

Comprovisação: noções, sua contextualização no regime estético das artes e a abordagem pela recursividade

Arthur Faraco¹

UNICAMP

Mestrado

Subárea do SIMPOM: *Musicologia*

e-mail: arthurfaraco67@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo versar sobre noções de comprovisação e propor uma nova abordagem para complementarmos sua compreensão. O termo, utilizado recentemente na literatura, não possui um consenso conceitual. Iremos, portanto, abordar as vertentes teóricas e as definições existentes em autores como Hannan (2006), Dudas (2010), Mailman (2013) e Bhagwati (2011), assim como exemplos práticos de obras comprovisadas, porém, com um viés crítico, a partir de uma análise sobre os fluxos da interpretação e da improvisação. Consideramos a comprovisação como prática inserida no que Rancière (2005) considera como regime estético das artes, e que tem como base uma equiparação de processos composicionais e improvisatórios e uma possível autonomia do intérprete. Para nossa abordagem, recorreremos ao conceito de recursividade, este derivado da linguística, por meio da compreensão da improvisação como um processo autorreferente, e das diferentes operações de recursão existentes no processo composicional e improvisatório.

Palavras-chave: Comprovisação; Composição; Improvisação; Processos Criativos; Recursividade.

Comprovisation: Notions, Its Contextualization in the Aesthetic Regime of the Arts and an Approach by Recursion

Abstract: This article aims to address notions of comprovisation and propose a new approach to complement its understanding. The term, recently used in the literature, does not have a conceptual consensus. We will, therefore, address the theoretical aspects and the existing definitions, in authors such as Hannan (2006), Dudas (2010), Mailman (2013) and Bhagwati (2011), as well as practical examples of comprovisational works. However with a critical bias, from an analysis of the flows of interpretation and improvisation. We consider comprovisation as a practice inserted in what Rancière (2005) considers as the aesthetic regime of the arts, and which is based on an equalization of compositional and improvisational processes, considering the values of these “traditions” and the possible autonomy of the performer. For our approach, we will resort to the concept of recursion, this derived from linguistics, through the understanding of improvisation as a self-referential process, and the different recursion operations that exist in the compositional and improvisational process.

Keywords: Comprovisation; Composition; Improvisation; Creative Process; Recursivity.

¹ Orientador: Prof. Dr. Manuel Falleiros (UNICAMP).

1 Comprovação: as correntes teóricas

Para compreendermos o termo *comprovação*, buscaremos, primeiramente, as possíveis definições existentes na literatura, separando didaticamente duas vertentes teóricas por meio das afinidades entre as concepções dos autores: uma primeira que define comprovação como uma prática artística inédita, que possui como característica essencial o uso de tecnologias específicas² a fim da geração de uma interação improvisada em conjunto a elementos composicionais; e uma segunda que define comprovação como um termo abrangente que engloba as práticas musicais “abertas” - ou inseridas em um espectro (ou contínuo), como mencionam autores como Bruno Nettle (1974), Nettle e Russel (1998) e Canonne (2018), no qual ocorreriam dois polos hipotéticos: o da composição totalmente fixa, e outro da improvisação “livre”.

Apesar do uso do termo *comprovação* por autores como Cseres (apud FUJAK, 2011), Paul Rutherford (ALLEN, 2006) ou Butch Morris (PAPAGEORGIU, 2015), a fim de conceber estas práticas que englobam elementos da composição e da improvisação já no final do século XX³, percebemos em Hannan (2006) um pioneirismo na definição estrita da prática. Parte de seu processo criativo para esta definição é o uso de gravações de improvisações livres para uma posterior estruturação (por meio de programas de edição de áudio) a fim de criar uma composição. Portanto, a comprovação possuiria dois processos distintos – primeiramente o processo improvisatório e, a partir deste acervo sonoro gerado, o processo composicional, de estruturação. Algumas problemáticas são levantadas a partir da descrição: na análise de suas próprias peças, Hannan descreve que as “improvisações livres”, na realidade, são experimentações sonoras em busca de sonoridades já preconcebidas (tendo em vista a estruturação posterior composicional). Esta concepção, que se assemelha à ideia de *improvisação lenta*⁴ de Trevor Wishart (VASSILANDONAKIS, 2009), pode ser contestada dadas as características específicas que a prática da improvisação livre possui. Naquela não ocorrem elementos como a construção coletiva (interativa) em tempo real – a exploração

2 Estas tecnologias a que nos referimos são, em sua maioria, suportes tecnológicos para produção musical: equipamentos e programas de gravação e edição de áudio ou de processamento de áudio em tempo real.

