third staff (Vi. 2) provides a harmonic accompaniment with a *f cresc.* marking. The fourth staff (Vi. 3) has a melodic line with *f dim.* and *mf cresc.* markings. The fifth staff (Vi. 4) provides a harmonic accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings.

8

♩ = 120

Vi.

Vi. 1

Vi. 2

Vi. 3

Vi. 4

24

f *ff* *ff*

f *ff* a.n.

Usar a lixa como arco, sul ponticello

ff

Usar a peça de madeira como arco, sul 5, ponticello

f *ff*

f *ff* a.n. *f* *ff*

28

Vi.

Vi. 1

Vi. 2

Vi. 3

Vi. 4

ff

f *ff* *a.n.* *ff*

a.n. *ff* *a.n.*

f *a.n.* *ff*

ff

Usar a peça de madeira como arco, sul 3, tasto

10

Musical score for measures 31-32, featuring five violin staves (Vi. 1-4) and a double bass staff (Vi.).

- Vi.:** Treble clef, starting at measure 31. *ff* dynamic. Includes a sixteenth-note triplet (6) and a fermata.
- Vi. 1:** Treble clef, starting at measure 31. *f* dynamic. Includes a sixteenth-note triplet (6) and a fermata. *nat.* marking above the final notes.
- Vi. 2:** Treble clef, starting at measure 31. *f* dynamic. Includes a sixteenth-note triplet (6) and a fermata.
- Vi. 3:** Treble clef, starting at measure 31. *f* dynamic. Includes a sixteenth-note triplet (6) and a fermata.
- Vi. 4:** Treble clef, starting at measure 31. *f* dynamic. Includes a sixteenth-note triplet (6) and a fermata. *a.n.* marking below the final notes.



Musical score for measures 33-34, featuring five violin staves (Vi. 1-4) and a double bass staff (Vi.).

- Vi.:** Treble clef, starting at measure 33. *f* dynamic. Includes a sixteenth-note triplet (6) and a fermata.
- Vi. 1:** Treble clef, starting at measure 33. *f* dynamic. Includes a sixteenth-note triplet (6) and a fermata.
- Vi. 2:** Treble clef, starting at measure 33. *f* dynamic. Includes a sixteenth-note triplet (6) and a fermata. *nat.* marking above the first notes.
- Vi. 3:** Treble clef, starting at measure 33. *f* dynamic. Includes a sixteenth-note triplet (6) and a fermata.
- Vi. 4:** Treble clef, starting at measure 33. *f* dynamic. Includes a sixteenth-note triplet (6) and a fermata. *nat.* marking above the first notes.

35 11

Vi.
 Vi. 1
 Vi. 2
 Vi. 3
 Vi. 4

f *f* 6 6

Detailed description: This system contains measures 35 and 36. Measure 35 features a complex melodic line in the Violin part with sixteenth-note runs and slurs. The Viola parts (Vi. 1-4) have more rhythmic, eighth-note patterns. Measure 36 shows a continuation of these patterns with some rests in the lower strings. Dynamics include *f* and *mf*. A '6' indicates a sixteenth-note figure.



37

Vi.
 Vi. 1
 Vi. 2
 Vi. 3
 Vi. 4

f *f* 6 6

Detailed description: This system contains measures 37 and 38. Measure 37 continues the melodic development in the Violin part. The Viola parts have more rhythmic, eighth-note patterns. Measure 38 shows a continuation of these patterns with some rests in the lower strings. Dynamics include *f* and *mf*. A '6' indicates a sixteenth-note figure.

12

Vi. 1
Vi. 2
Vi. 3
Vi. 4



Slide como arco em tremolo vertical
ou e-bow com delay (500ms) Improvisação sobre gráficos

Vi.
Vi. 1
Vi. 2
Vi. 3
Vi. 4

The image shows a musical score for four violins, labeled Vi. 1, Vi. 2, Vi. 3, and Vi. 4. Above the staves is a large, wavy line. A dashed line with the text "w/slide" is positioned above the first staff. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The score consists of four staves, each with a treble clef. The first staff (Vi. 1) has a *ff* dynamic marking. The second staff (Vi. 2) has a *ff* dynamic marking. The third staff (Vi. 3) has a *ff* dynamic marking. The fourth staff (Vi. 4) has a *ff* dynamic marking. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The notes are often grouped in pairs or groups of four, suggesting a sixteenth-note or thirty-second-note rhythm. The score includes various accidentals, including flats and naturals, and some notes are marked with a "b" above them. The overall texture is dense and rhythmic.

14

The image shows a musical score for four violins (Vi. 1-4) and a wavy line. The wavy line is positioned at the top and is labeled "w/slide" with a dashed line below it. The four violin staves are arranged vertically below it. Each staff contains musical notation, including notes, rests, and fingering. The key signature is one flat (B-flat). The score includes several performance instructions: "Usar a lixa, col legno battuto" (Use sandpaper, with mallet) and "Usar a peça de madeira, col legno battuto" (Use a piece of wood, with mallet). Dynamics markings like *mf* and *f* are present. The notation includes various chords and melodic lines, with some notes marked with "x" to indicate mallet use. The wavy line starts with a treble clef and a key signature of one flat.

Common staff: w/slide

Vi. 1: Usar a lixa, col legno battuto

Vi. 2, 3, 4: nat. fff



Andante rubato
 tresillo rasg.
 delay 500 ms

Vi. 56: fff

16

Vi. *fp* gliss.

Vi.

♩ = 140

Vi. *f* nat.

Vi. Vi. 1 *f*

Vi. Vi. 1

68 Improvisação livre

Vi.

Vi. 1

Vi. 2

f



70

Vi.

Vi. 1

Vi. 2

Vi. 3

ff

18 72

Vi.

Vi. 1

Vi. 2

Vi. 3

gliss.



74

Vi.

Vi. 1

Vi. 2

Vi. 3

Vi. 4

ff

ff

ff

76 19

Vi.
Vi. 1
Vi. 2
Vi. 3
Vi. 4

gliss.

gliss.

78

Vi.
Vi. 1
Vi. 2
Vi. 3
Vi. 4

gliss.

gliss.

20 ⁸⁰

Vi.

Vi. 1

Vi. 2

Vi. 3

Vi. 4

82

Vi.

Vi. 1

Vi. 2

Vi. 3

Vi. 4

gliss.

fff

fff

84 21

Vi.
Vi. 1
Vi. 2
Vi. 3
Vi. 4

gliss.

gliss.

86

Vi.
Vi. 1
Vi. 2
Vi. 3
Vi. 4

gliss.

22

88

$\text{♩} = 70$

Vi.

Vi. 1

Usar a lixa como arco

mf *mp*

Vi. 2

mf *mf*

Vi. 3

gliss. *f* *mp* *f*

Vi. 4

gliss. *f* *mf* *f*

Usar a peça de madeira, col legno batutto

93 23

Vi. V IV V IV V 3 IV V

Vi. 1 mp mp f

Vi. 2 mf

Vi. 3 f mp f

Vi. 4 f f

a.n.

24 99

Vi. delay 500ms, pedaço de madeira col legno battuto

Vi. 1 Usar a lixa col legno battuto

Vi. 2

Vi. 3

Vi. 4

The musical score consists of five staves for violins. The first staff (Vi.) has a rest for the first three measures, followed by notes with dynamics *f* and *ff*. Above the staff, it says "delay 500ms, pedaço de madeira col legno battuto". The second staff (Vi. 1) has a rest for the first three measures, followed by notes with dynamics *mf* and *ff*. Above the staff, it says "Usar a lixa col legno battuto" and there is a wavy line indicating a tremolo effect. The third staff (Vi. 2) has notes with dynamics *mp*, *f*, *a.n.*, *mf*, and *ff*. It includes a triplet of eighth notes. The fourth staff (Vi. 3) has notes with dynamics *a.n.*, *mf*, *ff*, *mf*, and *ff*. It includes a triplet of eighth notes. The fifth staff (Vi. 4) has notes with dynamics *ff* and *a.n.*.

104

Vi.

a.n. *f* *ff*

Usar a lixa como arco

Usar a lixa col legno battuto

Vi. 1

mp *f* *mf* *ff*

Vi. 2

mf *ff*

Vi. 3

a.n. *mf* *ff* *a.n.*

Vi. 4

f *ff*

25

26

Vi. 108

delay 500 ms
tresillo rasg., nat.

DURAÇÃO: 10"
Improvisação sobre gráfico

Vi. 1

tresillo rasg., nat.

Improvisação sobre gráfico

Vi. 2

tresillo rasg.

Improvisação sobre gráfico

Vi. 3

tresillo rasg.

Improvisação sobre gráfico

Vi. 4

tresillo rasg., nat.

Improvisação sobre gráfico

> a.n.

fff

The image shows a musical score for five violins, labeled Vi. 1 through Vi. 5. Each part begins with a rhythmic pattern of eighth notes, specifically a 'tresillo rasg.' (triplets of eighth notes). The score includes dynamic markings such as 'fff' (fortissimo) and 'a.n.' (accanto). A duration of 10 seconds is indicated for the improvisation section. Each part concludes with a graphic representation of the improvisation, showing a waveform-like pattern. The score is numbered 26 in the top left corner.

112 **Tempo primo** **rall.** Bottleneck como arco (ou e-bow), pedal delay 27

fp a.n.

Usar a lixa como arco, sul ponticello

mfp *pp* a.n.

Usar a lixa como arco, sul tasto

mfp *pp* a.n.

Percutir com pequena peça de madeira, sul tasto

fp *pp* a.n.

Percutir com pequena peça de madeira, sul ponticello

fp *pp* a.n.

George Christian Vilela Pereira



Contemplações sobre as Lagoas



Salvador
2023

2

Eletroacústica (em tape)
 Violão de 12 cordas
 Kora
 Sarangi
 2 Congas (ou Atabaques)

DURAÇÃO: 3'10

Sarangi a partir do Raga Bhairavi e Kora na afinação Tomora Mesengo.

Afinação real do violão de 12 cordas:

1ª corda: Eb, Eb(+1/6t)
 2ª corda: Bb(-1/6t), Bb
 3ª corda: F, F(+1/6t)
 4ª corda: D(-1/6t), D
 5ª corda: G, G(-1/6t)
 6ª corda: C, C(+1/6t)

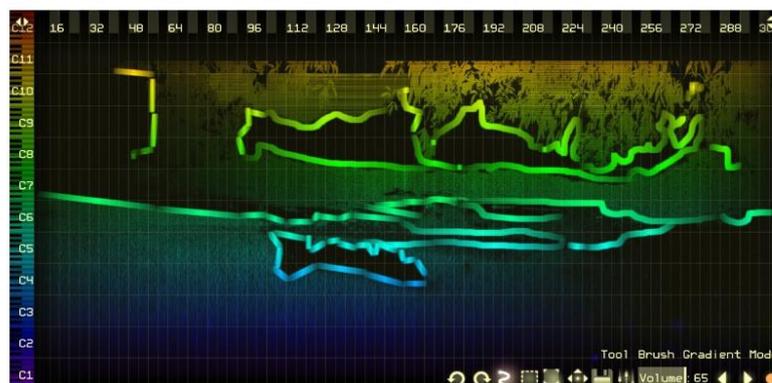


A indeterminação em gráficos é para interpretação livre do performer, a partir das sugestões de execução e na tessitura do instrumento.

O tape é para execução em toda a peça, com o volume a ser controlado e negociado com os outros instrumentos.

Ele foi feito a partir da digitalização das duas fotos das lagoas no sintetizador fotoeletrônico Virtual ANS (ver abaixo).

É opcional amplificar ou microfonar os instrumentos.



A peça foi inspirada na contemplação, nos contornos e nos espectros das lagoas na região do Abaeté. As fotos vistas na primeira página foram superpostas, tiveram seus contornos traçados, de modo a gerar contornos (in)determinados, de modo a servir como material compositivo em toda a peça. A utilização de instrumentos fora do contexto usual da música ocidental é no intuito de abertura para outras contemplações, outras águas, outros olhares.

Rubato

COMEÇA A ELETROACÚSTICA

15"

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*

15"

f *pp*

w/slide *f* *pp*

pp

d.n *mf* *a.n*

4

$\text{♩} = 70$

14

Congas ou Atabaques

Sem slide, com palheta

Vi.

Kora

fp *f*

mp

mp

18

Congas ou Atabaques

Vi.

Kora

Sar.

fp *mf* *f* *mf*

mp

mp *mf*

gliss. *gliss.*

22

Congas ou Atabaques

mf

Vi.

mf

Kora

mf

Sar.

f

25

Congas ou Atabaques

Vi.

ff

Kora

f

Sar.

6
Congas ou
Atabaques

27

Vi.

Kora

Sar.

Congas ou
Atabaques

29

Vi.

Kora

Sar.

Congas ou Atabaques

31

Vi.

Kora

Sar.

Detailed description: This system of music covers measures 31 to 32. The Congas/Atabaques part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Violin part consists of a melodic line with slurs and vibrato. The Kora part has a melodic line with slurs and accents. The Saranga part shows chordal accompaniment with slurs and accents.

Congas ou Atabaques

33

Vi.

Kora

Sar.

Detailed description: This system of music covers measures 33 to 34. The Congas/Atabaques part continues the rhythmic pattern. The Violin part continues the melodic line. The Kora part continues the melodic line. The Saranga part continues the chordal accompaniment.

8

35

Congas ou Atabaques

Vi.

Kora

Sar.

Measures 35-39. Congas ou Atabaques: rhythmic pattern with accents. Vi.: chords and arpeggios, dynamic *f*. Kora: bass line with chords, dynamic *f*. Sar.: melodic line with trills, dynamic *f*.

40

Congas ou Atabaques

Vi.

Kora

Sar.

Measures 40-44. Congas ou Atabaques: rhythmic pattern with accents, dynamic *f*. Vi.: chords and arpeggios, dynamic *mf*. Kora: melodic line with trills, dynamic *mf* to *f*. Sar.: melodic line with trills, dynamic *mf* to *f*.

43

Congas ou Atabaques

Vi.

Kora

Sar.

This musical system covers measures 43 to 46. The Congas ou Atabaques part is in a 2/4 time signature, starting with a double bar line and a key signature of one flat. It features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked with a forte (*f*) dynamic. The Violin (Vi.) part is in a 2/4 time signature with a key signature of one flat, featuring a melodic line with trills and accents, marked with a forte (*f*) dynamic. The Kora part is in a 2/4 time signature with a key signature of one flat, featuring a melodic line with accents, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Saranga (Sar.) part is in a 2/4 time signature with a key signature of one flat, featuring a melodic line with accents, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

47

Congas ou Atabaques

Vi.

Kora

Sar.

This musical system covers measures 47 to 50. The Congas ou Atabaques part continues with the rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Violin (Vi.) part continues with the melodic line, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Kora part continues with the melodic line, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Saranga (Sar.) part continues with the melodic line, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

10

50

Congas ou Atabaques

Vi.

Kora

Sar.

ff

tr

ff

ff

53

Kora

f

54

Kora

56

Kora

57 

Congas ou Atabaques

f

Vi.

f

Kora

Sar. Improvisação a partir do Raga Bhairavi

f fff

58

Congas ou Atabaques

Vi.

Kora

Sar.

12

59

Congas ou Atabaques

Vi.

Kora

Sar.

60

Congas ou Atabaques

Vi.

Kora

Sar.

ff

Improvisação livre

f < *fff*

ff

62

Congas ou Atabaques

Vi.

Kora

Sar.

64

Congas ou Atabaques

Vi.

Kora

Sar.

Improvisação a partir dos contornos

f — *fff*

14

66

Congas ou Atabaques

Vi.

Kora

Sar.

67

Congas ou Atabaques

Vi.

Kora

Sar.

68

Congas ou Atabaques

Vi.

Kora

Sar.

Improvisação livre

Improvisação livre no âmbito dos gráficos

Improvisação livre no âmbito dos gráficos

Improvisação livre no âmbito dos gráficos

fff

fff

fff

fff

The first system of the score consists of three staves. The top staff is a single melodic line starting with a double bar line and a repeat sign, marked *ff*. The middle and bottom staves are for a string section, with a large blacked-out area on the left side of the page. The middle staff has a *b* (flat) key signature and includes fingerings (V, IV, VI) and accents. The bottom staff also has a *b* key signature and includes fingerings (V, IV).

75

Congas ou Atabaques

The second system, starting at measure 75, features four staves. The top staff is for Congas or Atabaques, marked *ff*. The second staff is for Viola (Vi.), marked *ff* and includes a *b* key signature and fingerings (V, IV, VI). The third staff is for Kora, marked *ff* and includes a *b* key signature and fingerings (V, IV, VI). The bottom staff is for Sar, marked *ff* and includes a *b* key signature and fingerings (V, IV).

76

Congas ou Atabaques

Vi.

Kora

Sar.

77 **rall.**

Congas ou Atabaques

Vi.

Kora

Sar.

fff

fff

fff

ANEXO A - Versão para Ensemble Jazz-Rock de *Civilização ou Barbárie?*

George Cristian Vilela Pereira

Civilização ou Barbárie

Para ensemble jazz-rock

Salvador
2022

2

Formação:
 Guitarra elétrica,
 Baixo elétrico,
 Saxofone tenor
 Flauta transversal
 Órgão elétrico
 Bateria (com ocasional uso de chocalho)

SCORDATURA para guitarra -
 Afinação Abaeté:



Duração: 7' a 10'

A guitarra tem de estar amplificada com pedais fuzz, delay e overdrive.

Uso de slide e palheta como acessórios.

O baixo usa pedal overdrive, com a palheta como acessório.



vibrato longo

d.n. = do nada

a.n. = ao nada

Conceito:

3

A ideia desta peça partiu de uma conversa que tive há alguns anos, em meados de 2009, com A. F. Ele seria futuramente o microempresário que fundaria um curso de inglês na área de São Cristóvão. Eu trabalhei neste curso como professor e coordenador por um ano e meio. Esse empresário, enquanto me dava carona de carro em um trecho de uma ladeira que desemboca à Av. Paralela, me afirmou algo que me deixou alarmado: “Um dia, todo esse areal será ocupado...”. Não lembro das palavras exatas, mas ele estava prevendo a crescente gentrificação, através de estabelecimentos comerciais e condomínios, da região onde moro em Stella Maris, ocupando o areal do Abaeté. A.F., que era amigo próximo de um falecido tio meu, era uma pessoa um tanto tosca e rude, com mentalidade muito voltada para o comércio e o lucro. A fala dele, apesar de profética, me despertou uma profunda preocupação quanto à preservação ambiental da região. E, passados esses anos, em 2022, estou morando no mesmo bairro e testemunhando a aparição de um novo condomínio ali, um centro comercial acolá, uma praça cimentada seja à beira da praia, ou de um riacho... Há também dois grandes hotéis turísticos, Catussaba e Gran Hotel Stella Maris... Esses sutis exemplos de gentrificação na região de Stella Maris só me dizem o quanto há um fracasso político na vontade de preservação ambiental.

E olha que nem mencionei ainda os bairros restantes da região do entorno do areal das Dunas do Abaeté: Itapuã (e regiões-satélite como Alto do Coqueirinho, Km 17) e Abaeté são zonas urbanizadas e desconfiguradas, cujo crescimento atravessou declives de terrenos irregulares suburbanos. Indo à praia de Itapuã, a colônia de pescadores e os barcos ainda existem e resistem, mas numa fração ínfima em comparação ao entorno comercial. O mercado municipal é onde, justamente, os pescadores comercializam seus logros pesqueiros. A região de classe média alta é a do Farol de Itapuã, e a visão do areal inexistente. Mesmo na avenida Dorival Caymmi, há um traço do areal entre os bairros de Itapuã e Abaeté. Até quando, é o que me pergunto...

O intuito da presente peça, “Civilização e Barbárie”, é protestar contra a crescente gentrificação da região do Abaeté e a mentalidade que subestima a contribuição dos povos originários. Este é um fenômeno que não é exclusivo na cidade de Salvador, pois este é um tema que tem a devida universalidade. Já dizia o escritor russo Leon Tolstói, “Fale de sua aldeia e estará falando do mundo”. Quero transmitir nesta peça a minha preocupação não apenas com a gentrificação, mas também quanto às segregações sociais e à violência urbana em contraste com uma paisagem natural sendo crescentemente marginalizada. O pensamento ignorantemente desenvolvimentista desacompanhado de uma real preocupação ecológica é uma causa que considero fulcral para entender o quanto o Brasil não tem prezado por isso no decorrer de sua história, tendo seus cúmulos de intolerância em tempos de fascismo político contra os povos originários e comunidades nativas. A peça cita como referência duas canções-irmãs de Dorival Caymmi que simbolizam a ventura e o dissabor de se viver no mar para os pescadores: “O Mar” e “É Doce Morrer no Mar”. Entretanto, a citação à primeira canção é muito mais evidente na textura do que a da segunda. Caymmi foi, sem dúvida, um cancionista-chave para compreender a vida originária da área litorânea do Abaeté. Sua memória permanece na região, mas as mudanças no ecossistema são flagrantes. O Abaeté cantado por Caymmi não é mais aquele, decididamente.

A versão original desta peça teve foi escrita para a banda sinfônica no lugar do órgão elétrico. Ela que alterna momentos texturais nos jogos instrumentais que são propícios em uma banda sinfônica, aqui adaptados para o órgão. 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:

1. O Mar: feedback a partir de um harmônico na guitarra; sonoridade borbulhante do órgão e percussão em contraste com notas prolongadas dos metais. Citação a “O Mar” de Dorival Caymmi.
2. O Areal: haverá um jogo de esvaziamento textural entre o órgão e a guitarra, com um predomínio de sonoridades mais percussivas, harmônicas e sutis.
3. Civilização?: a guitarra trará uma territorialidade temática a ser dialogada melódico-harmonicamente com as madeiras e o órgão, aliada a um acompanhamento percussivo, gradual em intensidade tanto nas dinâmicas, quanto na rítmica.
4. Barbárie: o órgão atua acompanhando harmonicamente, com momentos entrecortantes de caos, para demarcar as atuações improvisativas dos solistas. A barbárie culmina com harmonizações ainda mais dissonantes e assimétricas.
5. Finale: Em Ruínas: da guitarra solitária ao caos micropolifônico e improvisado, passando por um tutti de um acorde em bloco a uma nota sustentada com feedback na guitarra.

A palavra-chave é ABAETÉ. Esta palavra indígena (a partir de abaíté que significa “terror, horror” em idioma tupi, embora também haja o significado de “homem verdadeiro” a partir do vocábulo original “abaeté”) é escrita com seis grafemas e quatro letras. A partir dos grafemas (ressaltando que B seria si bemol, e T, si bequadro), cria-se a seguinte Scordatura para a guitarra: B A E A Bb E.

Contornos a partir do trecho inicial da melodia de “O Mar” de Dorival Caymmi:



Partitura completa

4

Civilização ou Barbárie?

para ensemble jazz-rock

George Cristian Vilela Pereira
(Outubro-Dezembro, 2022)

Lento

I. O Mar

The musical score is written for four instruments: Bateria (Drums), Guitarra (Guitar), Baixo elétrico (Electric Bass), and Órgão de rock (Rock Organ). The piece is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Lento' (Lento). The score is divided into two systems. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. The Bateria part features a steady rhythm of eighth notes, starting with a dynamic of *p*. The Guitarra part has a melodic line with a dynamic of *mf*, including a 'Delay 300ms + sustain w/pick' effect and a 'gliss., sul VI' instruction. The Baixo elétrico part provides a bass line with a dynamic of *mp*. The Órgão de rock part has a simple accompaniment with a dynamic of *mp*. A double bar line is present at the end of the first system.

Partitura completa

5

Fl. *mp*

Bat. *mf* 10 w/slide---

Guit. *gliss., sul IV* *mf* *f*

Baixo e. *mf*

Órgão *mp* *mp cresc.* 3

mp *mp cresc.* 3

Detailed description: This is a page of a musical score for a five-piece band. The score is written for Flute (Fl.), Bass (Bat.), Guitar (Guit.), Bass (Baixo e.), and Organ (Órgão). The music is in 7/4 time, which changes to 4/4 time at the beginning of the second measure. The Flute part starts with a rest in the first measure and a half note in the second measure, marked *mp*. The Bass part features a complex rhythmic pattern in the first measure, followed by a ten-measure slide indicated by a thick black bar and the number '10', then a half note in the second measure, marked *mf*, and a note with a slide in the third measure. The Guitar part has a glissando on the fourth string in the first measure, followed by a series of chords in the second measure, marked *mf*, and a final chord in the third measure, marked *f*. The Bass part has a melodic line in the first measure, followed by a half note in the second measure, marked *mf*. The Organ part has a half note in the second measure, marked *mp*, and a triplet in the third measure, marked *mp cresc.* with a '3' above it. The Organ part also has a triplet in the bass line in the third measure, marked *mp cresc.* with a '3' below it. A double bar line is present at the end of the page.

Partitura completa

6

The musical score is arranged in five staves, all in 7/4 time. The Flute (Fl.) staff begins at measure 9 with a whole note rest, followed by a half note B-flat in measure 10, and a half note C in measure 11. The Drums (Bat.) staff features a snare drum pattern in measure 9, a tom-tom pattern in measure 10, and a snare drum pattern in measure 11. The Guitar (Guit.) staff has a complex chordal structure in measure 9, a whole note chord in measure 10, and a whole note chord in measure 11. The Bass (Baixo e.) staff has a whole note rest in measure 9, a half note G in measure 10, and a whole note chord in measure 11. The Organ (Órgão) staff has a whole note chord in measure 9, a half note chord in measure 10, and a half note chord in measure 11. The Organ part includes a crescendo from *mf* to *f* in measure 11. The Guitar part includes a slide effect with a 300ms delay in measure 10. The Bass part includes a slide effect in measure 10. The Flute part includes a slide effect in measure 11. The Drums part includes a slide effect in measure 11.

Fl. 9

Bat. *mf* 10

Guit. w/slide
Delay 300ms + slide

Baixo e. *f* 10

Órgão *mf* *mf cresc.* *f*

Partitura completa
II. O Areal

7

11 $\text{♩} = 55$ ($\text{♩} = 166$)

Fl. f 8^{va} vib.

Sax. ten. f *gliss.* ff Para Choc.

Bat. mf f p

Guit. ff w/slide- vib.

Baixo e. ff

Órgão f

15 pp

Fl.

Guit. Ord., clean mp

Partitura completa

8

Musical score for measures 18-20. The score includes three staves: Fl. (Flute), Choc. (Chocalho), and Guit. (Guitar). The Flute staff starts at measure 18 with a treble clef and a key signature of one flat. The Chocalho staff has a percussion clef and is marked with a piano (*p*) dynamic. The Guitar staff has a treble clef and a key signature of one flat. A double bar line is present below the guitar staff.

Musical score for measures 21-23. The score includes five staves: Fl. (Flute), Sax. ten. (Tenor Saxophone), Choc. (Chocalho), Guit. (Guitar), Baixo e. (Electric Bass), and Órgão (Organ). The Flute and Tenor Saxophone staves have treble clefs. The Chocalho staff has a percussion clef and is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Guitar staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a "Delay 500ms" effect indicated. The Electric Bass staff has a bass clef and a key signature of one flat, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and "Ord., clean" (Ordinary, clean). The Organ staff has a bass clef and a key signature of one flat, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

Partitura completa

24

Fl. *pp*

Sax. ten.

Bat.

Guit.

Baixo e.

Órgão *p*

9

Detailed description: This is a page of a musical score for a jazz ensemble. It features six staves: Flute (Fl.), Tenor Saxophone (Sax. ten.), Bass Drum (Bat.), Guitar (Guit.), Bass (Baixo e.), and Organ (Órgão). The Flute part starts at measure 24 and ends at measure 32, marked *pp*. The Tenor Saxophone part has a long note in measure 24 and a melodic phrase in measure 32. The Bass Drum part has a pattern of eighth notes in measure 24 and a pattern of quarter notes in measure 32. The Guitar part has a rhythmic pattern of eighth notes in measure 24 and a pattern of quarter notes in measure 32. The Bass part has a pattern of eighth notes in measure 24 and a pattern of quarter notes in measure 32. The Organ part has a pattern of quarter notes in measure 24 and a pattern of quarter notes in measure 32, marked *p*. The page number 374 is in the top right corner. The title 'Partitura completa' is centered at the top. The measure numbers 24 and 9 are at the beginning and end of the Flute staff respectively.

Partitura completa

10

27

Fl.

Sax. ten.

Bat.

Guit.

Baixo e.

Órgão

mf

mp

Detailed description: This is a page of a musical score for a jazz ensemble. It features six staves: Flute (Fl.), Tenor Saxophone (Sax. ten.), Drums (Bat.), Guitar (Guit.), Bass (Baixo e.), and Organ (Órgão). The music is in 4/4 time and the key signature has one sharp (F#). The Flute part begins at measure 27 with a melodic line. The Tenor Saxophone plays a similar melodic line. The Drums provide a steady rhythm. The Guitar plays a complex, rhythmic accompaniment. The Bass and Organ provide a harmonic foundation. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano).

Partitura completa

III. Civilização

11

30 **rall.** $\text{♩} = 70$

Fl.

Sax. ten.

Bat.

vib.
(atrás da ponte)

Ord., clean
(no pick)

Guit.

Baixo e.

Órgão

mf

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'III. Civilização'. It features six staves: Flute (Fl.), Tenor Saxophone (Sax. ten.), Drums (Bat.), Guitar (Guit.), Bass (Baixo e.), and Organ (Órgão). The score is in 4/4 time and begins at measure 30. The tempo is marked 'rall.' with a metronome marking of quarter note = 70. The Flute part starts with a triplet of eighth notes. The Tenor Saxophone part has a triplet of eighth notes. The Drums part has a simple rhythmic pattern. The Guitar part features a vibrato effect ('vib. (atrás da ponte)') and a clean tone ('Ord., clean (no pick)'). The Bass part has a simple rhythmic pattern. The Organ part has a simple rhythmic pattern. The score ends at measure 33.

Partitura completa

12

34

Musical score for measures 34-36. The score includes parts for Bat. (Drums), Guit. (Guitar), Baixo e. (Electric Bass), and Órgão (Organ). The drum part starts with a *mf* dynamic. The guitar and electric bass parts feature a rhythmic pattern of eighth notes. The organ part has a *mp* dynamic and includes a chordal accompaniment.

37

Musical score for measures 37-40. The score includes parts for Fl. (Flute), Bat. (Drums), Guit. (Guitar), Baixo e. (Electric Bass), and Órgão (Organ). The flute part has a *mp* dynamic and includes a triplet of eighth notes. The drum part has a *mp* dynamic. The guitar and electric bass parts continue with their rhythmic patterns. The organ part has a *mp* dynamic and includes a chordal accompaniment.

Partitura completa

13

40

Fl. *mp*

Bat. ϕ IV

Guit.

Baixo e.

Órgão *mp*

mp

==

Detailed description: This page of a musical score covers measures 40, 41, and 42. The score is for a full band and includes five staves: Flute (Fl.), Drums (Bat.), Guitar (Guit.), Bass (Baixo e.), and Organ (Órgão). Measure 40 begins with a double bar line and a measure rest for the flute. The flute part starts in measure 41 with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a half note in measure 42. The drum part features a triplet of eighth notes in measure 41 and another triplet in measure 42, with a 'phi IV' symbol above the second measure. The guitar part has a melodic line with slurs and accents. The bass part provides a steady accompaniment. The organ part has a melodic line in the right hand and a sustained bass line in the left hand. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) for the flute and organ. A double bar line with a repeat sign is located at the bottom left of the page.

Partitura completa

14

Musical score for five instruments: Flute (Fl.), Drums (Bat.), Guitar (Guit.), Bass (Baixo e.), and Organ (Órgão). The score is for measures 42 and 43. The Flute part starts with a rest in measure 42 and plays a melodic line in measure 43, marked *mp*. The Drums part has a rest in measure 42 and a complex rhythmic pattern in measure 43, featuring a triplet of eighth notes and a sixteenth-note run, marked with *x* for cymbals and *v* for accents. The Guitar part plays a melodic line with a *mp* dynamic. The Bass part plays a simple bass line with an accent in measure 43. The Organ part plays a complex chordal texture in measure 42 and a sustained chord in measure 43, marked *mp*. A double bar line with repeat slashes is located below the Organ part.

Partitura completa

15

44

Sax. ten. *ff*

Bat. *f*

Guit. *ff*
overdrive pedal
rasg. 3 ↑ ↑ ↑

Baixo e. *ff*

Órgão *ff*

Partitura completa

16

46

Sax. ten.

Bat.

Guit.

Baixo e.

Órgão

mf

Detailed description of the musical score for page 16, measures 46-48:

- Sax. ten.:** Measure 46 has a whole rest. Measure 47 has a whole rest. Measure 48 has a whole rest.
- Bat.:** Measures 46-48 feature a consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents and triplet markings.
- Guit.:** Measures 46-48 feature a rhythmic accompaniment with triplet chords and a tremolo effect in measure 48.
- Baixo e.:** Measures 46-48 feature a steady eighth-note bass line.
- Órgão:** Measures 46-48 feature a rhythmic accompaniment with triplet chords in the right hand and eighth notes in the left hand. The dynamic is marked *mf*.



Partitura completa

48 *8^{va}*

Sax. ten.

Bat.

Guit.

Baixo e.

Órgão

The musical score consists of five staves. The first staff, Sax. ten., is in treble clef with an 8va line and contains a melodic line with slurs and accents. The second staff, Bat., is in bass clef with a double bar line and contains a rhythmic pattern with triplets and accents. The third staff, Guit., is in treble clef and contains a melodic line with rasg. markings, triplets, and slurs. The fourth staff, Baixo e., is in bass clef and contains a bass line with slurs and accents. The fifth staff, Órgão, is in grand staff and contains a melodic line with slurs and accents, starting with a forte (f) dynamic. A double bar line is located at the bottom left of the page.



Partitura completa

18

50 (8)

Sax. ten.

Bat.

Guit.

Baixo e.

Órgão



52

Bat.

Guit.

Baixo e.

Órgão

overdrive + fuzz pedal
w/pick

fff

Partitura completa

19

55

Bat.

Guit.

Baixo e.

Órgão



58

Bat.

Guit.

Baixo e.

Órgão

Partitura completa

20

The musical score is arranged in five staves, labeled on the left as Fl., Bat., Guit., Baixo e., and Órgão. The Flute staff begins with a tempo marking of 60 and a dynamic of *mf*, featuring a trill and a long note with a slur. The Drums staff shows a dynamic of *mf* with a simple drum pattern. The Guitar staff has a dynamic of *mf* and contains a complex melodic line with many slurs and accents. The Bass staff has a dynamic of *mf* and plays a simple bass line. The Organ staff has a dynamic of *mf* and includes a trill, a long note with a slur, and a series of chords in the right hand with a dynamic of *f* and Roman numerals V, VI, V, VI, V, VI. A double bar line is located at the bottom left of the page.

Partitura completa

IV. Barbárie

21

62 *f*

Fl. Improvisação livre

ff cresc.

Guit.

Baixo e.

Órgão



65

Fl.

Bat. *f*

Baixo e. *f*

Órgão *f*

Partitura completa

22

68 $\text{♩} = 90$

Fl.

Sax. ten.

Bat.

Guit.

Baixo e.

Órgão

Detailed description: This page of a musical score covers measures 68, 69, and 70. The tempo is marked as quarter note = 90. The score is for a full band. The Flute (Fl.) and Tenor Saxophone (Sax. ten.) parts play a melodic line starting in measure 68, marked with a forte (f) dynamic. The Drums (Bat.) part provides a rhythmic accompaniment. The Guitar (Guit.) part plays a similar melodic line to the saxophones. The Bass (Baixo e.) part features a complex rhythmic pattern of triplets. The Organ (Órgão) part plays a rhythmic accompaniment with triplets in both the right and left hands. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 5/4. The score ends with a double bar line and repeat dots at the end of measure 70.

Partitura completa

§

♩ = 135

* Nota para regência: Trate cada trecho com seu respectivo símbolo como um grupo modular: bloco § (71-78), % (79-86) e # (87-94). Decida a ordem que achar mais proveitosa e trabalhe os blocos de até aproximadamente 1'.

71

Sax. ten.

Bat.

Overdrive pedal

Baixo e.

Órgão

ff

ff cresc.

f

f

≡

Partitura completa

24

%

75

Sax. ten.

Bat.

Baixo e.

Órgão

f

Improvisação livre

ff cresc.

Ord., clean

f

≡

80

Bat.

Baixo e.

Partitura completa



87

Bat. *f*

Guit. *bottleneck no dedo IV*
Improvisação livre
w/slide-----
fff

Baixo e. *f*

Órgão *f*

Partitura completa

26

91

Sax. ten. *fff* Improvisação livre

Bat.

Guit. w/slide

Baixo e. *f*

Órgão *f*

Detailed description: This is a page of a musical score for five instruments. The page number '26' is in the top left. The title 'Partitura completa' is centered at the top. The page number '91' is written above the first staff. The instruments are: Sax. ten. (Tenor Saxophone), Bat. (Drums), Guit. (Guitar), Baixo e. (Electric Bass), and Órgão (Organ). The Sax. ten. staff has a treble clef and contains a whole rest for the first four measures, followed by a double bar line and the instruction 'Improvisação livre' and 'fff'. The Bat. staff has a double bar line at the end of the first measure. The Guit. staff has a treble clef and contains a whole note with a 'w/slide' instruction, followed by a dashed line. The Baixo e. staff has a bass clef and contains a melodic line with a box around the first four measures and another box around the last two measures, with a 'f' dynamic marking. The Órgão staff has a grand staff (treble and bass clefs) and contains a complex melodic line with a box around the first four measures and another box around the last two measures, with a 'f' dynamic marking.

Partitura completa

96 27

Sax. ten.

Bat.

Guit.

Baixo e.

Órgão

w/slide

f

f



Partitura completa

28

99

Fl. *f*

Sax. ten.

Bat. *ff*

Guit. *fff* w/slide-

Baixo e. *ff* 3 3

Órgão *f* 3 3

Partitura completa

101 29

The musical score consists of six staves. The Flute (Fl.) and Tenor Saxophone (Sax. ten.) staves are mostly blank. The Drums (Bat.) staff shows a rhythmic pattern with eighth notes and triplet markings. The Guitar (Guit.) staff has a single note with a 'w/slide' instruction and a dashed line. The Bass (Baixo e.) staff features a steady eighth-note bass line with triplet markings. The Organ (Órgão) staff has a complex accompaniment with many beamed notes and triplet markings.

Fl.

Sax. ten.

Bat.

Guit.

Baixo e.

Órgão

w/slide-----

3

3

3

3

Partitura completa

30

103

Fl.

Sax. ten.

Bat.

Guit.

Baixo e.

Órgão

f

fff

Overdrive

w/slide

p.

f.

Partitura completa

105 31

Fl.

Sax. ten.

Bat.

Guit.

Baixo e.

Órgão

w/slide-----

3 3

3 3

Detailed description: This is a page of a musical score for a six-piece band. The score is written in 3/4 time and consists of six staves. The instruments are Flute (Fl.), Tenor Saxophone (Sax. ten.), Bass Drum (Bat.), Guitar (Guit.), Bass (Baixo e.), and Organ (Órgão). The Flute part starts at measure 105 and ends at measure 31. It features a melodic line with accents and trills. The Tenor Saxophone part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass Drum part provides a steady beat with eighth notes. The Guitar part features a complex rhythmic pattern with chords and a slide effect indicated by a dashed line. The Bass part has a simple eighth-note pattern. The Organ part has a complex rhythmic pattern with chords and trills. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The page number 396 is in the top right corner. The title 'Partitura completa' is centered at the top. The instrument names are on the left of each staff. The measure numbers 105 and 31 are at the beginning and end of the Flute staff. The word 'w/slide' is written above the Guitar staff with a dashed line. The number '3' appears twice below the Organ staff, indicating triplets.

Partitura completa

108 **rall.** **ff** 33

Fl.

Sax. ten. **ff**

Bat. *v* 3 3 3

Guit. **molto vib.** w/slide

Baixo e.

Órgão **ff** **ff**

Detailed description: This page of a musical score, labeled 'Partitura completa', contains six staves. The Flute staff (Fl.) begins at measure 108 with a 'rall.' (rallentando) marking and a 'ff' (fortissimo) dynamic. It features a melodic line with slurs and accents, ending at measure 133. The Saxophone tenor staff (Sax. ten.) plays a rhythmic pattern of eighth notes with a 'ff' dynamic. The Bass Drum staff (Bat.) shows a pattern of eighth notes with accents and triplets. The Guitar staff (Guit.) is marked 'molto vib.' (molto vibrato) and 'w/slide', with a wavy line above the staff indicating vibrato. The Bass staff (Baixo e.) provides a steady accompaniment of eighth notes. The Organ staff (Órgão) has two parts: the upper part with chords and a 'ff' dynamic, and the lower part with a rhythmic accompaniment and a 'ff' dynamic.

Partitura completa
V. Finale: Em Ruínas

34

109 $\text{♩} = 70$

Fl.

Sax. ten.

Bat.

Guit.

Baixo e.

Órgão

The musical score for page 34, measures 109-110, is arranged for a full band. The tempo is marked as quarter note = 70. The key signature has one flat. The score includes parts for Flute (Fl.), Tenor Saxophone (Sax. ten.), Drums (Bat.), Guitar (Guit.), Bass (Baixo e.), and Organ (Órgão). The organ part features triplets and a 'w/slide' instruction for the guitar part. The guitar part has a wavy line indicating a slide effect. The bass part has a steady eighth-note pattern. The organ part has a complex melodic line with triplets. The drums have a steady eighth-note pattern. The saxophone and flute parts have a melodic line with a sharp sign. The bass line has a steady eighth-note pattern. The organ part has a complex melodic line with triplets. The guitar part has a wavy line indicating a slide effect. The bass part has a steady eighth-note pattern. The organ part has a complex melodic line with triplets. The drums have a steady eighth-note pattern. The saxophone and flute parts have a melodic line with a sharp sign.

Partitura completa

35

111

Bat.

Ord., clean

Guit. *mf cresc.*

Baixo e. *mf*

Órgão *mf*



114

Bat. *mf*

Guit. *mf*

Baixo e. *mf*

Órgão *mf*

Partitura completa

36

117 $\text{♩} = 85$

Bat. *mf*

Guit. *ff cresc.*

Baixo e. *f*

Órgão *f*



121 \sharp *tr*

Sax. ten. *ff*

Bat. *f*

Guit. *fff* Overdrive pedal

Baixo e. *ff*

Órgão *ff*

Partitura completa

125 37

Sax. ten. *tr* *fff*

Bat.

Guit. *ff*

Baixo e. *ff* *fresc.*

Órgão

128

Fl.

Sax. ten.

Bat.

Guit.

Baixo e.

Órgão

Detailed description: This is a page of a musical score for a jazz ensemble. The page is numbered 402 in the top right corner. The title 'Partitura completa' is centered at the top. The score begins at measure 125 and ends at measure 37. The instruments listed are Sax. ten., Bat. (Drums), Guit., Baixo e. (Electric Bass), Órgão (Organ), Fl. (Flute), and Sax. ten. (Soprano Saxophone). The Sax. ten. part at the top features a melodic line with a trill and a fortissimo (*fff*) dynamic. The Bat. part shows a steady drum pattern. The Guit., Baixo e., and Órgão parts provide harmonic support with chords and bass lines, marked with fortissimo (*ff*) and crescendo (*fresc.*) dynamics. The Fl. part enters at measure 128 with a melodic line. The second Sax. ten. part also enters at measure 128. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Partitura completa

38

♩ = 70

130

Fl.

Sax. ten.

Bat.

Guit.

Baixo e.

Órgão

The musical score is arranged in a system with six staves. The top staff is for Flute (Fl.), the second for Tenor Saxophone (Sax. ten.), the third for Drums (Bat.), the fourth for Guitar (Guit.), the fifth for Bass (Baixo e.), and the sixth for Organ (Órgão). The tempo is marked as ♩ = 70. The score begins at measure 130. The Flute part features a melodic line with triplets and an 8va marking. The Tenor Saxophone part has a similar melodic line with slurs and accents. The Drums part shows a rhythmic pattern with triplets and accents. The Guitar part consists of a complex chordal texture with many notes. The Bass part has a steady eighth-note pattern. The Organ part features a melodic line with triplets and slurs, mirroring the Flute and Saxophone parts.

Partitura completa

131 (8) 39

Fl.

Sax. ten.

Bat.

Guit.

Baixo e.

Órgão

Detailed description: This page of a musical score, labeled 'Partitura completa', contains six staves. The Flute (Fl.) staff begins with a measure marked '131 (8)' and features a melodic line with a slur and a final note marked with a flat. The Tenor Saxophone (Sax. ten.) staff starts with a measure marked '(8)' and has a similar melodic line. The Drums (Bat.) staff shows a rhythmic pattern with accents and triplet markings. The Guitar (Guit.) staff is filled with dense chordal textures, including triplet markings. The Bass (Baixo e.) staff has a melodic line with triplet markings. The Organ (Órgão) staff consists of two parts: the upper part has a melodic line with triplet markings, and the lower part has a simple bass line.

Partitura completa

40

Fl.

Sax. ten.

Bat.

Guit.

Baixo e.

Órgão

132(8)

(8)

Improvisação livre

fff

3 3 6 6 3 3

w/slide

Overdrive + fuzz pedal

fff

fff

fff

fff

fff

Detailed description: This is a musical score for a complete piece, labeled 'Partitura completa'. The score is for measures 40 and 41. It features six staves: Flute (Fl.), Tenor Saxophone (Sax. ten.), Drums (Bat.), Guitar (Guit.), Bass (Baixo e.), and Organ (Órgão). The Flute and Tenor Saxophone parts are in treble clef, while the Organ is in grand staff. The Drums part is in a standard drum notation. The Guitar part is in treble clef and includes a section marked 'w/slide' and 'Overdrive + fuzz pedal' with a *fff* dynamic. The Bass part is in bass clef and includes a triplet of eighth notes. The Organ part is in grand staff and includes a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as triplets, sixteenth notes, and dynamics like *fff*. A box labeled 'Improvisação livre' is placed over the Tenor Saxophone staff. A bracket labeled '132(8)' spans the first measure of the Flute and Saxophone parts. Another bracket labeled '(8)' spans the first measure of the Saxophone part.

Partitura completa

rall. 41

134

Fl. *fff* 6 6 6

Sax. ten.

Bat. *fff* 3 3

Guit. w/slide-----

Baixo e.

Órgão *fff* 6 6 6 6

Partitura completa

42

The musical score is arranged in a system with six staves. The instruments are labeled on the left: Fl. (Flute), Sax. ten. (Tenor Saxophone), Bat. (Drums), Guit. (Guitar), Baixo e. (Bass), and Órgão (Organ). The Flute staff begins with a measure number of 135 and contains sixteenth-note runs with sixteenth-note groupings marked '6'. The Tenor Saxophone staff is mostly empty, with a final measure containing a whole note. The Drums staff features a complex rhythmic pattern with sixteenth-note runs, a triplet of eighth notes marked '3', and a ten-note run marked '10'. The Guitar staff has a whole note chord with a 'w/slide' instruction above it, and a second whole note chord with 'w/ feedback + delay 500ms' written above. The Bass staff contains a whole note chord. The Organ staff has a treble clef and contains sixteenth-note chords with sixteenth-note groupings marked '6'.

ANEXO B - Entrevistas com Integrantes da Afluentes Ensemble

Entrevista para dissertação de mestrado “Comprovação e composicionalidade: estratégias, práticas e riscos compartilhados na criação do ciclo de peças <i>Abaeté</i> ”.	
Orador I - entrevistador	George Cristian Vilela Pereira
Orador II - entrevistado	Cristiano Figueiró

Data: 17 de janeiro de 2024.

Participantes	Tempo	Transcrição
PARTE I		
Entrevistador	00'03"	Então, saudações! E essa é a primeiríssima entrevista, né, para o meu projeto de mestrado de composição.
Entrevistado	00'13"	É?
Entrevistador	01'19"	<i>Comprovação e composicionalidade: estratégias, práticas e riscos compartilhados na criação do ciclo de peças Abaeté.</i> Uma série de descaminhos acabou tomando esse rumo, ciclo de peças. O Cristiano ficou no grupo como baixista e teve uma presença marcante, sobretudo para a realização do single <i>A Nova Lenda do Abaeté</i> . E a primeira questão que eu vou fazer para você, Cristiano, é a seguinte: Você foi um dos membros mais recentes que passaram pela Afluentes. Entrou em um período até conturbado na nossa jornada, mas foi interessante porque perdemos um membro no mesmo dia em que ganhamos você no grupo. E poderia registrar nessa entrevista aqui como o grupo Afluentes Ensemble interessou a você a ponto de querer colaborar conosco?
Entrevistado	01'33"	Bom, eu venho acompanhando há um tempo aí o seu trabalho e conheci alguns outros integrantes. Eu vi uma apresentação de você em algum evento ali, que não lembro exatamente qual, em Ondina.
Entrevistador	01'56"	Isso.
Entrevistado	01'57"	E aí começou uma proximidade e teve essa possibilidade de eu contribuir um pouco com o projeto. E assim, o meu interesse maior se dá na perspectiva da criação mesmo, do processo, mais do que na agenda de apresentações, digamos assim. Porque isso é uma agenda que acaba que eu não consigo, talvez, dar conta nesse momento da minha vida. Mas me interessa acompanhar o processo, como o grupo se envolve, a sua própria linguagem, como que são as relações de composição, improvisação, me interessa essa ideia de composição aberta, composição modular, ou que tenha caos diferentes de improvisação. Isso é um elemento que me interessa, eu acho interessante trabalhar. E me interessa também a questão da produção, da gravação. Porque eu acho que quando a gente dá um passo num grupo que trabalha improvisação e composição, e realmente nesse grupo que trabalha vários elementos, tem a notação aberta, notação grávida, elementos de improvisação, de criação colaborativa. Eu acho que a produção, a gravação, ela dá uma outra dimensão, porque você consegue expandir um pouco o tempo de escuta de cada camada, digamos assim.

		Eu acho que é um método interessante de trabalhar, ao invés de trabalhar no método mais tradicional, que é o método de liga tudo, vamos ligar, vamos emulando, ensaio, ou então uma composição em tempo real, coletiva. E muitas vezes isso é um exercício interessante também, claro, mas ele também, muitas vezes você comprime o tempo, se gasta, e esse tempo ele fica comprimido de maneira que se escuta pouco o outro. É interessante isso, porque a improvisação e a criação colaborativa tendem a ter um campo de escuta do outro. Então, quando você grava cada camada isolada, você consegue expandir mais a escuta do outro. Eu tenho percebido isso, então eu trouxe essa ideia, que eu acho que foi uma contribuição boa para o grupo, como uma metodologia, ao invés de juntar todo mundo, liga tudo e vamos ver o que dá, ou sai tocando, cada um faz aqui uma coisa, que é legal. Mas eu acho que uma outra abordagem leva a um grau de detalhamento, e eu acho que é um grau um pouquinho mais aprofundado de criação colaborativa, né?
Entrevistador	06'37"	Com certeza. Pronto. A questão é a seguinte, antes da sua entrada no canal, eu já sacava algo do seu retrospecto, como compositor, como guitarrista. Inclusive, eu tenho uma surpresa para te mostrar. Você conhece esse CD aqui? (Apresenta o CD <i>in-itinere</i> .)
Entrevistado	06'50"	Ah, conheço, sim.
Entrevistador	06'51"	Tem composição sua aqui, A <i>Letra Acústica</i> .
Entrevistado	06'53"	Quem te deu isso?
Entrevistador	06'54"	Começa com G e termina com O, Guilherme Bertissolo. Eu não conhecia esse CD, cara. Eu gostei muito do seu trabalho aqui, né? Já conhecia também a sua obra.
Entrevistado	07'20"	Esse CD, ele é engraçado porque ele tem uma história que, assim, ele não foi masterizado. ("Ah, é?", pergunta o entrevistador.) É, ele tem... e isso me... porque, assim, essas composições, assim, cada um produziu as suas faixas de maneira isolada e depois a pessoa que quer, que iria ter uma masterização, que iria nivelar um pouco, iria deixar um pouco os volumes e as intensidades um pouco no mesmo padrão, assim, né? Isso não aconteceu. Fiquei bem chateado que as minhas faixas ficaram bem baixas, assim, né? Eu deixei elas prontas para masterizar, mas elas não foram masterizadas. Mas, enfim, processos repetitivos, um trabalho antigo, relativamente antigo, né? 2005? É, quase 20 anos já tem. Quase 20 anos, assim.
Entrevistador	08'35"	Quase 20 anos, incrível. Mas, assim, (legal) saber do seu interesse em tocar baixo conosco, né? Para mim foi uma surpresa naquela ocasião do festival isso ter sido aberto. E eu queria saber de você como surgiu o seu interesse pelo baixo <i>fretless</i> .
Entrevistado	08'54"	Ah, eu toco baixo, baixo foi o meu primeiro instrumento, assim, eu comecei na música estudando bateria, percussão,

	<p>áí depois eu fui estudar contrabaixo, isso com 14, 15 anos. E aí eu fiquei um bom tempo tocando contrabaixo, né? Na época da faculdade, eu escolhi fazer violão, então, de uma maneira um pouco diferente, o meu caminho foi um pouco diferente, porque a maioria das pessoas que faziam violão vinham da guitarra, né? Então, eu não tocava guitarra, não tinha guitarra, não tive, né? Não tive muito acesso a instrumentos, assim, na minha juventude, assim. Era muito precário, assim. Tive algum, pegava emprestado, não tinha caixa, aquela coisa, assim, não tinha cabo, não tinha nada. Então, mas eu estudava, tava sempre praticando, quando eu podia pegar um emprestado, eu tava, quando eu podia, eu tava sempre, então, eu me organizava pra conseguir ir até o lugar pra ter acesso, enfim. Mas, na época da faculdade eu consegui ir pro violão, e o contrabaixo, ele me deu uma boa base para o violão, que eu acho que o contrabaixo ele te dá mais força, assim, na mão, força mecânica mesmo, né? E o violão ele exige mais, o violão ele tem mais tensão que as guitarras, né? Então, eu consegui ter uma boa desenvoltura, assim, no violão, tendo já essa base do contrabaixo, né? E entrando, assim, no violão clássico, essa coisa de fazer polifonia, de manter as vozes, né? Enquanto você sustentar as vozes múltiplas, né? Polifônico, assim. Então, o contrabaixo me deu uma boa... E, recentemente, eu tive a oportunidade de ter acesso a esse baixo fretless, que é um instrumento incrível, que veio parar na minha mão, muito por acaso, e a partir dele eu comecei a resgatar um pouco da linguagem de tocar contrabaixo, assim. Claro que hoje em dia eu toco contrabaixo completamente diferente do que eu tocava quando eu... Hoje eu faço um baixo, muitas vezes, abusado, melódico e contrapontístico, não tão naquela linguagem do acompanhamento, né? De apenas sublinhar harmonia. Então, às vezes, eu faço um contrabaixo mais... um pouco mais floreado, digamos assim, né? Então, é por aí. Eu gosto, assim. E essa foi a... eu acho que uma das primeiras oportunidades que eu tive de gravar com ele, de ver ele na gravação. Eu acho que ele respondeu bem esse instrumento, né? Porque muito da nossa... não sei, eu penso assim, né? Eu acho que o que você consegue construir de linguagem, assim, ele vem muito da relação com aquele instrumento específico, né? Cada instrumento, pra mim, ele tem um jeito, ele acaba... digamos assim, eu vou descobrindo a voz que aquele instrumento tem, né? Esse instrumento, ele tem muita história antes de mim, né? Tipo, ele pertenceu a outros baixistas, tem uma história... Ele tem uma trajetória de gravação, já participou de várias gravações comerciais. Então, quando ele vem na minha mão, eu vou descobrindo o som dele, ele vai se mostrando, né? Eu acho isso curioso, interessante também, de trabalhar assim. Cada instrumento,</p>
--	--

		ele tem uma narrativa, ele tem uma história, né? Eu gosto de pensar isso.
Entrevistador	13'59"	Massa, massa mesmo. Bom, sobre a experiência de tocar conosco na Afluentes Ensemble, como você descreve o processo musical a partir do que experimentou nos encontros em que participou?
Entrevistado	14'07"	Olha, eu, assim, como eu te falei, eu tô numa fase da vida que eu tô com uma questão de agenda bastante complexa, então busquei tentar conciliar um pouco até a questão de abrir a possibilidade de aproximar os ensaios do grupo do meu trabalho. Então, a coisa de ocupar aquela sala lá, uma sala que é tipo um laboratório, um estúdio, que é uma sala de aula também, que é compartilhada com outros professores. Isso me fez poder participar um pouco. Eu acho que eu não consegui participar tanto quanto talvez se esperasse ou quanto eu acho que seria uma participação mais legal, mais efetiva. Mas eu fui percebendo a natureza do trabalho e as identidades das pessoas envolvidas, assim, achei que seria melhor otimizar o tempo se a gente investisse no processo de gravação por etapas. Porque me interessava mais, por exemplo, trabalhar isoladamente com você, depois trabalhar isoladamente com o Yrlan, isoladamente com o Edinho, que eu acho que poderia dar uma... assim, poderia refinar melhor a parte criativa mesmo. E eu acho que funcionou. Minha avaliação agora foi que funcionou. E também por conta de que aquela sala, apesar de ser uma boa sala, não tem, e tem alguns equipamentos, não tem uma estrutura preparada para chegar, ensaiar e para otimizar o tempo. Às vezes, por exemplo, a gente tem duas horas para chegar e montar as coisas. Já é um tempo. Então, aí é a hora de desmontar, está tudo corrido. Então, percebi que a questão de agenda estava sendo um problema muito vital ali na execução dessa proposta. Me interessava passar, por exemplo, conversar, como a gente fez, de gravar o violão, depois gravar o baixo, a gente conversar o tempo, né? Do que aquilo se evaporar, o cabo está dando defeito, a tomada e a extensão, isso às vezes consome o tempo e a energia do gesto de juntar o grupo, né? Então, me preocupa um pouco isso, sabe? Essa economia da energia. Como eu já participei de vários projetos, percebo que às vezes a gente bota muita energia e o resultado quase que no final sobra muito pouco, sabe? O registro do áudio fica ruim, sobra uma foto tremida e não sobra um resíduo, um registro, né? Então, acho que a gente poderia investir na gravação. Acho que a gravação ficou excelente, acho que a gravação realmente deu uma dimensão legal para o trabalho. Dá para perceber uma veia criativa desse trabalho, tem uma contribuição. Muitas vezes você percebe um gesto criativo, mas a gravação está ruim, aquilo se perde no tempo, se perde num baralhado de informações que a gente vive, né? Um mosaico de coisas.