3 Além dos autores que mencionaremos neste artigo, existem outras teorias que envolvem a comprovação, como em Fújak (2010) e Aliel (2017). Porém, as teorias dos autores que analisamos neste artigo possuem uma definição clara a partir de práticas, o que não ocorre em Fújak; além disto, é a partir das teorias aqui analisadas que Aliel realiza seu processo criativo.

sonora só surge a fim da criação de um acervo, pelo qual o compositor estruturará suas peças posteriormente.

Dudas (2010) e Mailman (2013) possuem definições convergentes sobre comprovisação. Ambos compreendem que esta prática só existe por meio das “novas tecnologias”, sendo que, sem tais, uma compreensão de comprovisação seria impossível. Tais tecnologias são, nas teorias destes autores, programas de processamento de áudio em tempo real, por meio da criação de *patches*⁵. Para Dudas, a programação é um elemento pré-composicional, sendo que o músico cria uma programação já estruturando possíveis interações que o intérprete possuirá na realização da peça. É o que considera como a criação de um instrumento musical (computacional) que possibilita que o intérprete improvise, mesmo a partir de elementos pré-determinados que consiste na programação. Já Mailman (2013) percebe comprovisação como uma prática que abrange outras áreas (como artes visuais) e a corporalidade do intérprete – por meio das relações interativas que surgem de programações em *patches* definidos para tais – com foco na elaboração de “aleatoriedades estatisticamente controladas” (MAILMAN, 2013, p. 359). Ou seja, sua definição de comprovisação tem base na criação de “caminhos” que o intérprete conhece previamente à execução da peça, porém sendo estes aleatórios – o que considera como uma geração de complexidade⁶.

Na que consideramos como uma segunda vertente de definição sobre comprovisação, destacaremos o trabalho do autor Sandeep Bhagwati (2013). O autor parte de uma análise musicológica sobre notação musical. Percebe que, por meio de uma ferramenta analítica que denomina como *perspectiva notacional*, pode-se desvendar elementos musicais que são de importância para uma certa tradição de musicar⁷. Define como “elementos independentes de contexto” aqueles que são notados estritamente e “contingências” aqueles que não possuem uma notação precisa, que geram aberturas em peças musicais. Por meio da análise da notação, estes elementos podem ser realçados e descobre-se, portanto, uma valoração que uma tradição dá a certos aspectos musicais. Como exemplo, o autor cita a

4 Esta concepção refere-se à exploração sonora que o compositor realiza previamente ao processo estrutural final da composição. A improvisação, neste sentido, torna-se uma ferramenta pré-composicional.

5 Os autores utilizam programas de processamento de áudio como o MAX-MSP e PureData.

6 Não entraremos na discussão sobre complexidade, mas cabe mencionar que há um viés sistêmico ao referir-se à complexidade na improvisação livre (BORGGO, 2006). Sobre críticas a tal visão sistêmica, menciona-se o artigo de Furlanete (2019).

notação tradicional – que define elementos como altura e duração das notas – em oposição à escrita musical de tradição sinológica – que não define duração, sendo esta uma contingência. A partir desta concepção, o autor percebe a comprovação como uma descrição possível das práticas que englobam elementos independentes de contexto e contingências. Desta maneira, torna-se um conceito amplo designado a nomear práticas inseridas no espectro abordado anteriormente (além de uma ampliação da concepção para a criação desta ferramenta que é a perspectiva notacional em um sentido de análises etnomusicológicas, considerando sua concepção de valorações destes elementos em diferentes tradições do musicar).

Visto as principais concepções sobre comprovação, cabe levantarmos alguns questionamentos: primeiramente, sobre as diferentes valorações dos processos composicionais e improvisatórios existentes em tais práticas. Além disto, como a percepção de comprovação por estes autores representa um luto pela modernidade (RANCIÈRE, 2005), sendo a própria noção de modernidade criticada por Rancière (2005), que considera o regime estético das artes, contrapondo os argumentos recorrentes do embate entre composição e improvisação, principalmente de práticas musicais da segunda metade do século XX.