Entrevistador	18'47"	Sem dúvida, sem dúvida. Foi um tremendo sacrifício, mas eu acredito também que a gente conseguiu realmente um resultado bastante decente e importante mesmo.
Entrevistado	18'59"	Mas você vê que assim, eu percebo que não foi, por exemplo, aqui a gente conversando, eu acho que a gente compreende isso, mas eu acho que o grupo, muitas vezes eu vejo pelas conversas do grupo, alguns integrantes não entenderam bem isso, não compreenderam. Mas para que está gravando? Ou seja, a gravação ela é um ato criativo, ela é a própria plasmação do gesto, né?
Entrevistador	20'57"	Cada pessoa, cada parte envolvida, sem dúvida nenhuma. Figo, nessa peça, né, <i>A Nova Lenda do Abaeté</i> , ao se juntar a nós, você sentiu algum desafio novo, sem precedentes, a você?
Entrevistado	21'22"	Não, não, assim, como eu te falei, como eu já tenho um certo, assim, uma trajetória de trabalhar com improvisação, com diversas técnicas de composição, né? Eu percebo, assim, que o grupo, ele é bem heterogêneo, e o que é muito bom, né? E a partir dessa heterogeneidade, as tensões, naturalmente, vão aparecer, né? Então, por exemplo, assim, eu percebo que, assim, o gesto que você gravou, porque você fez primeiro uma guia, uma demo, digamos assim, depois a gente fez uma gravação mais bem feita, mais bem realizada, bem gravada. Sim, sem dúvida. De uma pra outra, tiveram elementos diferentes, e que deu pra perceber que você tem elementos que são fixos, mas que tem alguma permanência, e outros elementos que são improvisados, surgem na hora, né? Esse é um tipo de estratégia que eu sou bastante familiar, assim, que é uma estratégia que eu também já trabalhei bastante, de ter alguns elementos que repetem ou que voltam a aparecer, mas que outros que surgem a cada momento. Então, cada execução, ela tem uma identidade própria, ela tem um sabor próprio, né? Percebo que, aí, eu tentei fazer uma linha de contrabaixo tentando harmonizar, digamos assim, harmonizar no sentido de ter uma consonância com a linha do violão, né? Percebendo que outros integrantes do grupo tinham uma perspectiva mais dissonante, ou mais contrastante, ou até de uma sobreposição de uma camada, que às vezes procurava, intencionalmente, não dialogar com os outros elementos, para criar uma polifonia mais, digamos, polilógica ou multinarrativa, né? Uma coisa assim. Ao mesmo tempo que tinham outros integrantes que procuravam entender qual é o tom, qual é o acorde, outros estavam procurando fugir totalmente disso, né? O que é interessante, no final, o resultado é rico, né? Em alguns trechos, essa contradição fica evidente, parece que está cada um em um planeta e tem momentos que as coisas conversam, né? Ou concordam, ou parece que estão convivendo. Então, acho que ficou interessante, acho interessante. Acho que ficou legal. Os

		perfis são bem diversos. Dentro dessa diversidade de perfis, eu me vejo um pouco, de trechos da minha trajetória, eu me vejo um pouco em cada um do grupo, digamos assim, né? Em diferentes fases. Eu já tive uma fase mais do jazz, da música instrumental, outra fase mais do nós e da improvisação radicalmente livre. Enfim, achei bem interessante o processo.
Entrevistador	25'56"	Ótimo. Houve na peça, a princípio, a ideia de aproveitar os contornos indeterminados sobre as paisagens para a improvisação, né? Porém, com o passar do tempo, eu passei a perceber que tais fotografias que demarcavam as seções da peça poderiam funcionar como imagens para ser trilhadas, né? Assim como um músico que trilha um filme mudo, né? Essa ideia funcionou com você ou você preferiu eleger o meu violão como foco a ser dialogado?
Entrevistado	26'27"	É, pra mim não funcionou tanto mesmo. Faltou um pouco pra mim entrar um pouco mais nas imagens, mas eu achei bacana, assim, eu gostei. No final, apesar, depois de escutando, eu acho que eu meio sem querer acabei seguindo um pouco. Em alguns momentos não, mas em alguns momentos eu vejo que eu segui, assim, bem, quase meio sem querer, assim, os contornos, né? Uhum, isso mesmo. Mas eu acho que, por exemplo, assim, eu... Talvez, assim, talvez se eu tivesse ficado mais tempo olhando ou trabalhando mesmo, né, individualmente, os contornos. Ou então se a gente tivesse uma certa regência, não sei se ia ser bem terno, mas uma certa... Uma, né? Algumas... Alguns pontos de encontro, assim, que pudesse... Teve momentos, assim, que eu, assim, ah... E eu percebi que alguns dos integrantes também... Estavam fazendo outra coisa, mas eu também fui navegando nesses contornos que foram surgindo para além dos contornos da imagem.
Entrevistador	28'22"	Sim, sem dúvida. Cara, faltam 9 minutos e 50, né? E você sabe como é o Zoom, né?
Entrevistado	28'32"	É...
Entrevistador	28'33"	Eu vou dar uma interrompida na conversa, e você volta pelo mesmo link, tá? Eu já aviso que eu vou voltar na sala, beleza?
Entrevistado	28'40"	Tá.
Entrevistador	28'41"	Eu já aviso quando eu vou voltar na sala, beleza? Até mais.
Entrevistado	28'43"	Até mais.

Entrevista para dissertação de mestrado “Comprovação e composicionalidade: estratégias, práticas e riscos compartilhados na criação do ciclo de peças <i>Abaeté</i> ”.	
Orador I - entrevistador	George Cristian Vilela Pereira
Orador II - entrevistado	Cristiano Figueiró

Data: 17 de janeiro de 2024.

Participantes	Tempo	Transcrição
PARTE II		
Entrevistador	00'02”	Pronto, segunda parte da nossa entrevista, continuando né, sobre <i>A Nova Lenda do Abaeté</i> . Ela é uma peça aberta e uma canção que não possui partes para os instrumentos em um arranjo, mas possui imagens e orientações para a execução em cada sessão. Você a considera uma experiência de comprovação, composição com improvisação?
Entrevistado	00'31”	Sim, sim. Diferente do modelo, assim, da metodologia que se usa muito na música instrumental, no jazz ou no choro, a forma é mais móvel, digamos assim, você movimenta a forma, tem um improviso na forma também, a forma está mais maleável, digamos assim. Tem elementos que se repetem, mas eles não se repetem nos mesmos lugares, como se isso fizesse um dos elementos da improvisação, isso exige mais atenção, mais curta, exige uma maior... você está preparado para agir ou para responder, de acordo com esses graus de imprevisibilidade da forma. Ainda que muitos acordes se repitam, tenha centros modais, não tão tonais, mas cores modais, alguns momentos que têm notas que têm um peso maior, assim, é isso, com certeza é um exemplo de, como é que você falou?
Entrevistador	02'49”	Comprovação. Comprovação.
Entrevistado	02'53”	Comprovação. É, porque assim, eu gosto de pensar que a composição é a busca pelo controle, é uma busca pelo controle, e a improvisação exige uma abertura, porque essa busca pelo controle ela é desfeita na improvisação, porque ao estímulo do outro, você não tem controle ao estímulo do outro, então você acaba construindo algo com aquilo que você não tem o controle, então dialogando com aquele elemento que está fora do seu controle expressivo, mas aquilo você pode usar como um elemento para composição também, é uma comprovação colaborativa, onde cada indivíduo está trazendo diversas referências, muitas vezes que entram em choque umas com as outras, tem muita referência, tem gente que está achando que é o Hermeto, tem gente que acha que é o John Zorn, tem gente que acha que é um monte de referência, enfim, mas é isso que é interessante. Não é fácil, não é bonito, tem momentos estranhos, tem um estranhamento, e é interessante exercitar um olhar de compreender a beleza desse estranhamento.
Entrevistador	05'13”	Isso mesmo, sem dúvida. Como você poderia descrever sua estratégia de criação musical e gravação para peça?

Entrevistado	05'26"	Eu busquei ter uma, estabelecer um contraponto, digamos assim, mais constante em relação à linha do violão, para também, de certa forma, criar uma cama, uma base, uma estrutura para que outros elementos, como as vozes, violino, flauta, saxofone, pudessem ter mais liberdade. O caso foi, mas reforçando alguns elementos do violão, eu tentei. Eu poderia ter feito outras linhas, pensando num arranjo que pudesse trazer mais tensão ou mais contraste em relação à base inicial do violão, a linha inicial do violão, mas optei não ir por esse caminho. Tentei procurar um caminho mais harmônico, digamos, um harmônico no sentido de reforçar os elementos que já estavam sendo colocados ali pelo violão, ao invés de criar disputas. Acho que essa pode ser uma boa definição. Como se fosse uma conversa, buscando um certo consenso entre os elementos que o violão estava apresentando.
Entrevistador	07'55"	Curiosamente, na sua própria experiência de gravação, acabou surgindo momentos em particular em que o baixo está solando, o baixo está solando mesmo, e o Yrlan percebeu que tinha que silenciar para aquele solo de baixo ali.
Entrevistado	08'17"	Interessante, porque isso é interessante, criar essas dinâmicas, principalmente porque o baixo normalmente tem esse caráter de sublinhar os graves. Então, como tinha uma variação, muitas vezes o violão apresentava um elemento, e quando eu achava que ele ia repetir e não repetia, eu começava a tocar outras tônicas, ou achava que era tônica, e começava a ter um certo conflito na região grave, conflitando com o grave do violão. Aí, quando eu percebi que não estava conseguindo encontrar, eu ia para a região mais aguda, criando mais um contraponto melódico, e isso ficou uma conversinha do baixo com o violão. Às vezes parece que ele está querendo dar uma soladinha, mas não era bem essa ideia de trazer ele para o primeiro plano, mas sim de criar um movimento de contraponto com o violão.
Entrevistador	09'50"	Exatamente. Tem movimentos, textos, sobretudo a sessão final, em que realmente o contraponto é o que dá a tônica mesmo. Por mais que haja um movimento solista por parte do saxofone, do seu baixo, mas é a interação de todos os instrumentos que realmente me interessa mesmo ali. Com certeza. Na verdade, eu até cheguei a pensar em uma outra questão, eu percebi que realmente você optou pela escuta ativa do meu violão em particular mesmo, e não se detendo muito nessa questão de uma partitura escrita, com os acordes, a linha, a colar, porque isso levaria mais tempo. É, talvez sim. É, eu... A gente... Também a execução dessa... Teve muita limitação de tempo também, né?
Entrevistado	10'45"	Isso. Então, acho que... Acho que foi um... Eu acho que dentro do tempo que me era possível fazer, eu fiz o melhor

		que eu achei, porque eu acho que eu consegui dar um mergulho na festa, né? Eu escutei bastante, fiquei escutando, escutando, escutando. Primeiro, sim, o instrumento, depois olhando os espectros, tentando encontrar algumas... Percebendo os acordes, tentando compreender qual foi o pensamento ali. Uhum. Mas eu tive pouco tempo para conseguir me...
Entrevistador	11'53"	É, é...
Entrevistado	11'55"	Então, foi o que... Foi o que foi.
Entrevistador	12'00"	É, mas, realmente, eu digo também que, assim, como compositor, como pessoa que idealizou, né, primeiramente essa ideia, ou quer dizer, essa peça, né? Eu me sinto bastante satisfeito com o resultado, né, como... Musical mesmo, né? Na gravação, sobretudo, eu gostei bastante mesmo. Até porque, se eu me vejo pensando na atuação do baixo... Você conhece o álbum <i>Astral Weeks</i> , do Van Morrison, por exemplo?
Entrevistado	12'33"	Não lembro, assim, exatamente. Van Morrison, já escutei algumas coisas.
Entrevistador	12'40"	Uhum. Primeiro álbum dele, né? E o baixo tá ali, cara, é o instrumento solista principal do álbum. Apesar da presença da orquestra, do violão do Van Morrison, do canto dele também, mas... Em contraponto, a voz do Van Morrison, o baixo tá ali, viajando.
Entrevistado	13'04"	Não, mas isso faz parte da tradição, né? O rock'n'roll de uma veia mais psicodélica, assim, também, né? E na música brasileira tem muito isso também, né? Os primeiros discos do Zé Ramalho, você escuta os baixos, os baixos não tão, assim... Não é aquele baixo de baile, assim, ou só acompanhando, aquele baixo, né? Ele é um baixo presente, falante, tipo Secos & Molhados. Você escuta isso, assim, você vê uns baixos cantantes, assim, né? Com certeza. E é um desafio, porque eles tão cumprindo a parte do baixo, assim, na sustentação ali com a bateria, mas ao mesmo tempo fazendo coisas, dialogando com a linha melódica principal e tal. Então isso eu acho bastante interessante, sim. Eu gosto dessa ideia. É uma ideia meio barroca, né? Um baixo com firulas, né?
Entrevistador	14'24"	Uhum. <i>Obligato</i> , né? Um bem... É, é, exato. É isso. Sim. Pergunta final, né? O que que você considerou de mais importante no que se refere ao processo de trabalho com o grupo, apesar de todos os problemas?
Entrevistado	14'44"	O que que eu considere o quê?
Entrevistador	14'46"	De mais importante, né? No que se refere ao processo de trabalho.
Entrevistado	14'52"	Olha, eu acho que mais importante que eu achei que foi legal, que eu achei, foi a... a sua, de certa maneira, abertura, porque, digamos assim, eu propus uma outra metodologia do que estava sendo conduzido. E você topou. E eu achei que foi legal. Então eu me senti também, assim, que eu...

		<p>Senti que eu estava construindo junto, não só executando uma coisa ali, mas também participando do processo, participando do processo. Isso me fez me engajar, como eu consegui me engajar também, porque eu também estou tendo certas... Eu estou tendo certas condições de tempo, de disponibilidade, mas consegui me engajar ali no processo. E... Achei que foi... Eu gosto desse tipo de condição onde o compositor está aberto ao grupo, ele quer estar aberto às... Sugestões, né? Sugestões, expressões diferentes de cada um do grupo, né? Sim. É um grupo bem heterogêneo, porque para ser... Porque, assim, eu já participei de muitos projetos, como eu estava te falando já. Para um grupo se chamar, somos um grupo, ele às vezes leva anos, né? É muita conversa, é muita disponibilidade de um para escutar o outro, de estar aberto a conhecer novas referências, outras referências, outras referências que o outro está trazendo, de ter tempo para escutar, para errar, para acertar, e ter uma certa persistência, assim, né? E eu acho que está em um caminho legal. Eu acho que as contradições surgem, como a gente vê, teve atritos entre alguns integrantes do grupo, questões diferentes mesmo, questões que um acha que está tocando um estilo, na verdade, não é aquilo, e o outro acha que é outra coisa. E tem ideias, assim, estéticas muito divergentes. E eu acho que isso faz parte do processo... Eu acho que todo processo de criação que não tem nada, que não tem nenhuma... Às vezes ele tende a ficar muito morno, tende, às vezes, como se todos no grupo fossem muito iguais, e às vezes a coisa pode não acontecer, digamos assim, porque parece que o jogo está ganho, essa sensação. A gente vê isso na seleção brasileira, que é tudo gráfico, todo mundo joga pra caramba, todo mundo é campeão de tudo, mas quando junta o time, o time não... Às vezes, quando você junta pessoas que às vezes não têm nada a ver uma com a outra, ou que não conseguem nem compreender o que o outro está fazendo, ou propondo, ou falando. Nessa fricção, nesse contraste, o novo aparece, e isso é interessante.</p>
Entrevistador	18'46"	<p>Com certeza. É isso mesmo. Figo, muitíssimo obrigado aí por suas contribuições, muito elucidadoras. Valeu, meu caro. Vamos parar aqui a gravação. Tamo junto, velho.</p>

Entrevista para dissertação de mestrado “Comprovação e composicionalidade: estratégias, práticas e riscos compartilhados na criação do ciclo de peças Abaeté”.	
Orador I - entrevistador	George Cristian Vilela Pereira
Orador II - entrevistado	Maurício Lourenço

Data: 26 de janeiro de 2024.

Participantes	Tempo	Transcrição
PARTE I		
Entrevistador	00'00"	Pronto! Maurício, seja bem-vindo à nossa conversa, aí! É... você com ex-integrante do grupo Afluentes Ensemble, né, foi de uma certa maneira, também, é... uma pessoa que ajudou, voluntariamente, na, na minha pesquisa no mestrado também, né? É, Maurício? Maurício?
Entrevistado	00'34"	Oi! Agora! Tô ouvindo!
Entrevistador	00'36"	Ah! (risos) Poxa... é a conexão por aí que está complicando ou é outra coisa?
Entrevistado	00'43"	Não, pra mim eu fico normal, não vejo travar aqui, não! Eu vejo você travando!
Entrevistador	00'49"	Estranho... é, deve ser a conexão mesmo! Mas, enfim, vamos atravessar isso! Maurício, eu queria que você, é... descrevesse, resumidamente, a sua trajetória musical até aqui, até o presente momento.
Entrevistado	01'07"	A minha trajetória musical desde o meu, desde, da minha história mesmo ou do, da, na Afluentes Ensemble?
Entrevistador	01'13"	A sua história.
Entrevistado	01'15"	Você, você, você fez uma pergunta antes, não foi? Mudou a pergunta.
Entrevistador	01'19"	Não, não, não mudei a pergunta, não! É a mesma pergunta, mesmo! (risos)
Entrevistado	01'23"	É porque eu ouvi trocada! Mas a ideia é...?
Entrevistador	01'27"	É, é, é... a pergunta que eu havia feito foi em relação a, a conexão. Mas tá tranquilo. Vamos passar adiante! É... como você poderia me descrever a sua trajetória musical até o presente momento?
Entrevistado	01'43"	A minha trajetória musical é... começou de uma forma muito... pra mim, foi de forma é, é... involuntária. Mas, para meus pais, não. Ele... É porque meu avô era violonista. Violonista, não! Vio... seresteiro., né? Porque aquela coisa de... Tocava chorinho, chorão. Aquela coisa de Dilermando Reis. Ele, ele... então influ, influenciou a música dos meus pais, né? Na verdade, do meu pai. E... quando eu tive uns, quando, quando eu fiz uns dez anos e meu pai me ofereceu um violão pra... por causa do meu avô. Aí daí eu comecei a, a brincar, aquela coisa. Daqui a pouco tava começando a estudar, aquela coisa, “todo começo é involuntário”, como já dizia Fernando Pessoa! Então era mais ou menos assim. E depois o tempo foi passando, aí fui estudar é, oficina, básico lá na UFBA... e comecei logo a fazer trilha, com uns 17, 18 anos. Comecei a trabalhar com trilha. Fiz trilha para teatro já, daquela época. E... com alguns grupos comecei a fazer arranjos, aí

		comecei a tocar com uns músicos em Salvador, cantora Mariela Santiago, o Grupo Sembagota, Alhos e Bugalhos. Aí foram aparecendo vários, vários tramos é, é, pra mim e eu sempre tava envolvido não só como músico! A ideia de, de fazer espetáculo é, é, na verdade despertou o lado compositor muito grande, né? Arranjador, compositor.... E nessa história, sempre eu tava tocando muitas vezes devido, porque eu também toco um instrumento, né? Toco os instrumentos, na verdade. Então sempre eu tava tocando. E até che... bom, e aí, vai levando até chegar, sei lá, cinquenta espetáculos sessenta espetáculos, ou um número bem expressivo... e... até chegar ao ponto de eu dar um tempo, eu quero estudar agora na academia, né? Porque eu tinha todo essa, esse lugar pra ir. É, há muito tempo atrás eu poderia ter estudado na academia, mas eu, eu, não, não quis. Assim, eu optei é, a tocar na vida. E tinha, eu sempre tive uma relação com a escrita, com, com essas coisas de, de, é... fazer arranjos mesmo, escrever para arranjos, escrever para vários instrumentos, sempre tive esse lugar. Agora, era, era instrumental que flertava com a música de vanguarda. E... até chegar mesmo ao entendimento... hoje em dia, já estou muito, tá muito mais ligado à música é, é, contemporânea, né? Que é o que eles oferecem no curso e eu acho maravilhoso também, sempre gostei muito. Eu sempre, sempre ouvia esses caras, sempre gostei muito. Aí pronto, aí eu fui, esse é mais ou menos o meu caminho.
Entrevistador	04'56"	(risos) É, e... a música de improvisação é parte de sua vida desde sempre, né?
Entrevistado	05'05"	É, desde sempre. Eu acredito que o improviso tem uma relação com a composição, eu acredito muito nisso. É como se você tivesse que compor nesse momento, né? Ela tem esse lugar da composição é, é espontânea, né? Eu acredito muito nisso, eu acho que ali tá compondo. Se o cara improvisa bem, ele vai ser um grande compositor, não tem pra onde correr.
Entrevistador	05'34"	Um-hum, sem dúvida, concordo!
Entrevistado	05'36"	Se bem que aquela história de improvisar bem é uma coisa bem aberta! Então é bem... (risos) 'bem... aí todo mundo pensa que improvisar bem é improvisar <i>jazz</i> . Eu não penso assim: pra mim, improvisar é improvisar.
Entrevistador	05'49"	Sim!
Entrevistado	05'50"	Que vem de outrora (inaudível)... que vem da música renascentista, não sei o que. Aí vai entrar várias coisas, sempre existiu essa ideia de improvisação, né?
Entrevistador	05'59"	Então é em tempo real!
Entrevistado	06'01"	É... as culturas, em si, elas improvisam. Se você for olhar a Índia, se você for olhar a África, se você for olhar tudo isso, há sempre tem uma relação com o improviso. Não é uma coisa só (inaudível), não é só o <i>jazz</i> , né? Isso aí é uma coisa que... que parece que apareceu o dono, né? Mas não tem

		nada a ver, eu acho que é muito distante de, de ser dono, de alguém ser dono do espontâneo, né? Impossível, né, alguém ser dono do espontâneo, né?
Entrevistador	06'30"	Sim! Verdade.
Entrevistado	06'33"	É.
Entrevistador	06'33"	Então, é... eu lembro até hoje de como conheci você, fazendo uma apresentação que, para mim, foi inesquecível no Dominicaos, em 2014, né?
Entrevistado	06'44"	Lembro!
Entrevistador	06'45"	Sua alternância entre piano e violão me inspirou bastante, né? É, daí eu me sur, eu surpreendi ao reencontrar você no segundo semestre de 2022, sendo aluno do, de composição, né, de Guilherme Bertissolo, e, mais tarde, meu também, né? (risos) e aí...
Entrevistado	07'02"	É! Sim, sim...
Entrevistador	07'03"	... você se enxerga mais como compositor, musicista ou em ambas as funções?
Entrevistado	07'12"	Sim, mas eu, fale aí de novo, qual foi a pergunta? Qual foi a pergunta?
Entrevistador	07'16"	Você se enxerga mais como compositor, como musicista ou em ambas as funções, tudo junto e misturado? Como é que é para você?
Entrevistado	07'26"	Eu me, eu me vejo... é... é porque eu comecei tudo muito, muito juntos, né? Eu nunca tive uma, uma coisa assim: "ah, vou, agora eu vou aprender a compor!". Nunca existiu isso. Eu sempre peguei no instrumento, apre-, aprendia o primeiro acorde, já compunha, né? Aprendia o segundo acorde aí ia fazer uma música. Não tô fa, não tô falando nada de especial, maravilhoso, não! Só tô dizendo só de como ela estava é, é... ela é a música, estava trabalhando em mim, né? Já, já era uma coisa que é... a passo a passo que eu ia aprendendo, pra mim, era algo que eu tinha que responder. Não, eu nunca pensei naquela coisa do, entre aspas, do, do, do, do copiar, de ficar sendo só um músico que copia o solo do outro. Eu faço até isso, eu faço isso também, mas não é o que eu gosto, não é o que eu, o que eu sinto é quando é... quando eu posso tocar aquilo tudo sem ser o outro. Eu sou, eu tô fazendo uma música, eu tô sendo eu, eu gosto disso! Eu não gosto daquele, daquela coisa de, de, realmente é... só tá ali, acompanhando e tá bem. Ou então vai ali e faz uma pontinha e não sei o quê. Aquela, é, é, é... o músico... é... de <i>gig</i> , né? Que tá ali sempre, sempre tocando, sempre dispo, disponível pra... acompanhar milhões de pessoas e nunca pensa no seu projeto, nunca pensa em projetos onde ele possa desenvolver muito mais. O intelecto mesmo, musical mesmo. O que precisa ser feito? O que você pensa com isso? Não só copiar, tocar, copiar, tem isso. Eu só acho que é... faço, mas já faço de uma forma que... tem que ter um

		prazo, sabe? Daqui até aqui tá bom. Depois, bora nessa! Então é muito mais assim.
Entrevistador	09'27"	Sim...
Entrevistado	09'28"	Eu me vejo como compositor-músico, eu não vejo distante disso, não. Acho que é tudo é, é... uma simbiose.
Entrevistador	09'37"	Sem dúvida! Pois é, você participou da fundação da Afluentes Ensemble em... no quatro, no dia 4 de janeiro de 2023 e em dois ensaios seguintes até 18 de janeiro. Como você avalia a criação livre no grupo durante esse período?
Entrevistado	10'01"	Foi um grande encontro, né? A gente já tinha conversado... nas aulas, é... onde você estava sendo professor, né? E a gente “não, bora fazer alguma coisa juntos...”, porque a gente já vinha daquele lugar, como você citou antes, que era 2014, Dominicaos e tudo. Então a gente sempre, sempre se respeitou, sempre se viu, sempre teve admiração um pelo outro. E... quando a gente foi ensaiar, o primeiro foi um dos mais bonitos, eu acho. Eu acho que o primeiro foi o mais bonito... pelo encontro, pela, pelo, pela, é, energia. O segundo também eu gostei, eu acho que ia... tomar um grande rumo, como tomou, na verdade, né? Você chegou a gravar o seu trabalho, gravou CD. Mas... é... a coisa que eu tava muito ocupado, então dava, sempre dava aquela coisa, aquela, aquela coisa de horário, de... de complicações mesmo. Mas eu achei os ensaios muito, muito adoráveis assim. Eu não tenho nem como é, como mensurar como foi isso ou aquilo. Era muito maravilhoso. O primeiro eu acho demais, o segundo eu acho que a gente foi se achando mais...alguns, aí (incompreensível) eu acho que foram dois ou foram mais?
Entrevistador	11'24"	Ah, rapaz, eu... não, não, mintó! Na verdade, teve, você participou de quatro ensaios, não três, né? Isso! Pelo menos!
Entrevistado	11'34"	É, teve quatro ensaios! Foi o mês de janeiro inteiro!
Entrevistador	11'36"	Isso! Sim, sim! Eu me lembro que, que...
Entrevistado	11'43"	Porque era o prazo que eu tinha falado pra você. Eu falei pra você “não, porque esse prazo, porque eu vou, vai começar as aulas e, pra mim, vai ficar apertadíssimo.”. Então tinha esse tempo, o único tempo é... mais... no recesso, né? Tinha esse tempo pra gente resolver. Resolver, não, né? Pra poder ir descobrindo ali o que é que ia ser. É... aí daí foram quatro ensaios.
Entrevistador	12'06"	Foram quatro ensaios...
Entrevistado	12'07"	Eu gosto muito do primeiro. O segu-, alguns ficaram, é... os finais, assim, ficou, ficou mais disperso... É... faltava um, faltava outro... aí, ia, ia, ia sempre... como é a vida, né? A gente vai (risos) quando não tem grana as coisas complicam, vai sofrendo. Mas foi maravilhoso, foi maravilhoso.
Entrevistador	12'31"	Sim, sim! É... o que, e o pior, o pior é que é assim, é... a inconstância de formações sempre foi uma marca da

		Afluentes, mesmo sem você, cara... (risos) não teve jeito, cara! É... apesar de...
Entrevistado	12'48"	Mas é porque, é porque não é uma, é... pessoal, né? É uma coisa que é a, a... o que, o que é... Como é que vai sustentar isso? Eu acho que é muito mais isso. É uma coisa muito mais, uma encrenca maior do que... pessoas! O que é, é muito macro isso. Como é que, como é que resolve isso?
Entrevistador	13'12"	Um-hum, pois é! E você quase participou da, dessa etapa que nós fizemos, né, da “Nova Lenda do Abaeté”, devido a questões do, do edital, é... e... a quantidade de pessoas, né, que realmente estavam agregadas, então não deu. Mas, paciência! Você conheceu, pelo menos, a versão inicial, né, dessa peça que, para mim, foi de real importância do grupo. Mas eu estou querendo conversar com você sobre uma outra peça que eu criei e que você chegou a ensaiar e tocar conosco, que foi “Civilização ou Barbárie”. Você se lembra dela?
Entrevistado	13'57"	Lembro, sim. Lembro, claro.
Entrevistador	13'59"	Pois é. É... E como é que você avaliou essa peça? E seus momentos de composição, de improvisação?
Entrevistado	14'14"	Eu achei essa peça incrível, né? A forma que você escreveu. Fiquei impressionado. Pô, eu quero escrever assim. Eu gostei muito. A peça tem uma... Porque, na verdade, por ela ser uma linguagem bem vanguardista contemporânea, e por causa desse tipo de coisa merece muito ensaio. Não dá para você matar aquilo em poucos ensaios. Teria que ensaiar muito. Esse é o choque, na verdade. Porque ela era de uma certa complexidade que não daria para você fazer um ensaio solto, uma vez na vida, não sei o quê. São coisas que não batem. Quando é muito complexo, é muito mais ensaio. Isso aí é uma coisa que eu aprendi fazendo direção para tudo que é gente. Então... Em trabalhos também. Se você quer algo rápido, você não pode pensar em algo complexo. Esse era o grande choque. Você vai ter que... É muito difícil. Claro que é difícil. Você está mexendo em compassos, em timbragens, em figuras de notas. Não é tão comum. Se você criar uma harmonização e deixa todo mundo tocar, você tem mais velocidade em um resultado. Você cria uma harmonia e o som é mais ou menos... E se aqui você toca poucas melodias, não pensa muito em semicolcheias, não sei o quê, são coisas, são estratégias que você vai ter um resultado melhor em qualquer parte do mundo. Estou falando de qualquer parte do mundo, Jazz, qualquer coisa. Se você cria músicas cheias de compassos, não sei o quê, linguagem contemporânea, vai piorando a situação. O ensaio é maior. Tem que ser mais ensaio. Mas a escrita, a música é linda, maravilhosa. Fiquei feliz pra caramba. Quero aprender também a fazer assim. Esse é... Aí é meu lado diretor falando, “Não, tem que ser de outra forma”.

		Acho que a gente conversou sobre isso no meio dos ensaios. Eu falava sobre isso como se fosse uma chamada. Mas, olha, se você quer isso, não vai dar muito certo o que a gente está fazendo como ensaio. São poucos ensaios para o que é tão complexo. Isso eu achei.
Entrevistador	16'59"	Um-hum. Pois é. Você tem toda razão. É uma peça que demandava trabalho mesmo (risos). E é difícil quando você tem outras demandas na vida. É realmente difícil tentar conciliar ambas as coisas, mas se eventualmente a gente quiser tocar novamente num ensaio, você toparia?
Entrevistado	17'23"	É isso. Eu vou voltar de novo para as aulas. Daqui a pouco eu vou começar. No recesso, sim. Agora não vai dar, porque daqui a duas semanas eu vou começar de novo. Mas se fosse no início do ano, sim. Eu estava bem tranquilo. Até agora, eu estava escrevendo, na verdade. Agora é o tempo de eu escrever coisas mais íntimas, né. Eu mesmo estava escrevendo e escrevi essa peça quando eu tinha 20 anos, olha que viagem...
Entrevistador	18'01"	Pois é, olha só...
Entrevistado	18'02"	O que me fez trazer ela de volta foi a técnica que eu estou ganhando hoje, com vários assuntos. Então eu peguei de novo. Igual eu vou trabalhar aí, estou fazendo uma... Revisitando, né.
Entrevistador	18'21"	Massa.
Entrevistado	18'22"	Uma peça muito antiga.
Entrevistador	18'23"	Maurício, faltam oito minutos. Você sabe que o Zoom tem esse limite de 40 minutos. A gente pode parar e fazer a segunda parte?
Entrevistado	18'34"	Bora. Tem quantas perguntas ainda?
Entrevistador	18'39"	É... Tem mais três perguntas aqui.
Entrevistado	18'42"	Bora! Bora fazer.
Entrevistador	18'44"	Massa. Então, até mais.
Entrevistado	18'47"	Bora. Até mais.

Entrevista para dissertação de mestrado “Comprovação e composicionalidade: estratégias, práticas e riscos compartilhados na criação do ciclo de peças Abaeté”.		
Orador I - entrevistador		George Cristian Vilela Pereira
Orador II - entrevistado		Maurício Lourenço
Data: 26 de janeiro de 2024		
Participantes	Tempo	Transcrição
PARTE II		
Entrevistador	00'00”	(Risos.) Pronto, vamos para a próxima pergunta, que é a seguinte: você teve a chance de conhecer como foi a minha ideia inicial para “A Nova Lenda do Abaeté”, naquele mesmo ensaio que gravamos junto com a Eufrásia e o Fernando. Essa ideia foi tão diferente em relação ao resultado final da gravação em estúdio, e chamei aquele primeiro momento com você de “Lagoa Escura e Areia Branca”. Como você percebe as diferenças entre essas versões em comparação?
Entrevistado	00'42”	Eu acho que era uma coisa meio embrionária primeiro, né? No início quando você mostrou você tinha toda a ideia em sua cabeça, mas a gente não tinha ainda captado tal história. O resultado final ficou surpreendente, maravilhoso, mudou tudo, realizou, mas o início eu acho que ainda era bem... impalpável, ainda não estava naquela coisa, não era possível pensar direito. Eu acho que era tudo parecido com o que a gente estava fazendo, era um grande bolo, aquilo parecia com outra coisa que a gente estava fazendo, parecia com outro, parecia com outro... ainda não tinha uma forma, mas eu sei que já era a sua ideia, porque tem muita coisa que é de lá, mas agora ficou muito mais organizada. Ganhou um caminho, quando eu vi depois, foi perfeito, foi maravilhoso.
Entrevistador	01'56”	Sem dúvida, porque, não sei se você se lembra, eu estava querendo me basear numa partitura gráfica, só que não deu muito certo. Mas essa partitura gráfica era uma parte que eu acabei reservando para eletrônica, ela continha cinco partes, e eu preservei essas cinco partes, só que eu fiz o seguinte: nas duas primeiras, fiz improvisação, primeiro vocal, na primeira, depois instrumental, com percussividade, agora na terceira e na quarta eu enxertei uma canção mesmo.
Entrevistado	02'46”	Eu vi... Eu lembro, que já era de lá, já tinha essa ideia de ser uma canção, já tinha uma ideia.
Entrevistador	02'56”	Sim. A gente estava, naquela época, citando Caymmi, você usava e abusava dessa citação e variava em torno dela, como também Eufrásia, naquela canção, A Lenda do Abaeté, eu decidi diminuir isso praticamente... eu só citei “O Abaeté tem uma lagoa escura” em um dos versos, nada mais mesmo, eu quis realmente diminuir e tornar a coisa mais nossa mesmo, de fato.
Entrevistado	03'38”	Sim, é porque tem uma coisa que tem que se assumir, quando você faz uma referência, uma reverência também, você tem que assumir o que está fazendo nisso, não tem que esconder o que está fazendo, eu acho que coisa que... essa

		pegadinha, não sei se é tão relevante, você fazer algo que você está dizendo que é, mas não é muito, né (risos). Fala que é...
Entrevistador	04'13"	Sim, sim, foi um estudo inicial, mas foi um estudo que aproveitou e tomou uma forma por ali, dentro daquele contexto de ensaio que a gente teve, né.
Entrevistado	04'30"	Por mais que a gente imagine assim, eu transformei isso em uma saga, mas o próprio Caymmi já é uma saga, ele já é isso, não tem outra história. Mas ele também já é uma outra história, já tem aquele negócio que vai mudando a atmosfera de cada momento; às vezes parece uma música praieira, daqui a pouco ele está vendo uma coisa mais escura, sem saber o que é. É uma coisa Caymmi mesmo, e a música é como se fosse uma... não é releitura não, mas é uma inspiração, seria isso.
Entrevistador	05'18"	É, fato, fato, realmente essa ideia de Caymmi realmente nos move, eu acho isso genial de falar. A partir do que você conheceu dessa música, você considera essa uma peça comprovativa, ou seja, uma peça que junta composição e improvisação...?
Entrevistado	05'41"	Claro que sim, eu acho que tudo se faz, essa peça tem esse lugar. Eu acho que desde o início você buscou isso, desde os primeiros passos, desde quando era gráfico, você já citava essa improvisação; quando virou letra, aí tinha que ter improvisação o tempo inteiro... é comprovativa que se fala. O tempo inteiro você traz essa ideia da composição improvisativa, todo momento você faz isso, e ela é mais uma dessa construção.
Entrevistador	06'17"	Massa, é isso mesmo. Pois então, uma pergunta final; o que você considerou de mais importante no que se refere ao processo de trabalho com Afluentes Ensemble, apesar de todos os problemas, idas e vindas?
Entrevistado	06'35"	Eu acho que é o encontro de pessoas, eu acho que é uma das coisas mais fundamentais dessa história toda, né. Saber que tem gente fazendo coisas que a gente gosta de fazer mesmo, se ter aquele compromisso com o que é mercado, o que não é, eu acho que isso é uma visão muito mesquinha, né. Eu gosto desse encontro. Todas as pessoas que foram apresentadas naquele momento ali são pessoas comprometidas, as que eu conheci: o Yrlan maravilhoso, o Fernando, Eufrásia, George. Eu acho que a gente fez um desenvolvimento muito com o nosso movimento, o nosso querer, o nosso ímpeto sobre essas coisas. A gente queria muito o tempo todo estar fazendo isso. O contratempo disso é a vida mesmo que oferece aquelas coisas: que um pega ônibus, não tem como levar instrumentos, não sei o que lá, é aquela coisa mesmo que a gente... quem é que vai pagar, quem vai ter o transporte, que estúdio vai ser, será que a universidade tem disponibilidade de oferecer uma sala para a gente ensaiar. Então, essas dificuldades são coisas

		que em qualquer trabalho vai ter. Não é o grupo, é o que a vida oferece para a gente mesmo, não tem nada a ver com o grupo. Em qualquer circunstância seria igual, mas é muito tocante tudo o que a gente fez. A gente tocava com muito prazer, isso não tem preço, é naquela idade muito debruçada com coisas boas, com o que um tinha que oferecer, com o que o outro tinha também. Essa junção era bem espiritual também, apesar de estar fisicamente presente, mas era espiritual também.
Entrevistador	08'46"	Isso mesmo. Maurício, muitíssimo obrigado, cara, fico muito contente.
Entrevistado	08'51"	Obrigado a você mesmo pelo convite, você mora no meu coração, você sabe disso, estamos juntos, qualquer coisa dá um jeitinho para se encontrar, para tocar, para fazer.
Entrevistador	08'59"	Certamente, amigo, a gente vai se falando e encontrando, tá bom, meu velho? Grande abraço!
Entrevistado	09'06"	Um abraço, meu irmão. Tchau, tchau.

Entrevista para dissertação de mestrado “Comprovação e composicionalidade: estratégias, práticas e riscos compartilhados na criação do ciclo de peças Abaeté”.	
Orador I - entrevistador	George Cristian Vilela Pereira
Orador II - entrevistado	Fernando Fernandes

Data: 6 de fevereiro de 2024

Participantes	Tempo	Transcrição
PARTE I		
Entrevistador	00'00"	Vou gravar aqui o encontro. Pronto, essa é a nossa terceira entrevista aqui para a nossa série de encontros com os músicos da Afluentes Ensemble. E quem está aqui é o Fernando Fernandes, que participou da primeiríssima formação do grupo. E aí, Fernando, beleza?
Entrevistado	00'19"	Beleza, tudo em paz hoje. Satisfação. Estarmos aqui batendo esse papo e é um ponto de reflexão para a gente ter continuidade nas coisas. Nesse ano de 2024, eu realmente desejo que as coisas fluam bastante para todos nós nessa área da cultura, da música. E pensando em movimentar de pouco a pouco, voltar as conexões e fazer acontecer. De uma forma ou de outra, a gente já está fazendo. Só estar batendo papo aqui conversando já é o início para a gente retomar de alguma forma nossos trabalhos. Vamos nessa.
Entrevistador	00'55"	Vamos nessa. Fernando, poderia descrever e resumir sua trajetória musical até o presente momento?
Entrevistado	01'02"	Sim, tenho que fazer até uma pesca que eu até estava pegando para tentar me lembrar das coisas. Eu estou hoje com 45 anos. Eu me lembro que, desde o início, agora estamos em carnaval, eu me lembrava muito da fase do carnaval. Eu tinha menos de 10 anos e já acompanhava, vendo pela televisão e fazendo aquele acompanhamento nas latas de leite Ninho e de outras coisas mais em termos percussivos na bateria. E foi se alongando até que por volta de 15 anos eu consegui viabilizar um estudo de bateria inicial. E depois eu fui ter uma bateria e já tardia. A primeira bateria foi uma... Daqui a pouco eu me lembro o nome dela, mas foi uma bateria bem simples, da época, que eu comprei até n'A Primavera lá da Praça da Sé. Eu me lembro que acho que foi algo em torno de 700 reais ou menos. Foi 700 reais ou menos. E aí eu botei dentro de casa. Isso daí já estava com 18 anos por aí. E aí começou. Já curtia o rock desde sempre. As influências lá em casa levaram para esse campo. E eu me lembro muito bem que passava até na televisão aberta, em muitos shows de bandas como o Dire Straits. Passava muita coisa do Genesis. Chegou a passar na TV Bandeirantes, que passava esses grandes shows, Toto. Então era a época ainda do VHS, da fita videocassete. Quem não sabe, quem não viveu essa fase, a gente era obrigado a gravar para ter esse registro, para depois poder disfrutar. Então era uma fase muito diferente da acessibilidade de hoje. Era tudo mais difícil. A gente está

	<p>falando aí de anos 90, que já era... A gente para sempre pensando nos 90. Estamos em 2024, então a gente está falando de mais de 30 anos de diferença tecnológica e várias coisas. Então foi por esse caminho inicial, as aulas iniciais e curtindo nessa viagem de poder ter em casa uma bateria. Eu me lembro que eu estagiava, estagiava na época do DERBA¹¹⁸. E aí eu chegava do estágio, era tocar bateria. Que era o meu estágio que eu fazia segundo grau ainda. Então eu chegava do estágio. Na realidade, acho que isso foi até com 17 anos, porque eu estava no DERBA. Essa linha de tempo é bem complicada de me lembrar. Mas 17 para 18 anos. Eu estava no Derban ainda, eu acho, com essa idade. E era chegar em casa e estudar. Então tinha a possibilidade de... Era um estudo muito autodidata, como é a minha formação. É uma formação autodidata. Mas nas melhores das influências. Colocava ali o som para tocar no quarto, fechava tudo. Abafava a bateria com panos de toda sorte. E aí começava a fazer o som. Então eu ficava ali 2, 3, 4, 5 horas. Perdia a noção do tempo. Então esse daí foi o início, de fato. Que também já foi o início que teve muito a ver com a parte de composição. Que eu me lembro que foi até antes. A parte de composição foi em 90... Foi quando eu comprei um computador em 4-way. Acho que anos 90. Eu estava no primeiro ano. No segundo ano do nível médio. Então eu deveria ter 16 anos. Foi um pouquinho antes. Então tudo caminhou junto nessa fase inicial. E de lá para cá já se vão mais de 20 anos. Mais de 20 anos. Mais de 30, né? De 15 para 45. Nessa estrada. E isso aí foi o início. De lá para cá, teve várias participações. Como é que eu vou tentar expressar? Uma subida de degraus. A partir de conhecimento de pessoas. Então eu toquei primeiro uma banda de punk rock. Foi meu primeiro contato com outros músicos. Depois de estar estudando em casa. Então era uma banda que eu encontrei alguns colegas. Um deles é até Luciano Carcará, que hoje faz muita coisa no audiovisual. Ele tocava teclado de forma também iniciante. Mas foi a primeira banda que eu tive um contato. E daí para diante, eu já dei uma evoluída. Um <i>gap</i> de evolução bem grande. Aí, eu fui tocar com o pessoal da IV de Marte. Não sei se era IV de Marte já nessa época o nome. Talvez fosse outro nome. Que era Mata Seca. E depois mudou o nome, não sei. Mas aí eu tomava aula até com o Marquinhos lá no estúdio, Future Time lá no Cabula, de bateria. Ele é um exímio guitarrista. Mas eu passei a tomar umas aulas com ele. Também tomei umas aulas com o Johnny Franco. Que era um baterista bem conhecido lá de São Caetano. Eu ia lá na casa dele tomar essas aulas, porque era apaixonado pela Dever de Classe na época. Então foi interessante. Foi o primeiro contato que eu tive de aula com o professor. Nessa</p>
--	---

¹¹⁸ Departamento de Infra-Estrutura de Transportes da Bahia

		época. E aí eu passei a tocar com o pessoal da IV de Marte. Em linha de tempo isso daí... Deixa eu tomar uma pesca aqui. Em linha de tempo talvez isso daí... Deixa eu ver aqui. Estrada Perdida foi coisa de 2000 e... Deixa eu ver aqui. Estrada Perdida foi 2004. Mas antes já tinha uma banda, Penetration, que a gente tocava muita coisa de punk rock. Então isso daí era anos 99, 98. Algo nessa linha de tempo.
Entrevistador	0708	Foi por volta dessa época que eu conheci a Estrada Perdida também?
Entrevistado	0714	Estrada Perdida foi em 2004. Ela foi com uma mudança de nome. Antes era Penetration. Penetration era uma banda também do mesmo grupo de pessoas. Que eu entrei até num lugar... Não foi num lugar. Foi interessante isso daí. Porque eu tocava com a 4 de Marte e o pessoal foi lá pra um show. Lá no Future Time, lá no Cabula. Aí me viu tocando. E quem ia tocar bateria na Penetration era o baterista da Dever de Classe na época. Que trabalhava ali na loja no 2 de Julho. Não sei se era Curinho. Eu me esqueci o nome da loja agora. Uma loja de sebo de música.
Entrevistador	0753	Seria Mutantes, no caso?
Entrevistado	0755	Mutantes, talvez. Mutantes. Que ficava ali na 2 de Julho. Só que ele parece que não apareceu no dia do ensaio. E aí os caras me ligaram. Pô, não quer vir aqui não? O baterista não veio. Isso daí ainda era antes da Estrada Perdida. E eu morava aqui no Cabula. E eles vieram ensaiar aqui no Cabula. Eu tava de bobeira, vou aí. Aí comecei a ensaiar com os caras. E aí o repertório era basicamente Iggy Pop, Lou Reed, Stooges. Era esse o repertório. E a gente ensaiou por um bom tempo. Fez alguns shows no Havana, lá no Rio Vermelho, que era a casa que tinha ali e em outros lugares. Tem muita coisa na UFBA que a gente fazia. E daí, depois de um tempo, quando a gente foi pro autoral, aí mudou o nome. De Penetration para Estrada Perdida.
Entrevistador	08'53"	Isso.
Entrevistado	08'54"	E aí foi em 2004. Aí foi algo realmente representativo. Porque a gente lançou um álbum com músicas autorais e um DVD. Foi um lançamento duplo que ocorreu em... Deixa eu pescar aqui de novo. Foi em... Rapaz... Deixa eu ver aqui. Isso aqui eu tô pegando de uma reportagem até. De época. Que tem aqui citando. A gente lançou esse álbum. DVD. A data aqui me fugiu... eu tô pescando. Mas eu acho que foi em 2006. Tem aqui em algum lugar. Reportagem é grande. 2008. Foi em 2008. Na época da Zauber Multicultura. A gente lançou esse álbum. E foi bem icônico, representativo, porque foi algo feito com esforços totalmente independentes. Você gravar um álbum, teve um apoio de Solovera também. Mas do estúdio lá que era lá na Pituba. Vou me lembrar o nome do sacana... que ajudou muito a gente. Esses dias eu tava falando nele. Daqui a pouco, eu vou me lembrar do estúdio. Que ele cedeu som,

		<p>tudo mais, muitas coisas dele. Eu não tinha material de bateria na época completa. E ele cedia pra eu tocar pratos. Pedal de bumbo. Foi uma ajuda realmente fundamental. A bateria que eu toquei lá foi a bateria dele, que ele alugou na realidade pra gente. Mas foi um aluguel na amizade. Mas me esqueci o nome... Realmente é uma falta que eu tô tendo ultimamente, tem alguns esquecimentos. Mas eu tenho que me lembrar. Daqui a pouco eu vou me lembrar dele... Porque a gente saiu por muitos anos lá. O estúdio dele era ali na Alameda Gênova. Veio o nome dele aqui agora... Um cara que também foi muito representativo no rock aqui, porque ele fez muitos ensaios de diversas bandas. Salomão. Salomão, meu Deus. Isso aí é Salomão. O estúdio dele é de Salomão. Salomão, Salomão.</p>
Entrevistador	11'45"	Ah... Não conheci ele não.
Entrevistado	11'17"	<p>Ele... Ele fez muita coisa. Muita gente passou pelo estúdio dele. E ele deu uma grande ajuda. No DVD o PA é dele. A bateria dele. A parte de sonorização foi dele. E depois o Solovera fez algumas coisas aí também. Que é um cara que hoje está presente na minha caminhada. Deu uma parada aí ultimamente. Que já é um projeto totalmente diferente da bateria que é algo autoral que eu estou cantando. Mas que é algo que vai ser desenrolado aí com certo tempo e paciência. Cadência, que é necessária pelo financeiro. Então, resumindo, é isso daí. A Estrada Perdida foi um marco. Foram muitos anos que a gente ficou com a banda. Nesse interstício, a gente tocou como banda-base pra Jaime Figura. Que também rendeu uma gravação lá no Pelourinho. Na época do... do... do filme-documentário O Sarcófago. Foi dirigido por Daniel Lisboa, que fez a junção da Estrada Perdida com o Jaime Figura. Ele ia lá para os ensaios. Ele queria uma banda que pudesse dar esse <i>input</i> nas músicas que o Jaime Figura já produzia. Já tinha uma carreira também. Hoje é um saudoso, né? Porque infelizmente no ano passado ou nesse ano, porque está tudo muito próximo.</p>
Entrevistador	12'55"	Foi ano passado. Em 2024, a gente ainda está começando. Deve ter sido em 2022, bem possível..
Entrevistado	13'00"	<p>O falecimento do Jaime Figura foi por agora. Não sei se final do ano passado ou início desse ano. Até fiz uma postagem. Mas esse material com o Jaime Figura foi em... Aí eu tenho que pescar também. Tem até algumas referências aí eu tenho que ver depois. Mas foi algo, talvez, foi depois do nosso álbum. Tem que ver quando foi lançado o Sarcófago. Mas é algo ali na pegada de 2008, 2010. Alguma coisa nesse sentido. Também já tem muitos anos. De lá pra cá, alguns projetos mais soltos. Com a Estrada Perdida, parou. Já tem tempo já. Hoje eu estava até relembando da formação, vendo isso daí já tem 20 anos da nossa primeira formação da Estrada Perdida. Foi em 2004.</p>

		Estamos em 2024. Aí, idas e vindas com o pessoal da IV de Marte, que a última apresentação foi no Palco do Rock, antes da pandemia, que eu acho que foi em 2021, talvez. Antes da pandemia, 2020 ou 2021. Aí, de lá pra cá tiveram os projetos com o Ensemble (Phuturista), que aí foi uma outra linha totalmente diferente. E algumas coisas com um grupo de parceiros ligado ao rock progressivo. Mas que a gente não teve apresentação, apenas uma conjunção de pessoas que estavam fazendo música pra manter a chama acesa dessa vertente dos anos 70, que ainda continua, mas com pouca expressividade na rede de divulgação. Quem mantém são os grandes medalhões que estão ainda presentes, mas com, digamos assim, uma linha mais exclusiva e também muito limitada de pessoas. Haja visto o King Crimson que fez um show no Rock in Rio. Foi um show fantástico, mas que, comparado com outras audiências do próprio evento foi uma audiência tecnicamente, em termos quantitativo, baixa, mas de pessoas que dão esse valor. É uma música que, realmente, muito toca o coração.
Entrevistador	15'26"	Valiosa, né?
Entrevistado	15'27"	Mais valiosa, mas que não é o mainstream dos ritmos ou do estilo, do gênero mais popular. Um estilo mais... Assim como o tema principal do seu estudo, que é o instrumental, que é algo que também é muito mais nichado do que outros ritmos mais populares. E hoje estou nessa pegada. Mas desde a pandemia um pouco devagar. Mas, nesse ano de 2024, há promessa de retornar às atuações até com o próprio pessoal da IV de Marte, que a gente está conversando aí de novo para voltar de alguma forma com outra roupagem, com outra ideia, mas retomar também o projeto autoral que eu tenho e, também, o próprio (Afluentes) Ensemble de uma forma ou de outra. As pessoas que ali compuseram a banda, não sei se dá para chamar de banda, mas a confraria, a união de pessoas que formou aquele projeto que talvez seja o melhor termo. Fazer algumas coisas também, algumas apresentações durante o ano.
Entrevistador	16'49"	Massa! Eu conheci a sua bateria primeiro, antes de conhecer a sua pessoa. Isso... Eu assisti ao show da Estrada Perdida na Berinjela ¹¹⁹ . Isso lá em 2006...
Entrevistado	17'06"	Por aí.
Entrevistador	17'07"	Daí eu conheci... Realmente, tem. Daí eu conheci você no Ciclo de Música Contemporânea em novembro de 2019. E isso foi o germen do Ensemble Phuturista que nós formamos, tendo como figuras de proa eu, Heitor Dantas e Maria Futurista. E foi um projeto em que nós só fizemos dois shows com duas formações completamente diferentes. E aí, enfim... Como é que você sentiu essa transição do

¹¹⁹ Loja de livros e de discos existente em Salvador em meados dos anos 2000.

		estruturado do rock, do que você vem fazendo com o rock, para a música de improvisação?
Entrevistado	18'02"	É uma mudança realmente drástica do estilo da bateria da Estrada Perdida para algo nessa linha. Mas... Como é que eu vou tentar... por em palavras, a Estrada Perdida era algo mais visceral, algo mais dinâmico em termos de ter uma estrutura de um rock que tinha algo célere, tinha um furor tinha uma energia embutida, mas sempre tinha um cerne de alguma coisa lírica de alguma coisa mais rebuscada também que não era exatamente como as pessoas às vezes chamavam de um punk rock, alguns falavam de Motörhead, tinham várias referências. Mas tinham guitarras ali trabalhadas, tinha a linha lírica das próprias letras que remetia a isso, e eram pessoas que também tinham influência do rock progressivo porque tinha outra banda com a base desse mesmo grupo da Estrada Perdida, que era Askesis, que também foi uma banda bem representativa que teve um álbum, mas que era numa ligação de uma influência do King Crimson, do rock progressivo, tinha instrumental e tudo mais...
Entrevistador	19'19"	Que eu conheci também.
Entrevistado	19'20"	... que, porventura, não sei se nesse evento da Berinjela eles tocaram, mas teve um evento da Berinjela que eles também tocaram...
Entrevistador	19'26"	Eu vi e estive lá.
Entrevistado	19'27"	foi uma das poucas apresentações da formação e aí a questão do instrumental está muito ligada também a minha história, não tanto do instrumental em si, da improvisação mas do gostar do rock progressivo de ter como base Gênesis, Kim Crimson, Yes que são bandas da minha formação falando de Brasil Secos e Molhados, o pessoal do Clube da Esquina o pessoal do Terço principalmente, que é uma vertente que tem muita coisa de instrumental nessa linha e outras coisas mais que a gente pode citar, mas é um campo que dá uma abertura de você pegar vários elementos que você vai ali apreciando e estudando durante sua formação e tem a condição de encaixar de uma maneira que vai casar, porque como é algo que é instrumental e é um cerne de improvisação você pode ir sem medo, que é uma coisa que a pessoa que vai entrar nessa seara não pode ter, medo de errar.
Entrevistador	20'35"	Verdade.
Entrevistado	20'26"	Porque é algo que é distante, é de momento.... (<i>Alguém ligou para o telefone de Fernando.</i>) Eu vou aqui recusar, mas depois eu ligo pra ela. Deixa eu ver como é que faço pra recusar, não sei como é que é. Rapaz, se apertar aqui, não sei o que é que eu vou apertar aqui eu vou deixar tocando, porque se eu recusar aqui agora, talvez caia nossa live... pronto, ela parou, se ela insistir se ela insistir eu volto, que é uma coisa de trabalho, mas dá pra depois voltar, pra

		não perder a linha de raciocínio. Então, essa questão da improvisação foi algo assim, primeiramente a questão do Ciclo de Música Contemporânea, que foi pra mim um retorno, que eu tava muitos anos fora da música desde a Estrada Perdida. Daí vai muitos anos, não sei nem quantificar em termos de tempo. Então, foi uma ideia de retornar, até porque o pessoal que tava organizando era da Zambotronic ¹²⁰ , que eram pessoas contemporâneas da Estrada Perdida.
Entrevistador	21'36"	Edbress...
Entrevistado	21'37"	É, justamente foi uma chamada pra conversar com ele, e teve aquela de Pedro, aquela oficina que ele fez...
Entrevistador	21'50"	Sim, Pedro Amorim Filho...
Entrevistado	21'51"	E ali foi realmente o start, pra eu voltar a tocar e conhecer você ali naquela situação então aquilo ali já foi uma abertura pra gente pegar e fazer esse campo, que pode ter sido dois experimentos apresentados ao público, mas que renderam outras coisas mais, que a gente acabou depois tendo alguns ensaios uma situação que derivou daquelas duas apresentações que foram totalmente improvisadas inclusive de conhecer pessoas no momento de tocar, então foi algo que pode se dizer o auge o máximo possível, de pessoas que não se conheciam, não conheciam as habilidades do outro e ali no momento de instante único se criou ali algo diferenciado nas duas situações tem até registro que culminou em um álbum, digamos assim improvisado...
Entrevistador	23'00"	Dois álbuns, na verdade...
Entrevistado	23'02"	... que a primeira versão saiu também, depois foi um álbum e foi algo bem representativo, que eu faço questão de colocar até na minha trajetória como algo um ponto ali importante de registro. Também eu caracterizo como algo bem diferente, que vai trazendo algo partes na minha trajetória bem diferenciadas: da Estrada Perdida, teve ali o Jaime Figura, tem o pessoal da IV de Marte, que não tem o registro em si, mas que é algo que está ali na minha formação, aí vem o Ensemble (Phuturista), que é algo totalmente diferente de tudo feito, e agora eu estou aí na maturação do projeto solo que não dá nem para chamar de solo, mas um projeto, digamos assim, particular de músicas, que eu vou entrar na condição de cantor de vocalista, que é totalmente diferente do baterista que teve já algumas coisas realizadas nesse meio tempo aí de, digamos, botar 20 anos da Estrada Perdida para cá, pegar com 2004 para cá.
Entrevistador	24'18"	Massa, massa... Como se deu seu interesse pela criação musical como compositor?
Entrevistado	24'26"	Rapaz... Assim, para precisar disso é muito difícil, hoje passado tanto tempo, mas é algo que vem desde criança essa questão de tocar bateria. É algo que vem desde criança, e a

¹²⁰ Outra banda independente baiana, que foi liderada por Edbress Brasil.