2 O regime estético das artes e as divergências conceituais em práticas musicais contemporâneas

Percebe-se que há, nas definições de comprovação aqui analisadas, uma tendência pela definição da prática a partir de limites entre o que é composição e o que é improvisação. Este debate, recorrente na literatura⁸, demonstra como há uma imprecisão nas conceituações de práticas musicais contemporâneas devido à diversidade – à singularidade nos processos criativos – existente. O debate sobre improvisação e composição remete ao que é nomeado como modernidade artística, e tem seus princípios nas denominadas *vanguardas artísticas*. Como exemplo, podemos mencionar dois debates que utilizam dos princípios “modernistas” para tentar afirmar diferenciações entre processos criativos: o primeiro debate

7 Termo de Christopher Small (1998) que é concebido a partir da percepção de que todo ato social que envolve música é um ato de musicar. O musicar não compreende somente as partes integrantes do processo criativo (compositor – intérprete – ouvinte), mas o ato de ir ao concerto, escutar rádios, comprar músicas, tudo em que a música está presente no contexto social é considerado musicar.

8 Percebe-se, por exemplo, na revisão bibliográfica que Stenström (2009) realiza em sua tese de doutorado sobre as definições de composição e improvisação: a primeira, aquela que ocorre em tempo diferido, possui na notação

consiste nas concepções de música experimental e música de vanguarda, sendo que estas são diferenciadas devido às aberturas existentes para o intérprete, segundo Michael Nyman (1999). Para o autor, a música de vanguarda é a que provém da música de tradição de concerto europeia – com expoentes como Pierre Boulez – e que não possui como característica uma abertura processual como a música experimental supostamente tem. Esta última tem como diferença a valoração pelo *processo*, e não pelo *produto final*. Portanto, o intérprete teria uma função de agente criativo sendo ele quem finaliza a obra, ao longo do seu processo de execução. Na música de vanguarda, os compositores negariam a participação ativa do intérprete como criador, sendo que as aberturas existentes nas obras consistem em possibilidades de escolha já pré-determinadas. A música indeterminada, por exemplo, é concebida como música experimental. Porém, uma abordagem sobre improvisação não é visada por nenhum destes “lados” da concepção de Nyman. Compositores de música indeterminada consideram o intérprete como um mero criador de acasos; Boulez predetermina as aleatoriedades de suas obras a fim de que não ocorram automatismos (BOULEZ, 1964, p. 47); Stockhausen desconsidera a improvisação em algumas de suas peças, considerando-as como “música intuitiva” (KOHL, 1981)⁹.

A separação de George Lewis (1996) de tradições eurológica e afrológica de improvisação remetem a esta desconsideração do termo por parte dos compositores supracitados. Para este autor, não há a diferenciação que Nyman realiza: o que existe é uma supressão do termo improvisação por parte destes compositores (englobando-os no que concebe como a tradição eurológica) devido a um binário social de “alta” e “baixa” cultura, dado que improvisação está relacionada com os movimentos da tradição afrológica (que abrange principalmente os movimentos estilísticos do *jazz* estadunidense). Portanto, não haveria diferenciação entre a “estética da indeterminação” (CANONNE, 2016, p. 17) ou da música experimental ao referir-se à improvisação. Indeterminação e improvisação não teriam diferenças processuais, ou não seriam diferentes por natureza, como compreende Deliège (1971). O próprio conceito de música experimental é criticado por Lewis: para o autor, as

musical sua documentação; é reproduzível e reconhecível em diferentes performances, e possui um agente criativo, o compositor. A segunda é uma criação em tempo real: não é documentada, não tem planejamento ou estruturação prévia, entre outros.

⁹ Cabe mencionar que Nyman não considera Stockhausen como um compositor de música experimental: o considera a partir desta tradição europeia de composição, que nega ao intérprete a participação criativa. Porém, o trabalho de Stockhausen é criticado por Boulez em seu texto *Alea* (1964), sendo que as aberturas das obras de

músicas de tradição afrológica, que compõem o que autores como Stewart (2011) denominam como *afro-modernismo*, são primeiras expressões da música experimental.