	<p>atenção pelas letras das músicas, então, isso daí trouxe esse interesse de comunicar e tentar fazer isso de alguma forma resumida. Porque eu sou prolixo, por natureza não sou muito de falar tanto assim, digamos, com pessoas que eu não conheço. Mas, quando é um tema, alguma coisa que eu gosto, eu acabo me estendendo, aí a viagem vai. E a música é uma forma de tentar ser mais resumido ser mais assertivo, ser mais incisivo, tentar ser num conteúdo ali que tem uma representatividade, para se desdobrar numa conversa a mais. Tentar ser sintético, mas numa síntese que ela deriva para várias situações de abordagem que pode ser ali desdobrado em vários temas, em várias temáticas. Mas algo estruturado que tem um porquê. Então, isso daí começou lá. Inclusive, tem muitas composições que estão de épocas anteriores, e isso daí eu estou falando de, digamos, de 1995 para cá. Então, é algo que já vão fazer realmente 30 anos de ideias que a gente foi maturando, às vezes reescrevendo e aí foi para essa linha de composição. Isso eu vejo, porque eu tenho uma situação que é digamos, assim, incomum talvez, que é eu não tocar nenhum instrumento de harmonia. Eu não toco. Tenho até aqui um teclado que eu uso como um apoio, mas eu não toco, eu toco bateria. Eu vou para o lado ritmo. Então, isso daí também me dá uma condição de composição um pouco diferente de algumas de outras pessoas que tem como base ali a harmonia. De repente, de sair compondo a partir de uma harmonia já pré-estabelecida. Eu compondo de uma forma livre, procuro solfejar, mantenho ali a linha melódica, faço tudo isso através do solfejo e guardo aí essa condição de trabalhar os ritmos, a divisão da bateria como algo muito importante na música que talvez dê um cunho diferente às linhas melódicas que eu procuro trabalhar, porque eu acabo priorizando isso daí e, depois, eu pego e aí vou buscar parceiros. Pessoas para harmonizar, que é o que eu fiz com as guias desse trabalho que eu já estou, praticamente, com o álbum todo feito em guias. Aí, eu já com a pessoa que me deu apoio na harmonia que, inclusive, interpretou os solfejos e, ali, deu já conotações de solos, de partes ali de instrumentos. Então, isso daí é uma coisa que também tem muito a ver com improvisação e com a parte de fazer algo livre que está nessa condição de você ter a criatividade para, ali, você junto com outras pessoas que estão ali compondo partes naquele momento único, você também ser um compositor, ser um criador, de forma a integrar àquilo, dando um suporte como base ou também dialogando com aquela figura, com aquela criação que foi ali posta pelo outro colega, pelo outro músico. Você responde de alguma forma, ou dando um suporte para ele ou se alinhando naquela linha que foi ali proposta ou fazendo algo também de contraponto àquilo que está ali. Então, eu acho que tudo está dentro do pacote, mas esse começo foi algo motivado</p>
--	---

		<p>de criação lá atrás, de eu fazer minhas próprias letras, algumas, digamos assim, meio descabidas no início, mas com... Como é que eu vou falar... Com o tempo, com o exercício de compor você vai conseguindo encontrar a sua maneira de expressar. Porque quem vem do rock às vezes tem uma dificuldade grande de compor em português, porque as referências de muitos são bandas britânicas ou americanas, e a língua inglesa como base, o idioma inglês. Então, há uma certa dificuldade de você encontrar, e aí, quando você descobre uma linha de junção, que é por causa disso que eu me prendo muito, ao tropicalismo ao pessoal do Clube da Esquina e bandas como o Terço, que é uma referência muito grande para mim e outros mais. Guilherme Arantes também é um cara que é uma referência muito grande, o próprio Zé Ramalho também, A Cor do Som. Então, há uma mistura já grande de coisas, que aí você pega essas letras, aí são coisas que você acaba tendo como referência e as letras acabaram derivando desses pensamentos. E a composição entrou nessa linha de tentar trazer à ideia para a música poemas (para a música) nesse sentido, juntando com o improvisado que é outra coisa que eu dou valor. Você ter a condição de ter uma música ali, mas você ter o campo para os instrumentos dialogarem também, fazerem seu solo, fazerem uma parte instrumental. É muito importante, eu vejo isso como algo fundamental que está um pouco se perdendo pela questão das próprias músicas de serem muito imediatistas, cada vez mais menores (já entrar). Tem música que já entra praticamente com o refrão, não tem mais uma preparação e, também, o tempo dedicado das pessoas para o escutar, para o curtir, aquele momento está cada vez mais diluído com outras atividades dividido com outras atividades. Não tem mais aquele momento de você pegar o disco e ouvir o disco por 40 minutos, uma obra você hoje acaba ouvindo músicas de forma solta e, às vezes, fazendo outras atividades, não mais dedicando aquele tempo exclusivo. Está tudo muito mudado, mas a gente tem que se adaptar e correr atrás de fazer o que a gente acredita. Porque existe público ainda que ouve música com a devida dedicação, mas é algo muito mais limitado. E aí, a gente vai tentando colocar o que a gente começou lá atrás para fora, apresentar da melhor forma possível.</p>
Entrevistador	31'43"	Isso aí. Estão faltando 7 minutos, Fernando a gente vai sair da sala e retornar.
Entrevistado	31'50"	Pronto, a gente sai, aí eu faço algumas coisas que eu tenho que fazer, comunicar-se com algumas pessoas e a gente retorna
Entrevistador	31'57"	Certo, uns 10 minutos de intervalo já funcionam para você?
Entrevistado	31'59"	Funciona, funciona.
Entrevistador	32'02"	Perfeito. Então, daqui a 10 minutos.

Entrevistado	32'05"	Valeu, até mais.
Entrevistador	32'06"	Valeu.

Entrevista para dissertação de mestrado “Comprovação e composicionalidade: estratégias, práticas e riscos compartilhados na criação do ciclo de peças Abaeté”.	
Orador I - entrevistador	George Cristian Vilela Pereira
Orador II - entrevistado	Fernando Fernandes

Data: 6 de fevereiro de 2024

Participantes	Tempo	Transcrição
PARTE II		
Entrevistador	00'00”	Então, Fernando, as próximas perguntas vão ser destinadas ao seu período como integrante da Afluentes Ensemble. Você participou da fundação do grupo em 4 de janeiro de 2023 e dos três ensaios seguidos. Foram, ao todo, quatro ensaios como baterista, até dia 18 de janeiro. Como é que você avalia a criação livre do grupo durante esse período?
Entrevistado	00'33”	Vamos lá. Teve o primeiro ponto que tem uma atmosfera positiva para isso, né. O grupo já veio derivando desse cerne inicial, da questão de buscar essa identidade, mas não a identidade estática, uma identidade mutável, de estar ali aberto a influências, porque são pessoas diferentes, personalidades diferentes, histórias de contextos também diferenciados. Na própria música, o caminho de cada um foi trilhado de maneira bem original, pode-se dizer. Quando você se compara um com o outro que está ali presente na formação, uns estão atuando de fato na música, outros estudando de forma a buscar aperfeiçoamento. Eu, no caso, hoje digo que a música para mim é algo que eu não posso abrir mão, é algo que faz parte, mas que não é minha fonte principal, não é minha fonte de sustento, de atividade plena, mas que eu busco isso. Então, estar numa condição de performar nesses ensaios, que foi uma imersão pode-se dizer, você se desligar de tudo, estar ali no ambiente, muito propício para isso, foi algo que vai ficar aí marcado pelo menos na minha condição de aprendizado, de maneira perene. Porque tive a oportunidade também de conhecer nessa situação outros músicos que não estavam na formação da Ensemble (Phuturista) enquanto a apresentação que a gente fez nas duas oportunidades mais você e o Yrlan, que já vem dessa condição. Mas teve o Maurício, teve nossa amiga Eufrásia também. Então, foi algo bem diferente cada um, o primeiro não foi com bateria, foi com algo com a percussão, que não é muito a minha vertente. Eu gosto de estar com a bateria mesmo que execute algo percussivo. Que a percussão seja um adendo, que esteja ali também como um acessório, mas eu gosto de ter a estrutura, pelo menos, básica da bateria. A primeira situação não teve como a gente viabilizar (a bateria), mas nas outras ocorreram. Então, tiveram ali possibilidades diversas, e a gente acabou criando, talvez, um embrião inicial do que foi desenrolado depois, futuramente, pelos integrantes que se mantiveram e pelos demais que

		<p>agregaram ali forças para a construção do álbum, da gravação do projeto (<i>A Nova Lenda do Abaeté</i>). Então, foi algo que está aí marcado e foi de grande valia, porque já é um ponto, sempre o que eu olho como referência, que é um ponto de partida para novas situações. Então, aquilo ali deixou marcado ali algo para no futuro desenrolar-se novamente, para derivar para outras possibilidades, e é isso que fica como positivo de uma situação dessa que você se junta, que você não sabe o que vai acontecer, mas que ocorre algo ali e desse algo, talvez, no futuro a gente pegue como um ponto de apoio para uma nova possibilidade. E, assim, vai tendo essas, digamos assim, esses “esticões”, essas continuidades que são sempre bem-vindas.</p>
Entrevistador	04'39”	<p>É bom realmente o que você salientou, já que gerou um... Eu fiz questão de gravar cada ensaio, e cada um deles gerou um álbum, de fato, das <i>Sessões Bootleg</i>. Já fizemos, pelo menos, três álbuns, três <i>Sessões Bootleg</i>, e vai vir um quarto, que é o seu último ensaio conosco, que foi somente comigo, eu e você, apenas.</p>
Entrevistado	05'00”	<p>Ah, é verdade! É uma situação, verdade, que, de toda sorte, gerou alguma coisa. E graças que você gravou, porque sempre se tira algo de positivo dessas gravações, sempre se tem algo que pode ser um ponto de partida para uma nova criação, pode ser uma inspiração para algo, pode ter ali já alguma coisa que venha a ter grande valia numa composição futura e, por si só, já são composições que estão ali. Que talvez não se repitam mais daquele mesmo formato, que é algo muito único, muito singular, do momento, mas que dali pode se tirar algo como uma inspiração de elementos ou, até mesmo, trechos significativos que podem ser base para outras improvisações a partir de algo ali pré-determinado. Então se não tivesse essas gravações, jamais teríamos como falar com tanta propriedade do que foi feito, porque o que foi feito, como já é algo muito, digamos assim... A palavra talvez não seja essa, rarefeito, por ser algo de momento que talvez não fique tão preso ao inconsciente por não ter uma melodia tão repetitiva, não ter um refrão, algo que se repita de forma sistemática, é algo muito suave em termos de ficar marcado, né. Mas quem vê fica com a impressão. Só que a impressão é algo subjetivo demais e você ter gravado pelo menos dá uma condição da pessoa revisitar e ali ter novamente até novas percepções, cada vez que se ouve você acaba atingindo ali algo diferente. É o que eu percebo quando eu escuto o que a gente tem gravado, desde os eventos que a gente fez com a Onda Futurista até essas gravações, toda hora atinge uma percepção diferente, ativa algo diferenci-, ativa um sentimento que leva a um pensamento, a um desenvolvimento até de ideias diferentes toda vez que eu escuto, até porque a gente está sempre em momentos diferentes, mas o que foi criado, foi criado</p>

		naquele momento singular. Só que dependendo do contexto e da pessoa que está escutando, vão ter diversas interpretações. Então, isso daí foi muito bom você ter tido essa ação de gravar e é sempre muito positivo porque talvez daqui a mais 20, 30 anos, sei lá, é um registro que está aí para posteridade. Eu sinto falta de muita coisa que foi produzida até por mim, até da minha vida pessoal, porque eu não sou muito de fotografia; porque são as maneiras que a gente tem de abraçar momentos interessantes e até se situar e ter ali um porto seguro para ter reflexões e ter até ideia de como a gente chegou até o momento de hoje, tanto na música, como na vida pessoal. É importante a gente ter essas referências. Então, eu louvo essa sua atitude e fico muito feliz de ter elas.
Entrevistador	08'24"	Potente também, com certeza. Então, meu caro, agora vamos nos centrar mais nas músicas que nós desenvolvemos, porque eu criei a Afluentes no intuito de não apenas explorar a criação livre, mas também composições que dessem margem para a criação improvisativa, e uma dessas foi <i>Civilização ou Barbárie</i> . Nos momentos que você procurou trabalhar essa música, o que você avalia em relação a essa peça em particular, que foi a primeira proposta de criar a composição improvisativa levada ao grupo?
Entrevistado	09'24"	Sim, eu escuto não tanto mais com frequência, como estava escutando antes. Mas sempre vejo ali uma possibilidade, é uma obra que deve em algum momento ser exposta, ser apresentada ao público. Há um grau de exigência técnica elevado, entre aspas, porque, pelo menos, falando do meu contexto em termos de leitura de partitura, eu não sou um dos melhores leitores. Realmente, eu tenho muita deficiência, até porque é muito tempo que eu não faço isso. Tomei algumas aulas, fiz a Escola de Música no sentido das aulas livres que existiam. Não o curso evidente da UFBA de música, mas eu fiz as oficinas. E as oficinas até com acompanhamento do próprio professor Uirá Nogueira, que é um dos titulares da UFBA de música na área de bateria e ritmos brasileiros. Tinha a oficina de bateria, que era um curso livre, que são dois anos. Eu fiz, cheguei a fazer um ano, mas, por questão de trabalho, tive que sair. Tinha lá a questão da leitura, tinha as aulas teóricas... mas para pegar uma peça nessa envergadura, que é muito bem escrita e suscita muitas coisas dos anos 70, com coisas também atuais, precisaria de um pouco mais de tempo. Então, essa questão do tempo foi o principal problema que a gente enfrentou no desenvolvimento; primeiro, por conta do tempo em si, da vida de cada um, de cada um estar tendo suas prioridades; depois, do tempo em termos de disciplina, de cada um também ter que estudar e ter uma metodologia para realmente conseguir interpretar de forma fidedigna o que está escrito, até para ter a questão da coesão do que está

		ali nos diversos instrumentos que participam da peça. E isso daí foi o que talvez tenha gerado essa problemática, mas, mesmo assim, é uma peça que intuitivamente é possível de ser apresentada. A título disso, eu sempre falava de algumas outras bandas que tinham peças fantásticas gravadas, aí tem o Pink Floyd, que tem o... não vou saber talvez falar de forma foneticamente qualquer, mas é o “Apple Hat Mother”, do disco da vaquinha...
Entrevistador	11’56”	<i>Atom Heart Mother</i> .
Entrevistado	11’57”	... que, para mim, é fantástico, eu gosto de escutar do início ao fim, e que tem a condição de eles fazerem ao vivo de forma totalmente diferente. Mantém as intenções, claro, das partes, mas eles fazem isso daí de maneira que mantém a energia positiva e a ideia da alma da música. Então, o que você fez nessa composição dá para se fazer nesse sentido, todos tendo uma questão de audição que, de repente, desenvolva o conhecimento das partes, e em cada uma das suas partes, consiga-se ter um ensaio programado. Mas é algo que vai necessitar realmente do engajamento e do tempo das pessoas. Mas seria algo fantástico de se fazer e, com certeza, geraria um impacto no público que estaria ali vislumbrando, ouvindo, tendo a possibilidade de apreciar essa audição, essa apresentação. Mas é algo que está aí, está criado, e você na sua criação é alguém que merece uma reverência, porque é uma criação que está ali. Apesar de não estar sendo apresentada, mas está na escrita, ela já existe, só falta mesmo a interpretação por parte dos músicos para fazer acontecer, que é mais facilitada quando você parte para a orquestra, para os músicos que estão já nessa dinâmica de leitura de forma habitual.
Entrevistador	13’26”	Pois é, inicialmente <i>Civilização ou Barbárie</i> foi criada para a banda, a banda sinfônica, com o grupo de metais e madeiras. E foi graças a você que realmente eu tive essa ideia, por que não, (de) reduzir a parte da orquestra de metais e madeiras para um instrumento específico, e eu escolhi o órgão elétrico, para fazer essa versão ensemble de fato, entendeu?
Entrevistado	14’07”	Como eu falei, é algo possível, se as pessoas escutarem, não vai ser de imediato, mas se tiver uma escuta, que também talvez não seja na integralidade, mas talvez uma das partes, ou algumas partes, a intenção de conseguir interpretar alguma parte de forma mais completa, é possível apresentar algo de 5 minutos a um público que vai causar um impacto. Claro que a peça inteira seria fantástica, mas aí já exigiria uma dedicação maior, mas eu acho que é possível, em algum momento, apresentar isso com a banda, para as pessoas, e são trechos que iam trazer, iam despertar emoções interessantes no público, com certeza.
Entrevistador	14’54”	Sim, sim. Você teve a chance também de conhecer como foi a minha ideia inicial para <i>A Nova Lenda do Abaeté</i> ,

		naquele mesmo ensaio que gravamos, que foi o terceiro ensaio. Essa ideia foi tão diferente em relação ao resultado final da gravação em estúdio, que eu chamei aquele primeiro momento de “Lagoa Escura, Areia Branca”, que foram as frases que a Eufrásia acabou repetindo ainda mais naquele momento. Como é que você percebe as diferenças entre essas versões em comparação?
Entrevistado	15’31”	Primeiro, tem a questão da condição, que é evidente, dos músicos que estavam participando. Bem ou mal, na música, acaba, pelo menos na nossa versão, estava muito algo do momento, que cada um colocou ali sua impressão, colocou sua digital, colocou seu conhecimento, seu arcabouço de conhecimentos, de linguagens, naquele instante ali, né? Com algumas derivações, com algumas improvisações, mas chegou um momento em que conseguiu encontrar um formato, uma repetição de alguma parte que ficou como sendo um link principal para até dar uma sustentação ao público que, porventura, iria ouvir a música ou irá ouvir em algum momento essa versão, como sendo um esteio ali, para depois ter várias partes diferenciadas, de livre improvisação, de momento ali, que cada um foi para um lado e puxava. Então, tinha um jogo de tensão entre os instrumentos e as pessoas que ali estavam naquela situação, na formação de forma continuada do que estava ali sendo registrado. Não teve, de certa forma, um preparo, não teve um encontro de conversação ou um ensaio que se repetisse em outro momento. Então, não teve essa condição de partir daqui e desenvolver algo daqui. “O que ficou nos dois últimos, vamos pegar e vamos aprimorar”. Foi aquilo ali e foi a vera. O que ficou ali registrado foi de momento. Então é muito diferente de um preparo para uma gravação, que cada um vai já pensando em casa, de repente, administrando como vai ser a sua participação, como vai colocar o seu instrumento, como vai ter essa junção de pensamentos. Então, isso já torna totalmente diferente a condição de criação, o nascimento da composição. Foi algo de momento, de forma livre, e algo que teve algum planejamento, mesmo que o início tenha sido a partir de uma semente livre, de uma semente de improviso, mas depois as pessoas, até quando vão gravar, acabam indo já com alguma coisa pré-determinada ou pensada. Mesmo que na execução saia diferente, mas ali já tinha uma ideia pré-estabelecida do que ali vai imaginar em termos de execução. E a execução é sempre algo de momento, sempre é aquela. Se você fizer algo três, quatro, cinco vezes, por mais que esteja parecido, sempre vai ter algo diferente que vai estar ali presente.
Entrevistador	17’20	Sem dúvida. E é isso. É verdade. Para refrescar a memória, né, as duas orientações básicas que eu havia dado foi de que a gente vai tentar criar algo a partir de uma interpretação naquela partitura gráfica que eu havia dado ali. E a outra

		orientação era variar em torno do tema d' <i>A Lenda do Abaeté</i> de Caymmi. "O Abaeté tem uma lagoa escura". E foi a partir disso que a gente criou essa primeira versão.
Entrevistado	18'30"	Sim, sim. Foi através desse mantra, digamos assim, dessa linha, dessa frase que tem uma melodia muito especial, que suscita o imaginário da gente. E aí, as inspirações foram acontecendo. Só que tudo ali, à vera, né?
Entrevistador	19'14"	À vera mesmo.
Entrevistado	19'15"	Um, dois, três, vamos lá. Cada um se encaixando, se adaptando ao que estava sendo ali executado. Não teve uma segunda vez. Tipo, agora vamos gravar de novo. Ficou legal. Vamos fazer a mesma coisa? Não. E foi, foi. E é o que está ali registrado.
Entrevistador	19'30"	É quase 30 minutos de música.
Entrevistado	19'31"	É, justamente.
Entrevistador	19'34"	A partir do que você conheceu, então, dessa peça, você a considera uma peça improvisativa? Composição e improvisação, tudo junto, interligado?
Entrevistado	19'46"	Sim, sim, sim. Porque teve a ideia inicial, teve o primeiro estímulo, como você bem falou, da partitura gráfica, que é algo por si só. Apesar de ter ali um desenho, uma ideia, mas é subjetivo, porque cada um também vai fazer sua interpretação muito pessoal do que está ali, e empreender as forças, energias e linhas do seu instrumento. Então, independente do que seja, mesmo que tenha um ponto de, digamos assim, de partida para todos, cada um vai partir no seu momento, né? Às vezes, um instrumento começa, o outro vai depois, e quem chega depois, chega mais baixinho, uma intensidade menor, e depois vai ali intensificando, vai entendendo como é que cada instrumento está se comportando. Então, acabou sendo realmente algo de uma co-criação, uma composição conjunta e de momento. Que teve uma ideia apenas para a gente fluir, uma ideia, digamos, um ponto. Um ponto num desenho gigantesco de vários pontos. Uma reta é uma continuidade de pontos tão próximos que a gente não consegue ver o espaço entre eles. Mas existe sempre alguma coisa ali, um infinito entre um ponto e outro. Mas eles estão tão próximos que a gente não consegue discernir esse pulo, esse salto entre os pontos. Então, a gente enxerga uma reta, e assim como o filme é um conjunto de fotos, de <i>frames</i> , que a gente também não consegue discernir, a gente acaba vendo um movimento, a nossa música acaba sendo mais ou menos isso. Depois de um ponto, cada um vai dando uma nota, e as outras notas vão consecutivas, de forma a soarem e ressoarem continuamente, e a gente acabou criando algo de maneira que levou 30 minutos, de certa forma. Teve vários pensamentos que acabaram passando na cabeça de todos para chegar nisso, e, com certeza, se quiser depois extrair algo mais fixo, vai conseguir se extrair uma música,

		talvez de 3 minutos, de 4 minutos, de 5 minutos, pegando recortes desses 30 minutos e fazendo uma nova composição, um arranjo diferente do que está ali já estabelecido. Então, há sempre essa possibilidade.
Entrevistador	2221	Sim, sim, exatamente. Para fechar a nossa entrevista, o que você considerou de mais importante no que se refere ao processo de trabalho com a Afluentes Ensemble, apesar de todos os problemas?
Entrevistado	22'38"	Rapaz, é o que fica, a amizade, né? Esse contato aqui, eu acho que vão ter outros trabalhos, certamente. Surgiu no Circuito* de Música Contemporânea, né? A parte de uma sementinha, que de lá para cá, até o mais frequente é até contigo, que eu tenho mais contato, mas já teve o Maurício, teve o Paulo Pitta, que tocou saxofone até na <i>Doce Fera</i> ¹²¹ , que é a primeira música que eu gravei, então foi uma pessoa que também veio desse contato do Circuito de Música Contemporânea, e veio também o contato lá da Onda Futurista, então tudo isso aí ficou. O Yrlan também é uma pessoa que está aí, então certamente são pessoas que vão estar em projetos futuros, que a gente vai se encontrar, e a característica musical de cada um, e também pessoal, é algo que, pelo menos para mim, me trouxe grande satisfação. Então, isso aí ficou como mais uma possibilidade de encontro, de trabalho, de amizade, de várias coisas que se desenrolam através da música. Eu sempre falo que a música, para mim, me deu grandes amigos, me deu grandes possibilidades de abrir campos, de ter mais vida, de ter mais experiências, de ter mais possibilidades de viver a música e viver a vida também. Porque a música acaba sendo bem presente e ligada a tudo que a gente faz, de uma forma. Mesmo a gente não estando, talvez, inserido no mercado convencional, profissional, nesse momento, mas a gente sempre busca estar despertando possibilidades de estarmos, porque quando é algo que a gente ama, que a gente gosta, que a gente se dedica, e que a gente tem a certeza que é algo que vem da alma de dentro, a gente sempre procura ver uma possibilidade de encaixar na nossa vida como sendo algo constante. Então, essa é uma busca que eu tenho hoje, de trazer a música para algo constante na minha vida, e é fundamental ter pessoas, ter amigos, ter pessoas colaborativas para que isso aconteça, senão não tem como a gente realizar. Sozinho, ninguém realiza nada. Então, esse daí é o grande legado que fica de todos esses projetos que vêm se desenrolando desde o primeiro momento que eu tive esses contatos com vocês, e a gente mantém sempre, de uma forma ou de outra. A gente está sempre conversando, pelo telefone, pelo WhatsApp, aqui e agora, e sempre há a possibilidade de nos juntarmos, já que a gente já fez isso por três vezes, teve uma também que a gente fez com o André,

¹²¹ Single do artista, como Fernan Fernam: <https://www.instagram.com/p/CgU90kcpUzj/>

		né, uma formação menor, que também teve um registro. Não foi um registro integral, mas teve um registro.
Entrevistador	25'21"	É, com certeza.
Entrevistado	25'23"	Sempre há essa possibilidade de a gente fazer algo, mesmo que a distância momentânea tenha uma reunião e tocar, fazer música, criar. E é isso que foi.
Entrevistador	25'35"	É isso mesmo. MUITÍSSIMO obrigado, Fernando, você colaborou bastante e foi de grande ajuda aqui. Então, a gente segue o barco, viu? Tchau, tchau, tudo de melhor.
Entrevistado	25'47"	Um abraço forte.
Entrevistador	25'38"	Um abraço aí.

Entrevista para dissertação de mestrado “Comprovação e composicionalidade: estratégias, práticas e riscos compartilhados na criação do ciclo de peças Abaeté”.	
Orador I - entrevistador	George Cristian Vilela Pereira
Orador II - entrevistado	Paulo Souza

Data: 26 de fevereiro de 2024

Participantes	Tempo	Transcrição
PARTE I		
Entrevistador	0'00”	Pronto, saudações! Esta é a quarta entrevista do meu projeto de mestrado, que é “Comprovação e composicionalidade”, e Paulo Sousa está aqui sendo entrevistado como ex-integrante do grupo Afluentes Ensemble. Salve Paulo, tudo bem contigo?
Entrevistado	0'29”	Tudo bem, meu irmão, graças a Deus. Para mim foi uma honra e está sendo uma honra, viu, meu irmão, fazer parte desse processo. Vamos nessa!
Entrevistador	0'40”	Vamos nessa! Paulo, uma coisa que eu nunca soube de você quando você participou do grupo é a respeito de sua trajetória musical. Eu queria que você contasse um pouco de sua história.
Entrevistado	0'54”	Claro, irmão! Rapaz, assim, minha trajetória musical: se eu não contar desde quando eu era pequeno, então nem vale, porque quando eu era pequeno lá em casa eu gostava de fazer minhas brincadeiras mais sozinhos mesmo, então eu gostava de fazer um batuque com alguns brinquedos que eu tinha. Com o tempo, essa noção de musicalidade foi chegando até que uma tia minha me viu fazendo essas “tropicadazinhas” e me incentivou a tocar flauta, porque ele é autista, hiperativo, e sobre o pretexto também de ajudar ele a se acalmar, ela falou, me incentivou a tocar. Nessa época eu tinha uns 9 para 10 anos de idade, aí eu resolvi aprender flauta doce, naquelas de brinquedo, “tablaturazinha”, comecei a tocar umas músicas. Eu tinha uma irmã também que pegou essa ideia, só que ela aprendeu primeiro do que eu, e eu não aprendi, no caso. Mas isso ficou dentro de mim, essa questão de poder ajudar meu irmão a se acalmar. Isso aí me motivou muito a querer aprender para tocar por mim mesmo. Eu ficava ouvindo as coisas para tentar tocar em casa, reproduzir para tocar para o meu irmão, ou seja, a partir daí eu busquei ter mais referências de música para <i>mim</i> poder aprender.
Entrevistador	2'18”	Uhum. Joia, joia. E você chegou a participar do curso?
Entrevistado	2'22”	O meu pai já tocava quando, ele já tinha deixado a música. Depois de um tempo, meu pai me incentivou a entrar no coral com as flautas. Da escola de música Sociedade Musical Maestro Lindemberg Cardoso, lá em Nossa Senhora. Aí eu entrei como aluno de violão e de teclado, a princípio. Aí lá eu pude aprender algumas funções básicas de teoria musical e de partitura. E mais pra frente, eu fui ganhando mais confiança na música e até que eu entrei numa filarmônica. Foi mesmo um dos meus primeiros

		<p>contatos com a rua, na filarmônica, onde eu podia tocar na rua. O meu primeiro instrumento na filarmônica foi pratos. Comecei como percussionista. Aí, em seguida, fui para o clarinete. Porque é isso, né? A gente começa primeiro na percussão, devagarzinho, nos ensaios que aconteciam terça e quinta. E aí, em seguida, eu me identifiquei mais com o trompete. Tinha um colega meu chamado Henrique, Carlos Henrique, que é um grande músico, um grande amigo também, que foi minha referência na época pra aprender a tocar trompete. E daí pra diante, irmão, eu comecei a invocar, né? Aprender os dobrados. Comecei a me jogar mais na música. Lembra que eu te falei da percussão, de vez em quando, uns freelas pra fazer final de semana lá no interior mesmo. Aí eu ia acompanhando no <i>cajón</i>, ganhando um dinheirinho, mas sempre em prol da música, da realidade, não pelo dinheiro, assim, aquele amor pela música, de realizar aquela música. Sempre me fez bem. Depois de um tempo que eu tava a me profissionalizar, inclusive, fui atrasado. Foi dessa ideia aí que eu resolvi ir na escola de música da UFBA. Tô contando assim, de uma forma bem resumida, assim, a trajetória, né? De como começou, de como foi se dando. Eu fui atrasado. De como foi se dando. Vários percalços, né, irmão? Por causa que eu não tinha tantas condições assim. Eu tive que deixar muitas coisas assim de lado, né? Pra poder seguir com a música. O que me fez também passar alguma dificuldade. Mas é isso. Não tem outra profissão que eu quero fazer tão forte quanto a música, né? Então, por isso que eu... É o que eu costumo dizer. Por isso que eu sou da música. Operário da música. Quero estar sempre pronto pra ela. Desenvolvo outras atividades também, né? Não tem jeito, senão a gente passa fome. Mas é o que me motiva mesmo a viver, o que me deixa feliz, é a música. Eu falo até com minha companheira, irmão. Eu gosto tanto de música que eu gosto de tocar pra mim mesmo também, irmão. É o que me deixa feliz. Eu toco pra mim mesmo, eu tô feliz. Eu aprendo a música pra mim mesmo, eu tô feliz. E honrando sempre esse trabalho que é trabalhar com música. Por causa do amor que ela me dá. Ela me dá esse amor mesmo, esse sentimento forte. E sempre lembro de meu irmão, que mora lá no interior. Eu tô aqui em Salvador, mas sempre lembro dele. Que foi a minha motivação, inclusive, maior. Meu irmão, para aprender flauta na época. E aí a gente tá caminhando, seguindo a caminhada.</p>
Entrevistador	5'47"	Sim, sim. Eu tô me lembrando...
Entrevistado	5'49"	E também a gente foi conhecendo várias pessoas, grandes pessoas.
Entrevistador	5'56"	Verdade. Eu tô me lembrando de uma participação sua no Carnaval. Eu vi um vídeo que você divulgou no Instagram. Você chegou a tocar no Carnaval recentemente, foi?

Entrevistado	6'09"	Foi, sim. Eu recentemente fiz uns ensaios com a galera do Samba Junino do Garcia. Galera... Nonato. Uma galera boa. Mestre Augusto Conceição. É um pouco da minha caminhada também na percussão, que eu gosto pra caramba. Chegando aqui em Salvador, pude me identificar cada vez mais com a percussão. Porque a percussão é um negócio muito forte. E fiz esses trabalhos aí no Carnaval. Com o Nonato, já toquei com a galera do Samba Xula também. Na percussão e tal. E sim, esses trabalhos aí no Carnaval recentemente.
Entrevistador	6'41"	Sim, sim.
Entrevistado	6'44"	Me deixa bem mais motivado também, né? Ocupando espaços, eventos assim como o Carnaval, eventos de rua. Isso nos deixa bem fortes, né? Bem mais experientes. Isso que vai fortalecendo mesmo a nossa vontade de seguir cada vez mais. Você conhece um pouco desse ritmo, né? Do Samba Junino.
Entrevistador	07'05"	Sim, sim, conheço. Adoro. Muito bom. Muito bom. Eu curto bastante o Samba do Recôncavo. Porque eu tenho uma conexão com o Santamarense, que é a minha mãe. Começou, irmão. Isso. E de vez em quando, quando eu passo o Santo Amaro, inevitavelmente quando eu vou pra rodoviária, eu ouço o Samba de Rodas. Não deixo de curtir. Com certeza!
Entrevistado	07'39"	Que maravilha, irmão.
Entrevistador	07'41"	Sim. Então, você praticamente me respondeu a segunda pergunta espontaneamente, sem eu perguntar. Como é que você se interessou pelo mundo da percussão e da criação musical? Mas vem cá, você criava musicalmente, espontaneamente, na percussão? Ou isso só surgia quando você ouvia as coisas ali e acolá? Como é que foi? Paulo? Travou aqui!
Entrevistado	08'19"	Você consegue me ouvir?
Entrevistador	08'21"	Agora, sim! Consigo.
Entrevistado	08'24"	Massa. Você tinha me perguntado sobre o processo de criação, né? Como é que se deu isso?
Entrevistador	08'30"	Isso. Como é que se deu isso? Como é que deu em você essa vontade de criar musicalmente na percussão?
Entrevistado	08'40"	Aqui também deu uma travadinha...
Entrevistador	08'43"	Posso? Eu vou repetir a pergunta.
Entrevistado	08'46 "	Percussão?
Entrevistador	08'47"	Isso. Como é que se deu pra você a ideia de criar musicalmente na percussão? Porque eu vejo que você é muito espontâneo e muito enérgico. Eu gosto muito disso na sua percussão.
Entrevistado	09'01"	Irmão, vou ser bem sincero pra você. Eu sempre vi a percussão de maneira irresponsável, mas é como se o transe acontecesse de uma forma mais rápida. Acontece um transe que me deixa mais confiante. Aí eu sou da música, aí a música é que conduz meus movimentos. É como se a

		<p>percussão me desse essa possibilidade de me energizar e trazer cada vez mais elementos, talvez de algumas referências que eu já tenho, de ouvir, que naturalmente saem. Mas tudo começou quando eu, mais novo, em casa, com minha mãe... Minha mãe, coitada. Eu ficava batucando em casa, ouvindo no fone de ouvido, alguns ritmos, Pagode da Bahia, Banda Fantasmão. E ficava tentando repetir o que o cara da bacurinha fazia. E eu percebia que o cara sempre quebrava. Aí eu ficava nessa, assim, né? Aí isso, com o tempo, foi me dando essa confiança de quebrar também. Aí eu percebia que existia uma métrica, né? A quantidade de notas que eu teria que fazer para aquilo groovar. Aí que eu fui entender que, na realidade, não é uma liberdade de maneira irresponsável. Existe uma quantidade de notas que eu preciso definir ali para poder groovar e me deixar mais livre. E isso aí vai me dando mais possibilidades, né? De trazer outros elementos naquela mesma música. Aí, conseqüentemente, a criação espontânea vai surgindo. São coisas que a gente vai fazendo, né? Experimentando, na verdade, se permitindo. Eu tive também experiências tocando em terreiros, quando eu era mais novo. Antes de vir para Salvador também, ter que vir para o terreiro. É a minha faculdade, porque é mais rápido. Mas, conforme o tempo foi passando, ganhando a confiança, eu percebia a liberdade que eu tinha de criar ali, perante outras pessoas também. Eu acredito muito que a energia, que a música, resumindo, a energia que a música percussiva dá para o espaço, te retorna também para criar mais. Fundamento, né, irmão? Não tem jeito, não. O que você falou da energia, eu também aprendi a fazer percussão com bastante energia, bastante presença. Ele sempre falava assim comigo. Isso me incentivou bastante, me deu confiança. Então eu devo muito também ao mestre Iuri Passos. Ele foi um cara que virou uma chavinha na minha cabeça a respeito da percussão, nesse estudo da clave, da música afro-brasileira, da música de terreiro, dos toques dos orixás. Esse cara aí, meu irmão, que virou essa chavinha na minha cabeça, o mestre Iuri Passos, professor da escola de música, né? De ritmos afro-baianos, prática de conjunto. Tantas outras disciplinas também, que nem tenho esse conhecimento. Porque faz tempo que eu peguei disciplina com ele. Acredito que ele já tenha outras disciplinas agora. E também o projeto Rum Alagbê, que ele ministra lá no terreiro do Gantois. Aprendi muito com ele, muito. Essa questão de energia, principalmente.</p>
Entrevistador	12'31"	Genial.
Entrevistado	12'33'	Eu pude entender de uma maneira mais cíclica. Devo muito a ele. Porque eu tocava, né, irmão? Mas eu tocava... Que nem a gente fala, né? Me permite até falar isso na tora. A gente aprendeu na tora. Entende? A gente faz, mas a gente não sabe de onde vem aquilo... Que tem uma clave ali por

		trás, do cabila. Aí eu pude entender essa filosofia das claves com o professor Iuri Passos.
Entrevistador	13'07"	Perfeito.
Entrevistado	13'07"	Essa metodologia também, dos terreiros. Isso que me deu essa segurança a mais, né? Muito bom. Grande Yuri. Grande mestre Yuri. Devo muito a ele.
Entrevistador	13'07"	Então, você veio para a Afluentes Ensemble depois a saída de um percussionista anterior que tivemos, o Andrei, e por recomendação de Ilan Guedes. Você já teve um envolvimento musical anterior com o Ilan? Como é que isso se deu? Me diga aí.
Entrevistado	13'43"	Já sim. Irmão, logo quando eu cheguei em Salvador, eu lembro que tinha uma disciplina na UFBA, na Escola de Música, chamada Improvisação Musical, se eu não me engano, com o professor Wellington. E aí, o Irlan, em uma aula dessa, apareceu com um violino, e eu tinha uma flautinha pequena, e ele também tinha uma flautinha que ele tem até hoje. E eu me encantei com a maneira que ele fluía improvisando, né? E a gente se bateu, assim, na música mesmo, de uma maneira bem fluida mesmo, assim. Eu percebi nele algo assim que eu admiro, né? Essa leveza em poder improvisar. Eu admiro poder improvisar. Esse artista é muito pra caramba que ele tem, né? Então, meados de 2000, eu comecei a marcar mais encontros na UFBA, em Ondina, pra poder fazer música de maneira livre mesmo, a gente sentar e tocar. Na Escola de Belas Artes, a gente sempre ficava nesse movimento, sentar e tocar. E na Escola de Belas Artes também, que eu me encontrei de maneira livre, orgânica, a gente percebia que existia uma energia rolando ali, né? Era como se a gente movimentasse muitas coisas e liberasse também muitas coisas também da gente fazendo música. E chegava um ponto em que a gente groovava, improvisava, inclusive de um som que a gente fez em Garcia, no Beco dos Artistas. A gente tinha alguns instrumentos de percussão, de sopro, teclado, a gente fez um movimento lá. Eu lembro que a gente teve essa experiência.
Entrevistador	15'29"	Legal, legal.
Entrevistado	15'31"	E desde então, sempre que eu me bato com o Ilan, é pra falar de música. O Andrei é pra falar de música. É o que nos une.
Entrevistador	15'41"	Sim, certamente. Então, você estreou no grupo, em um ensaio que teve também a presença de Ilan e Cristiano Pigueiró no baixo. Irlan no violino. Daí teve também a chance de conhecer essa peça que a gente trabalhou, que foi a Nova Lenda do Abaete. Pode contar como você sentiu a energia do grupo naquele momento que você conheceu?
Entrevistado	16'10"	Rapaz, no primeiro momento, eu não sabia do que se tratava o Afluentes Ensemble. Aí eu vi alguns vídeos que o Irlan me mostrou e me identifiquei bastante com a proposta

		<p>justamente por se parecer muito com esses encontros que eu tinha, com o Andrei, com o Irlan. Parecer no sentido da musicalidade enérgica, do sentimento, de você poder fazer música de uma maneira guiada. Cada um tá caminhando, mas só que ninguém tá caminhando só. Um tá incentivando o outro a tocar. Um som que você faz aqui é uma referência que eu lembro aqui. O primeiro impacto foi exatamente a identificação, né, irmão? Porque é um tipo de musicalidade que eu aprecio bastante, que move com as energias. Eu acredito em música, inclusive, como energia, como transe. E é nesse espaço também que eu consigo alcançar esse transe, essa energia, me liberar, tocar mais forte. Ali, tendo conhecimento de vocês, no primeiro encontro eu me senti em casa, não me senti deslocado, não. Me senti em casa. Me senti em casa. Como se fosse algo que eu sempre fizesse. Falei, que massa que a gente tá se conhecendo. Eu lembro até hoje aquela sala, mas perto de dança, se não me engano, ali.</p>
Entrevistador	17'26"	É a sala do IHAC, no PAF 5.
Entrevistado	17'33"	Do IHAC, no PAF 5.
Entrevistador	17'38"	<p>Sim. Você chegou ao grupo durante o período do edital do Programa Institucional de Experimentação Artística, o IBEXA, em que tivemos a aprovação desse projeto audiovisual da nova lenda do Abaeté. Lamentavelmente, houve inconstâncias no grupo e tivemos de entrar de cara na fase de gravação dado o período do edital. Como você tem percebido esses atravessamentos na trajetória do grupo?</p>
Entrevistado	18'13"	<p>Em primeiro modo, eu percebi como algo normal, assim como tem em todos os grupos. Sempre rola esse tipo de atravessamento. Mas depois do tempo eu passei a não entender o que estava acontecendo. Eu vi que tinha mais do que conflitos no grupo. Talvez misturou algumas coisas com o pessoal. Quando tem esse tipo de situação, eu prefiro não interferir, porque eu não sei o que aconteceu. Por respeito, inclusive, à história de cada pessoa que está ali. Se se incomodou, chegou a esse ponto, é porque tem um problema para resolver. Agora, se fosse algo diretamente comigo, é uma coisa. Quanto mais rápido a gente pudesse resolver... Mas eu percebi que estava rolando alguma coisa. Eu chegando também no meio do processo, percebi algumas coisas assim. Se está rolando esse tipo de situação, é porque está rolando algo a se resolver com o tempo. É assim que eu penso. E no tempo certo também se resolverá. Não adianta forçar, fingir que está tudo bem, fingir que resolveu, para só seguir de uma forma até afobada, para terminar logo. Porque, inclusive, irmão, eu acredito que todo esse processo da música, ele não acontece só por causa da música. Tem algo antes da</p>

		música que precisa chegar também. A compreensão das diferenças também. Isso aí aconteceu para mostrar o que precisa resolver, inclusive. Mas também quando se resolve, abre caminho para outras pessoas também, que acreditam no trabalho a experienciar também esse trabalho. Mas primeiro tem que se resolver entre os integrantes. Eu percebi esses atravessamentos como algo normal. Todo grupo, toda família têm. Eu percebi que já eram problemas ali que tinham que resolver entre si, ou também não resolver.
Entrevistador	20'30"	É... Acredito que... Foi uma resolução na medida do possível. A gente não vai citar nomes, mas foi uma coisa que a gente atravessou e seguimos com a barca, apesar de tudo. A nova lenda do Abaete é a peça que você participou se juntar a nós. E deu-se algum desafio novo? Você ouviu a pergunta? Alô? Alô? Alô? Paulo? Travou aqui comigo. Alô, Paulo? Alô? Alô? Alô? Conexão?
Entrevistado	21'35"	Voltou aqui para mim.
Entrevistador'	21'36"	Ah, que bom! Ufa! Vou repetir a pergunta. A nova lenda do Abaete é a peça que você participou e gravou. E deu-se algum desafio novo? Oh, meu Deus!
Entrevistado	22'02"	Irmão? Não sei o que aconteceu...
Entrevistador	22'05"	Ufa! E aí, Paulo? Vou repetir a pergunta. A peça A Nova Lenda do Abaete, que você gravou e participou conosco, e deu-se algum desafio novo?
Entrevistado	22'24"	Com certeza, irmão. Com certeza. Às vezes a gente percebe a água apenas como calmária. Eu tenho noção que a água também tem um grande poder destruidor, também. Mas me fez perceber a água como algo ali que... Ela tem vida própria. Ela independe da vontade humana. Eu percebi muito desse movimento aqui dentro. Percebi muito desse movimento. Que a gente está falando sobre algo muito grande. Algo que é a natureza. Uma cidade onde está crescendo e está sufocando a natureza, mas que não consegue sufocar. Independente de como você citou nas letras, né? Os carros... São muitas coisas que tentam chegar, mas... Não conseguem alterar ali o que ela é já. Porque ela já tem sua vida própria. Ela já tem seu modo de transitar por ali. Independente do quanto o tempo vai passar, a lagoa do Abaeté, que foi falado na música, ela já tem a força que ela tem, sei lá, mano.

Entrevistador	23'52"	Sim, sim. Em termos de desafios musicais, você sentiu...
Entrevistado	23'59"	Vários desafios, né, irmão? Eu, inclusive, gostaria de vivenciar mais a lagoa.
Entrevistador	24'03"	Ah, é, né? A gente ficou se devendo uma visita, né?
Entrevistado	24'08"	Uma visita lá no Abaeté, na lagoa. Mas vai chegar, a lagoa está lá.
Entrevistador	24'10"	Está lá.
Entrevistado	24'11"	Mas, rapaz, tipo assim, o desafio musical, na verdade, irmão, tocando com vocês, assim... Foi aquele desafio de mais uma experiência nova, né? Sempre é algo novo pra se fazer, então... Mas algo que é... Com vocês fica tranquilo. Fica mais fácil. E aí a gente se vê sozinho. Imagina, você acredita nesse tipo de trabalho, eu acredito, o Irlan acredita. Quem estava no meio, todo mundo acredita. Então é um fortalecendo o outro. O desafio que eu tive, na real, foi um desafio gostoso.
Entrevistador	24'49"	Sim, sim.
Entrevistado	24'50"	Às vezes eu ficava pensando como poderia encaixar melhor, mas aí eu parava pra ouvir, estava tudo lá, comunicando já no violão, a intenção que você queria, estava comunicando já na voz a intenção que você queria. Eu acredito que a comunicação, através da música, ficou bem clara aí. Ficou bem clara. O que você quer passar, através da mensagem, assim, da intensidade. Enfim... Ficou bem clara mesmo.
Entrevistador	25'21"	Que bom, que bom. Sobre os aspectos comprovativos, ou seja, de conciliação entre composição e improvisação que há em A Nova Lenda do Abaeté, o que você considerou de mais importante para si, enquanto músico?
Entrevistado	25'42"	Irmão, naquele momento eu considere ouvir. Às vezes a gente acha que improvisar é tocar a todo momento, mas às vezes ouvir não é tocar também. Você vai estar improvisando também. A gente não fala... silêncio também é música, né? Então, um dos desafios, talvez desafio, né, também para mim, é saber a hora desse silêncio. Porque às vezes a gente improvisa de forma energética e não sabe parar, não sabe silenciar até a hora, não sabe tocar menos notas. A energia toma conta. É nessa hora que a energia toma conta, que a gente tem que entender, que não é toda hora que a gente tem que empurrar a energia. Já tem alguém chamando a energia, então, não é da vez, que eu quero também dizer, né? É como se sinta aquela energia. Aquela energia naquele momento ali já está dizendo que a

		música vai chegar ao momento também que você vai jogar a sua energia. É algo que eu percebi, né? De entender os momentos também. Certo. Entender qual o melhor momento para silenciar, qual o melhor momento para tocar mais suave, para também não deixar a música com muitos elementos de uma vez só, né? Esse, na minha opinião, na forma que você perguntou, né? Esse é a minha consideração.
Entrevistador	27'13"	Uhuh. Massa. Paulo, vamos fazer o seguinte... Alô? Paulo? Travou novamente?
Entrevistado	27'25"	... auxiliar a composição com o improviso.
Entrevistador	27'35"	Uhuh. Oi? Paulo, é... É a sua internet. Fazemos o seguinte, porque a gente tem nove minutos de tempo restante aqui. Eu acho melhor a gente parar esse encontro para voltar pelo mesmo link, tá? Não tem problema, não. A gente... Se você quiser fazer um intervalo de pelo menos cinco minutos, sem problema também, né? Ou então ir para um outro lugar que tenha a melhor conexão.
Entrevistado	28'10"	Rapaz, eu... Eu... À tarde eu estou em um lugar que eu faço estágio lá que tem a melhor conexão. Seria possível para você, irmão?
Entrevistador	28'23"	Rapaz, pode ser. A que horas?
Entrevistado	28'28"	Eu imagino que lá, inclusive, vai ser... Eu estou descendo para lá duas horas da tarde por volta de três horas.
Entrevistador	28'40"	Uhuh. Certo, certo. Tá bom, três horas em ponto, pode ser?
Entrevistado	28'45"	O ambiente até mais acolhedor assim, né? Acolhedor. Pode sim. A conexão melhor também. Eu peço até desculpas, irmão.
Entrevistador	28'55"	Ah, acontece. É imprevisto na vida, é isso mesmo.
Entrevistado	28'57"	A internet...
Entrevistador	28'59"	Tá barril aí, né?
Entrevistado	29'02"	Por mim pode ser. É. Massa
Entrevistador	29'04"	Tá bom então, a gente vai se reencontrar então nesse mesmo link, tá? Às três horas, beleza?
Entrevistado	29'13"	Beleza, meu irmão. Muito obrigado pela compreensão.
Entrevistador	29'13"	De nada!

Entrevista para dissertação de mestrado “Comprovação e composicionalidade: estratégias, práticas e riscos compartilhados na criação do ciclo de peças <i>Abaeté</i> ”.		
Orador I - entrevistador		George Cristian Vilela Pereira
Orador II - entrevistado		Paulo Souza
Data: 26 de fevereiro de 2024		
Participantes	Tempo	Transcrição
PARTE II		
Entrevistador	00'00”	Agora, pronto, vamos nessa, vamos continuar com as nossas perguntas. Eu vou partir da pergunta que não foi totalmente respondida por causa dos problemas técnicos, ok? Sobre os aspectos improvisativos ou de conciliação entre composição e improvisação e <i>A Nova Lenda do Abaeté</i> , o que você considerou de mais importante a si, enquanto músico?
Entrevistado	00'35”	Irmão, eu considerei importante aquele momento de criação e também de apreciação de uma nova leitura de partitura, com imagens, formas, com algumas métricas definidas, cores também. E, como músico, nunca tinha tido essa experiência de acompanhar um processo de tocar com outras pessoas através de uma partitura com formas de desenhos, com símbolos, então isso aí foi importante para mim abrir, inclusive, esses horizontes, como eu trabalho com música de forma a educar também, como arte educador, eu percebi também uma maneira de trazer para mim essa maneira de fazer música e passar para os meus alunos também essa maneira de se ler música através de formas, que eu achei muito interessante, nunca tinha tocado dessa maneira, nunca tinha encontrado alguém que acreditasse também nesse tipo de leitura de partitura, até porque eu não acredito só na música através da partitura, eu acredito que a música, ela também, ela tem cheiro, ela tem calor, ela tem forma, eu acredito muito nisso, irmão, então eu considero isso como algo importante nesse processo.
Entrevistador	01'57”	Perfeito! Maravilhoso!
Entrevistado	01'59”	Eu considero mais importante, não mais importante, mas como eu nunca tinha tido essa experiência antes, eu considero isso muito importante nesse processo, como músico, vou trazer mesmo para mim.
Entrevistador	02'12”	Perfeito, adorei!
Entrevistado	02'14”	Muito grato também.
Entrevistador	02'16”	Sim, sim! É! Mutuamente agradecido!
Entrevistado	02'21”	Eu quero dizer mesmo, eu nunca tinha tido essa experiência!
Entrevistador	02'23”	Joia, como você poderia descrever sua estratégia de criação musical na percussão e gravação para peça? Como eu poderia descrever?
Entrevistado	02'35”	Irmão, eu acredito muito, na verdade, no processo de criação, que na real eu não crio nada, eu acabo repetindo o que meus antigos já fizeram, o que outras pessoas antigas já fizeram. Então, o meu processo de criação, com muitas

		<p>aspas, vem através das referências que eu costumo ouvir. Eu sou um músico que gosta muito de ouvir para poder tocar, eu acredito muito nessa maneira de... Nem de aprendizado, eu acredito muito nessa maneira de criar, ouvir, ter referências e juntar essas referências para, entre aspas, criar algo novo. Eu não vou estar criando nada novo, na verdade, mas essas novas referências que eu tô tendo, se elas se juntam, vai ter um resultado diferente, assim, não tem outra maneira, tem uma estratégia mesmo é ouvir, eu gosto de ouvir bastante, juntar um pouco de alguns elementos que casam e através desses elementos aí criar convenções, criar motivos, porque como a gente tava falando mais cedo, eu acredito que música é muito da comunicação, né? Eu crio, com muitas aspas, certos motivos, aliás, repito certos motivos, mas só que tipo, ao contrário, ou com um compasso a mais, ou com alguma coisa a menos, ou começando a partir do segundo tempo, no contratempo, eu vou estar dando outra sensação, outra sensação naquela camada da música, então, minha estratégia de criação é ouvir e experimentar em outros tempos, com menos ou mais elementos, essa criação percussiva, que é o que você me perguntou. No meu caso, eu não tô criando nada, eu tô misturando, incluindo, tirando, somando partes de algum ritmo com outros que causam, por exemplo, o alujar, eu pego um compasso de alujar, completo com ijexa e termino com a metade do cabila, aí eu não vou estar criando nada, entendeu, irmão? De certa forma, eu criei uma junção ali, mas eu não criei isso, é algo assim, eu acredito, na verdade, eu vou somando e vai gerar um resultado que, às vezes, é diferente do que as pessoas estão acostumadas a ouvir, mas eu não criei, não criei nada, eu acredito muito nisso, é como se fosse um pedaço de referências musicais que eu vou juntando, completando e vai trazer um resultado, vai gerar um resultado.</p>
Entrevistador	05'18"	<p>Massa! Lembrando um tantinho de como a gente gravou lá no Genus, você veio com dois ianicos e agogô, e eu arranjei junto a um professor lá na escola de música, uma cabaça pra você tocar.</p>
Entrevistado	05'41"	<p>Foi, verdade, eu não tinha conseguido, por que será? Eu perguntei a ele, ele não quis me liberar, né, porra, fiquei meio chateado assim, puxa, sou aluno, ele não veio ao caso, só agradeço, você é um rosto conhecido lá, eu sei disso.</p>
Entrevistador	06'01"	<p>É por isso, eu sou um rosto conhecido e também porque eu falei da conexão com o professor, com o Alexandre Espinheira no caso, foi por isso que ele me liberou.</p>
Entrevistado	06'11"	<p>Inclusive eu nem o conheço pessoalmente, só vendo ele.</p>
Entrevistador	06'16"	<p>Enfim, aí, cara, quando eu ouvi, presenciei essa sua performance ali, realmente eu notei muito da sua</p>

		experiência com o terreiro mesmo, a música do terreiro, você está me ouvindo?
Entrevistado	06'38"	Estou me ouvindo, sim.
Entrevistador	06'39"	E eu achei aquilo muito bom, você realmente trouxe essa base, tanto da experiência que você teve com o terreiro, como também em Iuri Passos, você aprendeu muito isso, né?
Entrevistado	06'56"	Muito, aprendi muito com Iuri Passos, irmão. Eu chamo ele de mestre porque ele foi o cara que virou essa chavinha na minha cabeça aí, de tocar com mais consciência, como eu tinha aprendido tudo na tora, como a gente fala no interior, e aqui eu pude saber de onde vem o que eu aprendi através desse mestre.
Entrevistador	07'21"	E por que você considerou essa possibilidade de trazer o Candomblé a música que nós fizemos?
Entrevistado	07'32"	Irmão, primeiro que é um terreno seguro pra mim, me sinto muito à vontade tocando ritmos do Candomblé, ritmos afro-brasileiros, afro-baianos, porque é o que me deixa vivo, é o que movimenta meu corpo, de fato, é o que eu acredito também. Tanto que eu tenho muita vontade de tocar conga, eu tenho uma conga, esse foi um dos instrumentos que eu mais almejei comprar na minha vida, conga, bacurinha, porque por conta dessa influência mesmo afro-brasileira que eu carrego dentro de mim, eu adoro ouvir músicas do Olodum, passo o dia ouvindo Olodum, irmão, as convenções do Olodum, passo o dia ouvindo o Fantasmão, muito do samba, eu acredito que é o que movimenta mesmo o espírito, então, na verdade, eu levei para o projeto a minha verdade, é o que eu gosto de fazer, levar a minha verdade para as paradas, asso,. Na verdade, é o que eu gosto, mas nem sempre tenho essa possibilidade de fazer, mas sempre quando eu tenho essa possibilidade de fazer, eu faço, que você me deu essa abertura de chegar do meu jeito, que é muito difícil também, às vezes a gente chega num lugar pra tocar, aí a pessoa já quer impor uma maneira como você tem que fazer, sendo que você, às vezes, nem é daquela criação, aí você acaba só fazendo aquilo porque aquela pessoa quer, e isso não gera aquele sentimento legal, inclusive a gente não flui, fica um negócio fechado, sabe, eu acredito que a maneira como você permitiu também que acontecesse, fez com que eu tocasse com aquela energia que você viu, aquela leveza, sem me preocupar, na realidade, se eu tava fazendo do jeito que você gostaria ou não, eu simplesmente tava levando a minha verdade, respondendo a sua pergunta, por conta que é a minha verdade mesmo, a música afro-brasileira é a minha verdade.
Entrevistador	09'21"	Perfeito, perfeito, e a pergunta final, o que você considerou de mais importante no que se refere ao processo de trabalho com a Afluentes Ensemble, apesar de todos os problemas, todas as intercorrências?

Entrevistado	09'43"	Você poderia repetir a pergunta, professor?
Entrevistador	09'46"	Repita, repetirei, o que você considerou de mais importante no que se refere ao processo de trabalho com a Afluentes Ensemble, apesar de todos os problemas, todas as intercorrências? Me diga aí.
Entrevistado	10'04"	O que eu considerei de mais importante, primeiro o fato de estar fazendo música com meus amigos, coisa que eu vou considerar importante pra caramba, chegar numa sala e encontrar pessoas como o Irlan, como você, o Edson, eu esqueci só o nome do baixista...
Entrevistador	10'22"	Cristiano.
Entrevistado	10'24"	...que eu tive o prazer de conhecer, o professor Cristiano, são pessoas que realmente, elas acreditam na gente, tá ligado, eu acredito que se você tá num projeto onde tem pessoas que acreditam no seu trabalho, que acreditam em você, eu acho que tudo já favorece, né irmão, favorece não só naquele fim do resultado do projeto, mas a sua continuidade na caminhada da música. Então, eu percebo que a Afluentes Ensemble na minha vida, chegou, fiz aquele processo todo, da gente trabalhar a música, de ensaiar, de criar, e isso tá aqui ainda, porque a gente tá sempre ensaiando, criando, é um processo que sempre tá acontecendo, sabe esse processo de se permitir mesmo? Grupos, projetos como a Afluentes Ensemble, causam isso na gente, esse exercício de criar, esse exercício de sentar pra fazer música, sem muita conversa, sem muito, aquele negócio de polido demais, sabe, é porque cada um acredita também que tá levando a sua verdade, né irmão, então, esse processo é muito importante pra mim, é na simplicidade mesmo, que eu tô falando assim, eu acredito nessa simplicidade mesmo, porque foi algo simples assim, não simples assim, daquela maneira, ao pé da letra, mas o simples de você chegar, se reunir, trocar ideia, tem os seus problemas e tal, relações humanas tem seus problemas, não tem jeito, mas não se propõe a fazer música como a gente fez, simplesmente a gente pegou um instrumento, instalou e foi fazendo música, que foi chamando outro instrumento, é isso que eu gosto irmão, é isso que eu sinto falta inclusive, chegar, sentar, fazer música, sem precisar falar como o outro tem que fazer, você desenha a forma, cada qual tem a sua referência dentro de si, o que aquela forma significa e através daquelas formas a gente vai soltando, liberando aquelas energias através das notas musicais, sai em formato de notas musicais, mas tem algo antes das notas musicais, que é o estar à vontade, eu acredito que esse processo aí foi muito importante

		mesmo, exatamente isso aí que eu levo da Afluentes Ensemble.
Entrevistador	12'39"	Perfeito cara, agradeço muitíssimo aí pelas contribuições e... no mais eu espero que a gente toque novamente em outras oportunidades...
Entrevistado	12'50"	Poxa... também!
Entrevistador	12'52"	Beleza!
Entrevistado	12'54"	Quero ouvir seu violão novamente, aquela afinação, eu não sei tocar o seu violão, irmão! Seu violão era afinado de uma maneira que eu não sei para onde é que vai, eu acho muito curioso as afinações, né, diferentes assim do que eu tô acostumado com sol, ré lá, mi, eu tô acostumado com essa afinação, a maneira também como você toca com aquele, esqueci o nome daquele aparelhinho, é assim que fala mesmo?
Entrevistador	1325	Slide.
Entrevistado	13'26"	Slide.
Entrevistador	13'27"	Isso, é um tubo de metal.
Entrevistado	13'28"	Eu não sei o nome, eu acho interessante demais o efeito que causa.
Entrevistador	13'39"	Oh, bom saber que você curtiu essa experiência, eu descondiciono a ideia da afinação padrão quando eu experimento com outras, entendeu? E experimentar aí, pesquisa de sonoridade mesmo, de acordes e melodias que podem haver por ali e é disso que eu me alimento também, né, e também de outras tradições progressas, né, como você também se alimenta de outras tradições, né? Eu pego algo do raga, por exemplo, ou então do maqam árabe...
Entrevistado	14'16"	É isso, essa pesquisa...
Entrevistador	14'19"	...africano aqui, entendeu?
Entrevistado	14'22"	Eu lembro uma vez que eu fiz uma viola, aí você achou muito semelhante com aquela guitarra, né, angolana, se não me engano, nigeriana, enfim, o que na verdade era o Samba-Chula, mas o Samba-Chula, né, irmão, você sabe que o samba foi trazido pelos angolanos, né, através da nação Angola, através do candomblé aqui no Brasil, através do candomblé de Angola, que é o ritmo chamado cabila e aqui tem essa tradição de se tocar samba de viola aqui na Bahia e muito dessa viola aí, é muito parecida com algumas

		<p>violas de músicas tradicionais angolanas, eu ouço muito alguns álbuns de músicas tradicionais angolanas e noto muito essa semelhança, inclusive eu adquiri muito essa referência através do que de ouvir, eu ouço muito esse tipo de música para quando eu estiver tocando, fazendo som, algum samba com alguém de viola, automaticamente assim, eu vou ter essa referência na minha cabeça de tanto ouvir, eu não procuro decorar, eu procuro ouvir para no momento assim que eu estiver fazendo de uma maneira espontânea, aquela referência vem, eu não quero decorar, mas através da referência eu vou transmitir aquilo de novo, eu gosto de fazer isso, esse é o meu criar, eu ouço, caso, um pouco do pagode, um pouco do samba da Bahia e um pouco dos ritmos lá de Angola, tem muito do Semba, né, que a galera fala. inclusive eu queria lhe mostrar uma referência que eu gosto de ouvir muito, que é o Soul de Angola, de 1970, um CD, um álbum massa de duas horas, você vai ver como tem muita referência do samba, mais parecida com algumas violas desse álbum, que é feito com guitarra e tal, que eu acho muito bonito.</p>
Entrevistador	16'07"	Manda mesmo para mim, cara, eu tô muito curioso.
Entrevistado	16'09"	Mando, sim!
Entrevistador	16'10"	Por favor!
Entrevistado	16'10"	Nossa, irmão, como eu gosto, como mexe com o meu espírito esse tipo de música, meu irmão.
Entrevistador	16'16"	Sim, sim, sim.
Entrevistado	16'19"	Vou te mandar pelo Instagram, porque eu tô sem WhatsApp por enquanto.
Entrevistador	16'21"	Tá bom, perfeito, manda, manda sim, cara, agradeço muito, né? Tamo junto aí, cara. Muito boa noite.
Entrevistado	16'28"	Obrigado pela compreensão aí, viu?
Entrevistador	16'31"	Sem problema.
Entrevistado	16'33"	A gente se vê em breve. Esse semestre você vai estar andando por lá pela Emus?
Entrevistador	16'39"	Rapaz, eu tô no semestre final de mestrado e só vou ter reuniões com o professor, o orientador. Como eu já fiz estágio como professor lá na UFBA, eu vou fazer uma carta, um relatório do meu estágio. O meu semestre vai basicamente ser 90% escrita de dissertação, cara.
Entrevistado	17'07"	Eita correria danada, viu, irmão! Ave Maria!

Entrevistador	17'10"	Mas a gente pode dar um jeito de se encontrar ali, com certeza.
Entrevistado	17'15"	A gente marca! Pra mim vai ser um prazer vir encontrar, fazer música com você, trocar essas ideias pessoalmente, trocar referências. Eu percebo que tenho muito a aprender com você, irmão, muito a ouvir de você, dessas pesquisas que você acredita, que você busca. Eu sou um tanto quanto também pesquisador, né? Eu falo curioso, porque ainda não tenho essa autoridade de, quando eu tiver mesmo, de poder pesquisar fundo, é uma coisa. Porque, por enquanto, eu pesquiso através dos YouTube, né? Eu não pesquiso chegando lá. É, eu pesquiso desse jeitinho aí.
Entrevistador	17'50"	Eu tenho bem usado o YouTube, velho. Eu não tô mentindo, não. Mas parte muito de nossa iniciativa, antes de tudo. Porque o algoritmo normalmente impõe uma série, uma caralhada de coisas, entendeu? Mas você tem que ter a curiosidade de puxar o que você realmente quer. Aí você acha.
Entrevistado	18'09"	Porque senão a gente estaria ouvindo Nadson Ferinha.
Entrevistador	18'15"	Exatamente.
Entrevistado	18'13"	Perna bamba ou macetando.
Entrevistador	18'20"	É isso aí.
Entrevistado	18'21"	Brincadeiras à parte, professor, muito obrigado, viu?
Entrevistador	18'24"	Valeu, meu velho.
Entrevistado	18'26"	Viu? Um abraço.
Entrevistador	18'29"	Tchau. Tchau!
Entrevistado	18'30"	Tchau. Boa noite.

Entrevista para dissertação de mestrado “Comprovação e composicionalidade: estratégias, práticas e riscos compartilhados na criação do ciclo de peças Abaeté”.	
Orador I - entrevistador	George Cristian Vilela Pereira
Orador II - entrevistado	Edson Dantas

Data: 7 de março de 2024.

Participantes	Tempo	Transcrição
PARTE I		
Entrevistador	00'04"	Pronto, aqui estamos aí para mais uma entrevista, que vai ser coletada no meu projeto de mestrado, e temos aqui a presença de Edson Dantas, ou carinhosamente conhecido como Edinho, né? Tudo bem, Edinho?
Entrevistado	00'18"	Salve, salve! Salve, salve, George! Tamo junto, velho!
Entrevistador	00'22"	Massa! Então, meu caro, a primeira pergunta é... Eita, ferroadada! Eu acabei (risos)... Tudo bem que isso vai ser editado, mas, assim, eu tô abrindo o Word, né? Porque eu tenho uma série de perguntas aí pra fazer a você, mas assim, basicamente... Ah, pronto, já abriu aqui. Você é um cara que se arrisca em uma série de instrumentos, né? Um multiinstrumentista até, mas tem uma identificação maior com a área da produção musical. Você pode me contar como se deu a sua trajetória como músico e produtor até aqui?
Entrevistado	01'04"	Primeiramente, como tá meu áudio? Tá legal?
Entrevistador	01'08"	Tá, tá.
Entrevistado	01'09"	Tá ok, tá ok, tá massa... Bom, então, primeiramente, valeu aí, cara, por tá chamando a gente pra fazer essa entrevista, tamo junto aí no que precisar. E, cara, eu comecei aqui nas ruas, né, do meu bairro, né, no IAPI, uma galera que curtia um rock'n'roll, né? Na época, eu escutava muito Nirvana, escutava muito... Tinha uma banda chamada Prodigy também, eu curtia muita coisa do cenário do punk e tal, e aí a galera resolveu me chamar pra tocar bateria, né? O vizinho meu aqui tinha uma bateria na época, e eu ficava fascinado de escutar, às vezes eu chegava lá, ficava assim, do lado dele, assim, escutando assim, porra, que massa, até que um dia ele me deu as baquetas e falou, “toca aí, véi”, aí eu... Na época eu também tava tocando The Police, eu tentei tocar assim e tal, e aí os caras da banda descobriu isso, né? Que eu tava indo pra casa do vizinho pra ficar batendo na bateria, me chamaram pra uma banda, uma banda de hardcore, e aí depois eu entrei numa outra banda também no bairro, né, chamado Bandaíde, que depois se tornou Anjos Rebeldes... horrível (risos). A galera muito louca, a galera que saiu dos bueiros do IAPI pro mundo. A gente só tocava, a gente tocava em cada lugar, cara... Era muito bom, porque tinha essa banda de hardcore, né, chamada Amplitude Zero, e tinha também essa banda que tocava punk e grunge, a gente ia de Ramones pra Nirvana, tipo isso, basicamente isso. E aí um amigo meu, um amigo nosso, foi convidado pra gravar

		violão, e aí eu me apaixonei com Violão, né. E aí ele trouxe um pouco de MPB, os caras foram entrar pro cursinho pré-vestibular, eu tinha 16, 17 anos na época, e a galera com 18 anos, 19, foi pro cursinho... Olha, George, tá vazando, viu? Tá vazando o áudio. Minha voz tá chegando, eu tô escutando um eco estranho de mim mesmo, e eu tô achando... a minha própria voz me irrita, sabe? Minha própria voz me irrita (risos).
Entrevistador	03'31"	Tá, tá, desliguei o ventilador aqui, beleza?
Entrevistado	03'35"	Não, não é nem isso, acho que é o retorno que eu tô escutando na minha própria voz, que eu acho que a minha voz tá vazando aí no seu microfone. Por isso que eu botei os fones, que é pra não vazar, sacou?
Entrevistador	03'50"	Ah, certo, é porque o áudio tá sendo ouvido aqui também por Goretti, né, o alto-falante é o da minha televisão, entendeu?
Entrevistado	04'02"	Tá bom, então vamos nessa, vou tentar não me incomodar com a minha própria voz (risos). Basicamente, a gente... Depois disso, eu comecei a entrar no violão, e esse amigo meu que trouxe a MPB, foi o meu primeiro contato com estudar música. Ele fazia a oficina de música na UFBA, o irmão dele fazia a composição, Rafael Domon, fazia a composição na UFBA, então, eu tive essa influência dessa galera nesse contato mais musical, que aí eu entrei no violão, de cabeça, curtia pra caralho. Com o tempo, eu fui ficando meio hippie, comecei a viajar um pouquinho e comecei a tocar mantra, pra você ter ideia de onde eu fui parar, tocando violão, né?
Entrevistador	04'48"	Olha só (risos)...
Entrevistado	04'49"	E aí, um amigo meu, vendo que eu tava... Meu irmão construía pifanos, ele ainda constrói, e... Aí ele fez um pra mim, eu tava começando a brincar com pife e tal, e aí eu tava começando a desenvolver umas coisas e tal, e esse amigo da banda, o Fábio, ele tinha uma flauta transversal parada, e ele me deu. Foi aí que eu comecei com flautas, e essa parada de estar meio no movimento hippie, de comunidade, de não sei o quê, eu comecei a me interessar por instrumentos africanos, instrumentos indígenas, instrumentos mongóis, aborígenes, como o didgeridoo, por exemplo, né? Foi aí que eu comecei a me interessar por essa coisa, esse viés mais "étnico" - eu tô colocando aspas porque tem uma discussão sobre música étnica, que esse termo já não tá, né? Tô colocando bem aspas nisso, mas eu tô usando esse termo porque eu não sei que termo usar. E aí foi aí que eu comecei a pesquisar esses instrumentos, e eu adorava essa coisa de instrumento, eu adorava a ideia de aprender um novo instrumento e tal. Eu não sou multiinstrumentista, eu sou um curioso. Eu gosto de timbres, eu sou meio que caçador de timbres, eu vejo um timbre, eu fico doido, eu quero esse timbre porque eu

		<p>quero gravar. Nesse mesmo período, eu comecei a me interessar por gravação, né? Porque eu tinha ideias na minha cabeça, e eu precisava colocar essas ideias na minha cabeça pra fora. E com essa coisa do áudio digital e da produção de áudio, ela estar mais acessível nesses tempos de alguns anos pra cá, vendo YouTube eu aprendi algumas coisas e ainda tô aprendendo pra caralho. Mas tanto no que tange produção, tanto quanto tange a minha pesquisa, a minha busca por instrumentos, objetos sonoros, elas estão em paralelo, não tem uma coisa que está maior do que a outra. E aí é isso, basicamente isso, e aí tô aqui hoje em dia ainda nessa busca, nesse aprendizado, nessa pesquisa, né?</p>
Entrevistador	07'17"	<p>Certo, mas ainda gostaria de saber em relação ao seu interesse na área da produção em particular, como é que isso se deu?</p>
Entrevistado	07'27"	<p>Boa. Cara, como eu tava te falando, eu tinha algumas ideias na minha cabeça e eu precisava colocar essas ideias pra fora, então, porra, como é que eu vou fazer isso? E aí eu comecei a pesquisar algumas coisas, porra, que microfone comprar, aí eu comprei meu primeiro microfone <i>condenser</i>, só que sem conhecimento nenhum, eu não podia usar o <i>condenser</i> porque eu não tinha uma sala tratada e tal, aqui tem muito ruído, mas foi meu primeiro microfone, foi aquele microfone que termina com 800 do AliExpress. É um microfone USB. E aí, eu comprei também, comecei a pegar alguns equipamentos, assim, e... para começar a testar, né? Paralelamente a isso, um cara chamado Atila Santana, que é um produtor musical daqui de Salvador, ele... Não é Atila Santana, velho? Termina com Santana mesmo, porque ele foi do IFÁ Afrobeat, enfim... Ele fez uma oficina de Ableton Live, acho que foi no Sesc, livre, aberto, achei a iniciativa muito foda, e foi meu primeiro contato com o DAW. Assim, eu tinha feito algumas experimentações com o Audacity e tal, e com o Reaper, na verdade, foi com o Reaper e o Audacity por causa da faculdade e tal. Mas foi com o Reaper e eu achei a interface do Reaper não tão... Não me familiarizei, assim, mas é uma excelente DAW, e aí, com o Ableton, assim, eu me encontrei, né? Aí essa oficina, assim (ele fez o gesto de uma explosão na cabeça), sabe? Porque o cara deu, assim, uns conceitos, umas ideias massas, e aí comecei a me jogar, me interessar. Eu estava muito envolvido com o Renato, Renato Cerqueira, que é um produtor, que ele também foi de composição, ele... A gente morou junto por um tempo, assim, junto com alguns amigos também, e aí foi que eu mergulhei de cabeça nessa coisa, né? Ele tinha uma sala na WR Studios, e aí eu ia direto para poder acompanhar né, e tal, para poder aprender, né? E comecei a fazer as minhas primeiras produções, que foram as ideias que estavam na</p>

		<p>minha cabeça, basicamente isso. E com o tempo, eu fui me descobrindo mais como artista sonoro do que produtor musical ou músico, assim. Eu comecei a me identificar muito com a ideia da arte sonora, para poder inserir elementos de coisas que, tipo, cara, é musical? Não é musical? Ah, então eu prefiro chamar de arte sonora para não entrar em mérito e nem demérito de música nenhuma, sabe? Então eu comecei a chamar a coisa de arte sonora. E já tinha, assim, já estão falando muito sobre arte sonora há muito tempo e tal, e eu me identifiquei com esse meio, né? Então eu acho que eu sou um produtor de arte sonora. Então foi assim que eu entrei na produção, para tirar o que está na minha cabeça e botar no microfone e nesse programa, né? É isso aí.</p>
Entrevistador	10'50"	<p>Perfeito, massa! Edinho, quando eu conheci você, eu achei que você era mais flautista e artista sonoro. Eu já conheci essa sua faceta como artista sonoro, e foi com esses papéis que eu pensei em você no grupo, para além da produção, né? Atualmente, você se vê mais como músico mesmo, como produtor, como artista sonoro? Eu acho que você já respondeu, né?</p>
Entrevistado	11'18"	<p>Foi, é. Eu acho que as duas coisas, assim, né? Uma coisa caminha junto com a outra, porque, como eu tive muito acesso, tive muita sorte também de encontrar pessoas que tinham muitos instrumentos interessantes, é... é uma coisa que hoje em dia eu diria que não tenho a mesma intensidade de busca que antes, né? Eu acho que hoje eu estou um pouco mais focado na produção, por assim dizer, mas é aquela coisa que eu acho que eu não consigo separar, porque eu tô ali, porra, me deu vontade de... Eu tô fazendo a produção, por exemplo, recentemente eu fiz uma produção para... Teve a Afluentes, que nós dois fizemos a produção no ano passado, e mais recentemente eu fiz uma para o teatro também, para um espetáculo de teatro, chamado <i>Desassossego</i>, da atriz Werla Cardoso. E aí, eu fiz uma ambiência que ela queria uma coisa um pouco xamânica e tal... Aí eu tinha uns objetos, uns instrumentos aqui de vários povos, e aí eu comecei a gravar um maracá, comecei a gravar um não-sei-o-quê. Então, assim, é tão em conjunto, porque, como eu sou um produtor independente, marginal, que não tem um estúdio, (mas) tem uma caverna que eu transformei de quarto-estúdio, então (risos)... É isso, você conheceu, a gente esteve aqui e gravou, então acaba que basicamente eu mesmo gravo tudo. Às vezes, eu chamo um parceiro, uma parceira para poder gravar uma voz, algum instrumento que eu não tenha tanto domínio, que eu quero aquele cara que toque daquela forma e tal. E aí acaba gravando, mas, tipo, as duas coisas estão em conjunto. Agora flauta, respondendo a questão da flauta, eu me tornei preguiçoso em estudar flauta ultimamente</p>

		(risos)... Não estou mais tocando, se for para fazer uma coisa experimental, tou aí; mas se for para lidar com o repertório, “ave-maria”, lembrar de temas não-sei-o-quê, isso é louco, não dá não...
Entrevistador	13'55"	Saquei, saquei. Bom, você entrou na Afluentes quando o grupo estava inativo e daí não chegou a conhecer como foi a Afluentes Ensemble em sua fase inicial, né. Daí, eu contei a você sobre o grupo durante um evento ao vivo no Congresso da UFBA, você se interessou pela proposta, a partir dessa conversa e, mais tarde, uma reunião online nossa, conheci algumas partituras que preparei. E sua entrada não foi imediata, por haver conflitos de agenda, mas a sua real história conosco foi num ensaio na Sala Smetak, numa formação que incluiu Andrei Junquillo na percussão. Yrlan e eu como membros originais do grupo. Enfim, como você percebeu o seu interesse pelo grupo e a sua inserção nele?
Entrevistado	14'50"	Foi no Congresso, foi?
Entrevistador	14'55"	É, no Congresso da UFBA!
Entrevistado	14'59"	Se contou e você falou, caralho, não, velho!
Entrevistador	15'01"	Estava rolando o show da Fun Fun Dudu, lembra?
Entrevistado	15'05"	Pronto, pronto, pronto, é verdade! Caraca, foi nesse dia, né velho? É porque eu confundo os momentos, né?
Entrevistador	15'16"	Tudo bem!
Entrevistado	15'17"	Enfim, a gente, eu acho que eu me identifico muito com o seu trabalho, né? Com a sua busca sonora também, né, musical. Desde daquela vez que a gente fez aquele componente juntos do áudio, né, princípios de acústica e tal, né?
Entrevistador	15'42"	Isso mesmo, princípios de acústica e áudio digital.
Entrevistado	15'43"	Pois é, a gente foi trocando várias ideias sobre isso, sobre música, sobre ação. Até que você me fez aqui um convite para poder fazer uma participação, né, do seu show, né? E aí eu me identifiquei pra caralho assim, né, com o seu trabalho. Eu acho suas composições muito potentes também. E isso fez com que reforçasse o meu interesse pelo convite que você fez, né? Eu me sinto muito honrado pelo convite, né, de ter feito parte da produção da Afluentes. E aquele dia do Smetak, pra mim, foi o melhor dia, assim. Foi o melhor dia, assim. Foi incrível. Parece que tem uma energia naquele lugar, né, cara? Uma atmosfera, algo de algum propósito que tá dentro de algum átomo ali espalhado por aquele lugar.
Entrevistador	17'00"	É uma bolha de som que a gente pode fazer. Eu também adoro aquela sala.
Entrevistado	17'03"	Pois é, a gente trabalhou dentro do projeto e tal. E fizemos aquela experimentação maravilhosa. E, cara, sabe aquela sensação que bate? Que as suas espinhas, suas entranhas arrepiam? Sabe? Você para e olha assim. A gente até discutiu depois, quando a gente tava a caminho do Campo

		Grande. Tipo, eu tava falando, porra, velho! Eu tô com os caras certos, tá ligado? Aquela coisa assim, “de fuder”, tá ligado? Aquela, sabe, euforia. Muito legal. Pois é.
Entrevistador	17'49"	Beleza. Você participou também de uma performance ao vivo nossa, né? No Festival Teia Viva, né? Como você lembra da participação da Afluentes nesse evento?
Entrevistado	18'02"	Sendo bem honesto, eu acho que a gente não ensaiou. E o festival em si, eu achei bem interessante a proposta do festival. A gente... Acho que foi quando tivemos... Não foi um bom dia, sabe?
Entrevistador	18'31"	Não foi. O Andrei saiu, rolou aquela...
Entrevistado	18'35"	O conflito com o Andrei, né? Aquela história com o Andrei, né? Não foi um bom dia. Teve coisas boas, né? Musicalmente falando, teve... A gente abraçou a coisa de estar ali e de fazer o que é a essência da música experimental, né, instrumental e tal, que é a improvisação, né? A gente tem essa característica da improvisação, então a gente soube contornar a situação, né? Com todos os problemas que tivemos, com equipamento, relações, enfim. Então a gente teve várias questões que parece que eu levo assim... Poxa, cara, eu acho que vou falar pra George pra gente desencanar dessa onda aí, velho, e ir embora, tá ligado? Mas não, a gente foi, a gente fez, a gente estava no evento, depois a gente comungou lá e tal, enfim. Mas essa experiência, eu acho que a gente tomou como aprendizado, né? E no final, o resultado estético ali, o resultado musical, eu acho que foi satisfatório, né, diante da realidade. Por conta das nossas qualidades, né? Como músicos, como também improvisadores também, né? E eu acho que o público abraçou, eu acho que o público... Apesar de que eu não sei se era o público pra isso, mas...
Entrevistador	20'15"	Não era.
Entrevistado	20'17"	Pois é, mas eu acho que a galera estava aberta pra aquelas experiências.
Entrevistador	20'24"	O mais importante era isso mesmo, né?
Entrevistado	20'26"	Pois é, pois é, exatamente. Então, a gente tinha várias coisas boas naquele dia, por exemplo. Foi o dia que o Cristiano Figueiró foi, ele deu um feedback bacana.
Entrevistador	20'36"	Foi um incentivo também, né?
Entrevistado	20'40"	Pois é, foi o dia que fizemos o convite pra ele poder fazer parte de alguma forma, né? Participasse do projeto e...
Entrevistador	20'48"	Na verdade, ele meio que se autoconvidou, né? E a gente topou esse convite. (Risos.)
Entrevistado	20'54"	Pois é, pois é. Eu tava assim, pensando já, velho, bora convidar o cara e tal. E ele se autoconvidou, né? Ele se identificou e parece que ele se sintonizou ali com a gente. Chegou junto, mandando brasa. É isso.
Entrevistador	21'11"	É muito bom, verdade.
Entrevistado	21'13"	Mas aí, sobre esse dia, eu acho que tomo como exemplo, como aprendizado, no sentido de uma avaliação que a

		<p>gente pode tirar disso... Eu acho que talvez a gente se preparar um pouco mais, né? Se preparar no sentido de coesão de grupo, né? Talvez ter tocado um pouco mais antes, né? Talvez ter consolidado um pouco melhor a ideia, o que vai ser, né? Porque mesmo... Eu acredito que mesmo diante da... Aí já é uma opinião minha, né, assim... Mesmo diante da improvisação, eu acho interessante a gente tocar juntos. A gente criar um caldo, a gente criar uma... Como é que é? O lance das células, né? As células estão ali, cada uma com funções e tal. Pra que a coisa funcione mesmo.</p>
Entrevistador	22'14"	<p>Isso mesmo, concordo plenamente. <i>A Nova Lenda do Abaeté</i>, a peça que você participou ao se juntar a nós e trouxe algum desafio novo?</p>
Entrevistado	22'27"	<p>Sim, sim. Cara, é muito louco porque na produção musical, eu estava indo para um caminho onde eu estava querendo experimentar diferentes propostas para o que eu estou buscando, né? Principalmente no que tem hoje a música experimental. O que eu posso dizer é que foi um desafio pra mim porque eu nunca lidei com essa proposta, né? É uma proposta de lidar com outros artistas, de uma composição, né? De experimentação livre e tal. Mas que tinham definidos alguns temas, né? Tinha uma letra, inclusive. Não era uma coisa que era 100% puramente instrumental, né? Ela tinha letra, né? Tinha o canto, né? Então, adorei isso. Não era algo que eu estava trabalhando. Então, sim, foi um desafio muito grande. Mas, assim, eu quis me jogar de cabeça porque é um tipo de proposta que eu acredito. A obra em si é extremamente potente. E isso também foi muito convidativo para mim, para poder estar fazendo parte, para poder colaborar. E acho que a ideia de a gente estar fazendo... Hoje em dia, acho que falta muito na música e nas relações entre músicos, entre produtores, que eu acho que é o processo colaborativo. A gente está ali em prol de um projeto e, mesmo com tamanhas intempéries que a gente encontrou no caminho, tivemos muitas dificuldades no início, né? Mas graças ao Edital, a gente conseguiu ter algum recurso para poder materializar isso. Mas antes do Edital, estava impossível de tocar, por causa do tempo, da agenda de cada um. Alguns interesses estavam se chocando, mas, com a aprovação do Edital, acho que foi um pouco mais possível de ser executado. Mas, sim, foi desafiante. Foi bem desafiante. Mas acredito que durante a caminhada, muitos aprendizados, a gente foi inserindo um pouco do que a gente sabe, um pouco do que a gente... um pouco de tempero que a gente vai adicionando ali, que você vai adicionando, que eu vou adicionando, que os outros membros também vão adicionando. Eu acho que deu um bom caldo, né?</p>

Entrevistador	25'15"	Massa! Você foi responsável pelas gravações feitas no Estúdio GENOS, né? Durante essa feitura da peça, né, <i>A Nova Lenda do Abaeté</i> , na Escola de Música da UFBA. Além de ter gravado a si mesmo em casa, com a ajuda minha. Como você descreveria a sua experiência de gravação e de criação musical para a peça?
Entrevistado	25'41"	Como eu descreveria a minha experiência? A gente fez, primeiramente, o desafio. Voltando ao desafio um pouquinho para poder tentar responder isso. A gente teve um processo de produção em múltiplos locais. Muitas vezes, eu não pude estar presente. Muitas vezes, as gravações foram feitas com outros tipos de equipamentos. Algumas vezes, equipamentos não tão adequados. Algumas vezes, algumas gravações que não foram tão adequadas, mas que também tiveram gravações muito boas também. Mesmo com as limitações que tivemos. Foram muitos espaços de gravações. Poderia dizer que a produção, como um todo, foi coletiva. Não foi uma produção de Edson e de George. Porque teve também uma parte que foi uma gravação de Cristiano. Teve também, acho que o Baixo, não é, George? Ou foi você que gravou o Baixo? Eu nem lembro mais.
Entrevistador	27'00"	O Baixo, ele (Cristiano) gravou assim mesmo. Ele deve ter usado...
Entrevistado	27'03"	Ele gravou na casa.
Entrevistador	27'04"	Em casa, no Zoom, no gravador de campo que ele possui.
Entrevistado	27'09"	Então, acabou sendo um processo de gravação coletiva. Então, isso por si já gera muitos desafios, porque está intrínseco nisso aí, o conceito de produção de cada um. E aí a gente vai ter que lidar com as diferenças. Então, o resultado estético, no final, quando ele é alcançado, ele tem ali o tempero de cada um. Então, não é fácil lidar com isso. A gente teve alguns problemas de relações por conta disso, por conta de diferentes pontos de vista, com algumas pessoas que fizeram parte do projeto. Isso até acho que dificultou um pouco o processo, mas a gente foi seguindo. Então, a gente teve alguns percalços no processo de produção. O ponto que eu considero como um ponto de um processo de gravação adequada, ideal, foi quando a gente chegou na sala da UFBA. É Gênus, né?
Entrevistador	28'23"	GENOS, isso.
Entrevistado	28'25"	GENOS. Porque lá tem uma sala tratada, isolada, com bons equipamentos. Tem um excelente microfone condensador, do qual a gente pôde fazer a gravação das vozes, de George e de Eufrásia, e a de percussão...
Entrevistador	28'48"	Com Paulo. Com Paulo Souza.
Entrevistado	28'50"	Com Paulo. Ali eu acho que foi um ponto onde eu pude colocar um pouco da minha experiência em gravação de estúdio, onde a gente pudesse ficar atentos à questão de sinais, à questão do isolamento, à entrada de sinal. Enfim,

		eu acho que ali foi um ponto onde eu pude colocar em prova a minha experiência. E, de alguma forma, eu fiquei responsável. Um dos responsáveis por esses momentos. Qual foi a outra pergunta mesmo, George?
Entrevistador	29'37"	Não, foi essa mesmo. Você já respondeu. Isso mesmo. Massa. Edinho, temos mais perguntas, mas você sabe que o Zoom tem esse limite de 40 minutos.
Entrevistado	29'50"	Já passou de 40 minutos, então?
Entrevistador	29'53"	Não, não. Ainda não passou. Foi uns 35 minutos.
Entrevistado	29'59"	Quer criar outra sala?
Entrevistador	30'06"	Não vou criar outra sala. Você pode... Clicar no mesmo link, tá? A gente só vai parar essa conversa aqui para retornar depois. Você quer levar para si mesmo uns 5 minutinhos?
Entrevistado	30'23"	Por mim, a gente segue. Não sei você. Se você quiser, é um intervalo. Mas, para mim, está de boa.
Entrevistador	30'27"	Ah, então, para mim está de boa também.
Entrevistado	30'32"	Já estou com a garrafa d'água aqui do lado.
Entrevistador	30'37"	Certo, então, meu caro. Eu vou parar por aqui, mas a gente vai retornar. Assim que eu entrar na sala, eu te aviso pelo WhatsApp. Daí você entra. Falou? Até mais.
Entrevistado	30'48"	Até.

Entrevista para dissertação de mestrado “Comprovação e composicionalidade: estratégias, práticas e riscos compartilhados na criação do ciclo de peças Abaeté”.	
Orador I - entrevistador	George Cristian Vilela Pereira
Orador II - entrevistado	Edson Dantas

Data: 7 de março de 2024.

Participantes	Tempo	Transcrição
PARTE II		
Entrevistador	00'00”	Pode falar.
Entrevistado	00'07”	<p>Pronto. A gente... Só pra ter mais algum adendo sobre o processo de gravação, né? Que a gente teve é eu acho eu queria assim ressaltar a importância duas coisas, né? É a importância da gente que principalmente você que fez um trabalho, tá fazendo um trabalho muito importante, né? E que teve um edital que foi aprovado dentro da UFBA mesmo, né? Eu queria ressaltar é assim a importância da da gente ter a oportunidade de fazer um trabalho de mestrado né? Que é de da área de composição da escola de música, né? E que teve um edital que foi aprovado é assim a importância da gente ter acesso aos espaços que que pra gente poder fazer essas produções, né? É então a gente teve a ajuda de do professor Cristiano Figueiró, né? Que a gente conseguiu espaço no IHAC para fazer as gravações e que a gente teve a ajuda aí também do prof. Alexandre Espinheira, que nos abrigou e nos acolheu, para a gente poder fazer também nos ajudando, né, fazer essa produção. Então a gente teve muita ajuda e isso é muito importante e eu espero que isso ele se torne cada vez mais frequentes, né? Até se possível até mesmo dentro da própria política mesmo da faculdade que se amplie, né? Assim se amplie mesmo, né? Para que o pessoal que é das artes, né? Não somente da música, mas que é das artes, possam tá fazendo suas produções, seus projetos e que a universidade seja provedora disso, né? Então eu acho que essa ajuda foi muito importante que a gente teve, né? Foi assim eu acho que eu diria que salvou, né? A parte da produção, né? E outra coisa também que eu queria ressaltar é a qualidade, a potência, né? Do que tudo se teve, por excelentes músicos, né? No dia mesmo que eu gravei você, Eufrásia, Paulo, poxa cara, toda hora ficava ali, “poxa, muito massa isso, velho”, sabe? Muito potente, porque a voz de Eufrásia é maravilhosa, a sua voz potente também. Os diversos takes que a gente gravou ali da gravação de Paulo que ficaram, assim, fascinantes, né? Então e...</p>
Entrevistador	02'49”	Só ressaltando que o Cristiano teve uma parte também na engenharia, né? Foi ele que gravou o meu violão, né?
Entrevistado	02'53”	Boa, boa, boa! Então é... resalta, né? Que foi um processo coletivo, né? E é isso, eu queria só mesmo poder estar trazendo esses elementos de que tipo... a experiência foi incrível também porque tive muitos músicos incríveis

		também, né? E isso torna a experiência ainda mais significativa.
Entrevistador	03'18"	Realmente, realmente. É, a gente pode ter tido os atritos de relação, mas o mais importante é que a música fique, né?
Entrevistado	03'27"	Com certeza.
Entrevistador	03'30"	Exatamente. Próxima pergunta. O que você considerou de mais desafiador? A execução da parte musical ou a produção ou a pós-produção?
Entrevistado	03'52"	A execução, assim, pra mim, assim, a minha parte, o que eu posso dizer assim por mim, né? A minha participação na execução, é... você fala assim de tocar instrumentos, né?
Entrevistador	04'07"	Isso, isso.
Entrevistado	04'08"	A parte de gravar instrumentos, de ensaiar e tal, né? Pra mim foi um pouco desafiante porque eu tive alguns... eu entrei num processo que você, Yrlan e... já estavam há muito tempo de pesquisa, né? Então, quando eu entrei, eu entrei assim... O que que eu faço, né? Como é que eu vou interagir com a galera aqui, né? Então, assim, pra mim foi um pouco difícil, assim. Mas com o tempo eu fui adentrando, né? E nessa fase, foi uma fase que eu não tava querendo muito tocar, sabe? Mas você me incentivou a, pelo menos, tocar algumas coisas, né? Então, quando se trata de música experimental, eu... Uma das coisas que eu conseguia enxergar eu tocando, era o berimbau de boca. Eu acho que o berimbau de boca dialoga muito com o sintetizador, né? Que tem um sintetizador, né? Que fica o tempo inteiro na peça, que é o que a gente chama de tape, né? Eu acho que ele dialogava muito. Então, aí eu ficava olhando assim, Porra, velho, eu não sei se minha flauta vai ser suficiente, não. Eu não tô muito flautista, ativamente, acho que eu vou tocar berimbau de boca. (Risos.) Tá ótimo, tá ligado, velho? E a parte da execução, assim, pra mim, tanto na parte do que tange os ensaios, como na parte da gravação dos instrumentos, eu tive alguns desafios, né? Mas que no final, eu acho que acabou fluindo, né? A parte do que tange, assim, de produção, eu acho que eu já trouxe, né? A gente teve alguns percalços de produção, o que salvou foi o edital, né? A gente não conseguia ter agenda, e mesmo com o edital, a gente teve dificuldade com a agenda. A gente teve dificuldades, assim, que eu acho que o que mais pesou mesmo, foram mesmo os diferentes pontos de vista do que é produção. Que foi o ponto-chave do conflito que tivemos, né? Eu acho que, no início, a gente não tinha pensado em algumas soluções, como a sala do GENOS, a sala do IHAC. Essas parcerias, eles aconteceram depois de um tempo, mas no início, a gente ficou um pouco... A gente estava tendo encontros pra ensaiar, pra experimentar, que eu acho que

	<p>é fundamental. Depois a gente ficou... a gente teve dificuldades em nos acertarmos na produção do processo, né? E o que salvou mesmo foi essa parceria do Espinheira e do Figueiró, em conseguirmos esses espaços. E aí a produção foi caminhando, mesmo com todas as dificuldades de relações que tivemos e com os problemas de agenda. E o desafio de lidar com diferentes ideias e diferentes produtores, gravando cada um com o seu conceito, cada um com a sua experiência. Mas eu acho que no final fluiu, eu acho que deu tudo certo. Então, eu acho que o maior desafio foi a produção. Foi a produção, foi o maior desafio disparado. A pós-produção também foi desafiante, porque a produção a gente teve... Tivemos tantos desafios, tantos percursos, que consequentemente afetou a pós-produção. Foi muito difícil fazer a mixagem. Primeiramente porque eu tenho... Eu me considero um produtor, por exemplo, underground, marginal, e faço de qualquer forma. Mas também eu penso em aliar um pouco do que é algumas técnicas, poucas técnicas que eu aprendi. Eu tenho minhas limitações, porque eu não sou nenhum engenheiro, super engenheiro de áudio. Eu me considero como um produtor experimental, uma pessoa que, mesmo com um pouco de bagagem que eu tenho, eu consigo agregar alguns valores e algumas coisas que eu acho que pode fazer bem para um projeto, para qualquer tipo de produção. Eu consigo fazer coisas potentes com o que carrego. Da mesma forma como as pessoas envolvidas também da produção tem a sua bagagem, tem a sua experiência, que também dá um caldo bom e também é capaz de fazer coisas muito potentes. E diante disso, eu acho que... Como a gente teve muitos problemas com a produção, consequentemente afetou a pós-produção. Então é uma bola de neve, é uma coisa que vai levando à outra. Mas a raiz da coisa foi a produção. Eu acho que o maior desafio foi a produção e a pós-produção a gente teve alguns problemas com frequências, a gente teve alguns problemas de ganho das gravações, problemas que envolvem alguns equipamentos diferentes, acústica, o espaço... Como foram muitos espaços diferentes e como foram muitos equipamentos diferentes, foi muito difícil equalizar tudo. Nisso, a gente teve alguns desafios que eu poderia dizer que, apesar deles, eu acho que o resultado foi satisfatório. A gente não enfrentou um cenário ideal de produção, e a consequência foi uma mixagem que eu poderia dizer que, tá, eu poderia dizer que foi aceitável, eu não poderia dizer que foi uma boa mixagem. Aí eu já vou dizer um pouco de avaliação do contexto geral. Por conta de todos os desafios e de ter muitos produtores de pontos de vista diferentes, eu acho que acabou afetando um pouquinho o processo de produção e o processo de pós-produção. Mas, como a gente se empenhou no processo</p>
--	--

		<p>de produção, apesar de todos os percalços, eu queria ressaltar isso, e também a gente se empenhou bastante também no processo de pós-produção, a gente teve que tentar solucionar problemas com os plugins mágicos que temos por aí. E também, tipo, muito empenho. Você veio aqui diversas vezes aqui em casa pra gente fazer a mixagem, a gente acertar a dinâmica de volume, a gente acertar frequências que estavam saltando demais, porque a gente lida com ruído demais, né? A gente lida com... Uma coisa que eu acho que talvez tenha faltando um pouco é o processo de dinâmica, de volume, no processo de gravação. Mesmo dentro da música experimental, quando a gente tá querendo fazer, acrescentar canto, por exemplo, a gente tem que se atentar muito à questão da dinâmica, de volume, a dinâmica de intensidade, né, na hora de executar as gravações dos instrumentos. E isso é um desafio muito grande de você fazer mixagem, porque você tem que tirar, tem que cortar a frequência, você tem que tirar o ganho de uma coisa pra poder tentar fazer com que as vozes se sobressaíam. E, quando você vê, você tirou o ganho demais no baixo, você tirou o ganho demais na guitarra, ou no violino, ou não sei o quê, e aí você fica... a coisa vai se tornando uma bola de neve, né? Porque um instrumento, uma coisa foi gravada de uma forma muito intensa, e aí pra você fazer a mixagem disso, depois, a pessoa que tá fazendo a mixagem é que acaba se virando, né? Ou seja, nós dois. Se vira nos 30 aí, tá ligado? Mas a gente se empenhou, né? Eu acho que a gente conseguiu chegar num resultado aceitável, e eu acho que dentro da proposta da música experimental tá tudo certo, né? Porque o resultado da obra, ela é muito potente, ela é muito boa, é uma obra muito boa, e eu acredito que apesar dos problemas de produção, de pós-produção que a gente teve, eu acho que o resultado foi satisfatório como um todo, diante de uma obra muito boa.</p>
Entrevistador	13'28"	<p>É, realmente. Bom, sobre os aspectos de composição aliados à improvisação, em <i>A Nova Lenda do Abaeté</i>, ou seja, aspectos improvisativos, né? O que você considerou de mais importante para si enquanto músico?</p>
Entrevistado	13'53"	<p>Como eu tinha te falado, né? Pra mim, foi um pouco difícil de entender, né? Porque eu cheguei no processo um pouco depois, então eu tive um pouco de crise. Mas eu acho que, como eu estava muito interessado, muito mergulhado no processo, eu acho que eu até enchi os seus ouvidos, viu, George? Eu já peço desculpas, porque toda hora eu falava, George, velho, porra, tô com dificuldade ali e tal. Pô George, não tá rolando, o que é isso? Como é que é isso, aquilo? Só que com o tempo que eu fui entrando no processo. Assim, com o tempo que eu fui entrando, eu já tive algumas experiências, né? Mas como vocês lançam da escola de música, lidam com esse</p>

		<p>processo o tempo inteiro, né? Então, pra vocês, isso flui mais pra vocês, né? Então, foi legal, porque você teve paciência pra poder me ajudar, eu estar me inserindo mais no processo. E com o tempo, eu fui, de alguma forma, adentrando no processo, colaborando junto ali. Acho que é sobre isso que a música é, né? É um processo colaborativo. E esse processo composicional, onde você tem uma partitura gráfica, eu achei aquilo fantástico. Aquela partitura gráfica, porque ela lida com um processo que é... Existe um caminho, né? Que você vê ali, em forma de linhas, às vezes, né? Depende de qual partitura gráfica estamos falando, mas tomei como exemplo, os que tem um arame, as linhas e tal, e também as linhas das dunas, aquilo... Essa coisa mexe muito com o processo subjetivo de interpretação, e isso faz com que o leitor músico também seja um pouco compositor do processo. Porque, tipo, tá, beleza, tem um movimento, vou tentar seguir esse movimento, mas e a nota que eu vou usar? Não tem dizendo ali que nota exatamente usar, mas aí é viagem minha, tá ligado? Então, tipo, na hora, porra, vou usar essa sequência aqui, esse arpejo, esse não arpejo, esse sei lá o que, sabe? Então, isso é legal, porque os músicos que estão executando aquele processo, estão lendo e executando, eles ficam livres pra poderem estar experimentando, improvisando, mas só que não é uma coisa sem sentido, sem nexos, é uma coisa que existe um movimento ali, né? Então, eu achei isso fantástico e eu entrei nisso com força, assim. Foi aí, no momento dos encontros das partituras gráficas, nas primeiras leituras eu fiquei assim um pouquinho, mas na segunda eu, porra, cara, já entendi, já quis mergulhar na parada e foi aí que eu acho que a coisa fluiu mais. E, assim, pra minha experiência de vida, com certeza eu vou levar adiante, e foi muito rico pra mim, assim, né?</p>
Entrevistador	17'21"	Fico contente com isso, sem sombra de dúvidas. E a pergunta final é a seguinte, Edinho: o que você considerou de mais importante, no que se refere ao processo de trabalho com a Afluentes Ensemble, apesar de todos os problemas, fazendo uma avaliação geral de tudo?
Entrevistado	17'40"	O que eu considero mais importante, cara, é o sentimento, sabe? Assim, de guerrilha mesmo, né? Porque a gente tá na resistência, né? Fazendo música experimental em Salvador, a gente tá na resistência, cara. Sabe? E uma proposta de música experimental livre, né? Onde, apesar de a gente ter tido divergências com relação a diferentes pontos de vista, apesar disso, eu acho que a gente... Eu acho que a experiência em si foi incrível, né? Até me perdi um pouquinho aqui porque eu ia falar outra coisa, mas me veio outra. Mas o que eu queria dizer é que, dentro do cenário atual, não é um cenário muito favorável pra música experimental, né? Então, onde a gente possa ser

	<p>co-criadores do processo, né, tá fazendo uma experimentação livre nesse contexto, nesse cenário, eu acho que... E a gente poder produzir algo potente, né? Como Afluentes, eu acho que... Como <i>A Nova Lenda do Abaeté</i>, né? Essa obra incrível. A gente... A gente tá na resistência, né? Então, tipo... Já não é fácil a gente fazer, né? A gente produzir isso. Porque existem muitos sentimentos, né? Um desses sentimentos é o sentimento de... Tipo de... É... A gente tá na resistência, né? Então, porra, e aí? A aceitação disso, né? Como é que é os espaços pra gente poder tá... Como isso vai chegar no público? Em que público? Existe público? Várias perguntas, né? Então, a gente fica... Eu mesmo, por exemplo. Não sei os demais, mas eu... Me faço muitas perguntas, né? Sobre isso. Então... Acaba sendo, sim, um processo, assim... Uma experiência que traz esse sentimento, né? O que eu poderia dizer, assim, é que... Apesar de todo esse sentimento, eu acho que a gente conseguiu cumprir. Isso que é o mais importante, né? E a gente conseguiu cumprir de forma aceitável, em termos de produção, né? Com todo... Com todos os pecados que tivemos, mas... A obra, em si, eu acho muito potente, né? E isso... E isso é engrandecedor. Engrandece, isso... Faz com que a gente tenha forças mesmo pra continuar, né? Pra estar seguindo, mesmo, no processo. E o que eu posso dizer, assim, de... Em termos de avaliação, em termos de grupo, eu acho que isso vale para... Para as próximas propostas, para as próximas vezes que a gente for fazer, lidar com grupos, que é... A gente lidar com as diferenças, né? E... O que não pode acontecer, que eu acho que aconteceu nesse projeto, coisas que aconteceram que eu acho que não vale a pena... Não cabe aqui, não quero dar nome a bois, não quero dar... Nem trazer muitos detalhes, mas, assim... No geral, a gente não pode nunca estar levando pro pessoal, né? E... E qualquer tipo de... É... Expectativa que você tenha de outra pessoa, e a pessoa venha te frustrar, isso não pode ser afetado no trabalho. Porque quando se torna pessoal e afetado, pode destruir o trabalho. Pode destruir com as relações. Então, o lance é você lidar com as diferenças, e aprender a escutar os outros, né? Eu acho que a gente se escutar, a gente comunicar nossas inquietações, a gente comunicar... É... Eu acho importante, não somente escutar e comunicar, mas, tipo... Vamos experimentar, vamos ver o que dá certo e o que não dá certo. Então, vamos colocar em prática, vamos experimentar, vamos fazer uma gravação assim, vamos fazer uma gravação ali, e... E ver o que dá certo e o que não dá certo, né? E aí, o grupo ir e decidir. Então, assim... Eu acho que o lance é arregaçar as mangas, né? Se a gente tem uma divergência, a gente tem que praticar, a gente tem que colocar as coisas... Então, vamos fazer,</p>
--	--

		<p>vamos ver o que acontece, vamos ver o que o grupo acata. E, poxa, se o grupo não acatar a minha ideia, porque a ideia do outro se mostrou mais interessante quando colocou em prática, né? Ou se a gente consegue fazer um mix de ideias, sem uma coisa afetar a outra, eu acho que, poxa, tudo bem. Vamos... Ser maduros, né, nesse sentido. Então, o mais importante, cara, é criar uma mentalidade de respeito, né? Um grupo precisa criar uma dinâmica onde haja o respeito mútuo e onde a gente possa estar lidando com as diferenças de uma forma não violenta, né? Porque rolou violência. (Risos.) Rolou... Rolou física. Rolou comunicação violenta, né? E, assim, são detalhes que têm que acontecer. A minha autoavaliação mesmo nesse processo é justamente de... Eu também tenho que ficar atento à questão da escuta também do outro. Às vezes, assim, às vezes eu falo de uma forma que, às vezes, não é... Parece que estou impondo alguma coisa, né? Mas, na verdade, eu estou chamando para um debate, eu estou chamando para um diálogo, vamos ver aqui. Mas, às vezes, assim, acho que é mesmo algumas ideias mesmo que a gente traz, a gente tem que ter um certo cuidado. Acho que eu faltei um pouco de cuidado em estar colocando algumas coisas. E... Mas, às vezes, né, de diferentes pontos de vista, acabam gerando conflitos e a gente sabe que isso é inevitável. Essa é a minha avaliação no geral. Mas outro ponto também positivo que eu quero trazer é justamente que a gente estava unidos pela música, né? Então, a avaliação positiva que eu posso trazer desse trabalho é a que a gente criou, a gente finalizou e produziu um produto muito interessante, né? Uma obra muito boa, muito potente. E que, no final de tudo, a gente teve muitos motivos para não seguir. Mas a gente, no final das contas, a gente se uniu, a gente resolveu tocar para a frente. E a gente conseguiu concluir o processo. E ressaltar também as parcerias também. Ressaltar o processo colaborativo em prol a um bem em comum, em prol a essa composição de George, né, que ele está fazendo um trabalho de mestrado disso, né? E de como a gente se articulou muito para isso acontecer. Com todos os percalços que tivemos, a gente conseguiu executar, a gente conseguiu produzir e a gente conseguiu finalizar o processo. Para mim, isso me dá uma certa... Eu não digo esperança, porque eu não gosto desse termo esperança, mas eu acho que a coisa é possível. A coisa é possível. E é isso.</p>
Entrevistador	26'35"	<p>Beleza, Edinho. Muito obrigado, meu caro. Forças aí na trajetória, na jornada. Você foi de essencial colaboração e participação não apenas para o projeto Afluentes, como também para esse meu projeto de mestrado. Só agradecimento e gratidão mesmo a você. Valeu mesmo, cara.</p>
Entrevistado	26'59"	<p>Valeu, George. E se jogue, viu, cara? Sucesso. Tamo junto.</p>

Entrevistador	27'05"	Beleza.
---------------	--------	---------

ANEXO C – Roteiro Original para o Curta *A Nova Lenda do Abaeté*

Um documentário-musical; duração prevista: 22’.

CENA 1 (2’): Travelling na janela de um carro. A câmera percorre o areal do Abaeté em imagens superpostas. Sugestões de trajetos: entre o começo da Avenida Stella de Oxóssi e o areal em Praia do Flamengo e a partir do sopé da ladeira do Abaeté até o Parque Metropolitano do Abaeté. A câmera poderá fazer movimentos em zoom, oscilando entre o avanço e o retrocesso. A trilha sonora se faz a partir da gravação de campo feita no areal e com o ruído do carro, somado à sonoridade de um órgão elétrico fúnebre. Os créditos iniciais serão mostrados.

CENA 2 (2’): Após a exposição dos créditos, cenas de caminhadas em câmera subjetiva (gravadas com som direto) serão gradualmente mostradas e interseccionadas, entre o Parque Metropolitano do Abaeté e o Parque das Dunas. A câmera corta para a visão da lagoa que se situa no Parque das Dunas. Em transparência, as areias à margem da lagoa do Abaeté, até esta ser filmada. As duas visões em câmera subjetiva. Som direto sendo captado da lagoa do Abaeté. George faz a seguinte narração in-off:

Sou George Christian, um morador do bairro de Stella Maris há mais de 20 anos. Tenho observado que o bairro onde eu moro é parte de um complexo ambiental para além das suas fronteiras invisíveis. É uma paisagem de restinga, dunas e lagoas. E sua área urbanizada abrange os bairros de Abaeté, Itapuã, Alto do Coqueirinho, Farol de Itapuã, Stella Maris e Praia do Flamengo. Este filme se situa entre dois Parques, mas entre múltiplas faces de uma localidade que se fragmentou. Parques que não estão no meu bairro. O Parque das Dunas, uma área de preservação ambiental que protege um complexo ecossistema e 13 lagoas... E o Parque Metropolitano do Abaeté, lugar sob a tutela da prefeitura de Salvador, mas que contrata um serviço terceirizado para cuidar do espaço em que reside a famosa lagoa escura cantada por Caymmi...

A lenda que normalmente é contada é a de que ele, Abaeté, foi um chefe de uma tribo, um morubixaba, que foi levado por Uíara (a mãe d’água). Os nativos passaram a ouvir vozes ou cânticos vindos do fundo da lagoa. Seriam elas as vozes do morubixaba, ou de Janaína (Iemanjá)? Do fundo dela, contemplamos uma nova superfície. Uma nova lenda vai sendo cantada por igrejas, estabelecimentos comerciais, casas avulsas e condomínios... por delícias e crimes... ainda é possível ouvir os cânticos da lagoa? Abaeté ainda vive? Ou é lenda urbana...?

CENA 3 (2’): Um som gradualmente começa: a música “A Nova Lenda do Abaeté”. Na primeira parte da peça musical, há a visão do areal nos bairros de Stella Maris e de Praia do Flamengo. Câmera movimenta-se em visão sobre a paisagem em sentidos horário e anti-horário.

CENA 4 (2’): Na segunda parte da peça, passos são vistos percorrendo tanto à margem de uma lagoa protegida pelo Parque das Dunas, quanto à margem da famosa Lagoa do Abaeté. Esses passos são das bailarinas. As visões das câmeras tanto se contrastam, a ponto de gradualmente se fundirem. Haverá um foco em especial na dança da bailarina à beira da lagoa no Parque das Dunas. Ela representa Iemanjá.

CENA 5 (4’30): Na terceira parte da peça, começa a haver a alternância entre as seguintes imagens, a serem conduzidas pela montagem: as ruas da estrada entre os bairros de Itapuã, Stella Maris e Praia do Flamengo; a dança da Iemanjá bailarina; a banda Afluentes Ensemble atuando musicalmente tendo as imagens da região do Abaeté sendo projetadas. A câmera sobre a banda pode se movimentar, focalizando o que houver de relevante a destacar, entre o primeiro plano e o geral, em zooms. A montagem terá de combinar bem com o ritmo lento desse trecho, como também com os trechos poéticos da letra.

CENA 6 (4'30): A dança da Iemanjá será o principal foco aqui, à beira da lagoa do Abaeté (no Parque Metropolitano). São sugeridas duas câmeras: plano inteiro contemplando as bailarinas e um plano-sequência em movimentação, seguindo-as, movimentando-se com elas. Haverá breves entrecortes com cenas da banda tocando.

CENA 7 (4'): As cenas das ruas, da banda, do areal e das bailarinas tanto no Parque das Dunas, quanto no Parque Metropolitano e a da banda tocando reaparecerão sucessivamente em uma montagem gradualmente mais e mais frenética e caótica, combinando com o ritmo da música.

CENA FINAL (1'): A câmera estará no topo de um areal em Stella Maris a contemplar a paisagem urbana, de modo a movimentar-se e subir com o sol a pino. Créditos finais.