Estes debates recorrem, a princípio, da noção de uma “quebra” paradigmática como base para a definição de processos criativos. É sob esta noção que a modernidade artística, ou a vanguarda, valida-se como um novo momento histórico. Rancière (2005) critica esta concepção de modernidade: segundo o autor, o que há é um embate entre diferentes períodos históricos, diferentes temporalidades, que demonstram uma diferente *partilha do sensível*, e os diferentes modos do convívio social. Diferenciam-se dois regimes: regime poético e o regime estético das artes. No primeiro, a arte não concerne a si mesma, mas sim às imagens – é representativa. Neste regime, os procedimentos de fazer (técnica) diferenciam-se internamente, mas não possuem o caráter sensível do fazer artístico. Este último está presente no regime estético das artes: “Estético pois a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtores de arte” (RANCIÈRE, 2005, p. 32). A crítica às vanguardas que o autor realiza é também uma crítica à própria noção de modernidade (e a não-representatividade que esta proclama): o que há é uma desvinculação de temporalidades, ocorrendo uma oposição entre dois regimes de historicidade – remete à função da arte. A modernidade, portanto, “gostaria que houvesse um sentido único, quando a temporalidade própria ao regime estético das artes é de uma co-presença de temporalidades heterogêneas” (RANCIÈRE, 2005, p. 37).

Além disto, Rancière (2005, p. 36) considera que “o regime estético das artes é antes de tudo um novo regime de relação com o antigo”. Neste caso, a modernidade, ou as vanguardas, não possuem o sentido de “quebra” que proclamam, mas possuem uma nova relação de interpretação com os diferentes “meios de fazer” passados. Devido a tal relação, é que se dá a constante comparação de processos criativos atuais com aqueles do século passado – os debates sobre composição e improvisação tem como base os processos criativos denominados como obra aberta, aleatoriedade, indeterminação, música intuitiva, entre outros.

Stockhausen criariam automatismos não desejados para o resultado composicional. Tais “confusões” remetem à fragmentariedade do regime estético e de uma certa individualização dos processos criativos.

Porém, isto é uma representação do “grande concerto do luto e do arrependimento do pensamento modernitário”¹⁰ (RANCIÈRE, 2005, p. 42).

O espectro com polos hipotéticos já mencionado é representativo destas concepções de Rancière: demonstra como não há uma possibilidade de uma homogeneização das práticas artísticas inseridas no regime estético das artes (pois cada uma, com suas características próprias, seria vinculada a algum ponto no espectro) e como esta valoração reflete a tendência de análise dos conceitos de composição e improvisação com base em princípios por vezes descontextualizados. Com isto, adentraremos nossas considerações sobre comprovação, explicitando-a como prática demonstrativa do regime estético das artes, por meio de críticas aos autores aqui analisados que trabalham com a terminologia e com a concepção de que o termo é representativo de práticas atuais, sendo que sua caracterização não é necessariamente restrita a conceituações e debates que refletem um ideal de “modernidade” (ou seu luto). Para isto, conceberemos as noções de fluxos da interpretação e da improvisação e uma abordagem por meio da ideia de recursividade.

3 A equiparação processual pela análise recursiva e a convergência dos fluxos da interpretação e da improvisação

A fim de compreendermos melhor as possíveis características da comprovação, basearemos-nos na compreensão da música como uma linguagem recursiva, a fim de diferenciarmos dois *fluxos*, o da interpretação e o da improvisação.

A recursividade é uma característica da linguagem segundo a concepção da *Gramática Gerativa-Transformacional* (GGT), concebida por Chomsky (1965). Resumidamente, o propósito da criação desta teoria gramatical é um contraponto ao denominado Estruturalismo Americano (PIOVESANI, 2017, p. 3) e altera o objetivo dos estudos da linguagem. A GGT tem como base a noção de que a “linguagem é uma capacidade inata da espécie humana” e não possui como foco as características únicas de cada língua, mas parte das diferenças entre estas para uma possível compreensão entre todas as línguas (idem, p. 3). Chomsky, nesta teoria, postula que exista uma *faculdade da linguagem*. Esta

¹⁰ O autor considera que este luto é a questão do pós-modernismo; o modernismo, dado sua instabilidade em tentativas de homogeneização, dá “abertura” ao que seria considerado o pós-modernismo, que abarca este luto.

gera representações mentais a partir de regras altamente específicas – e é inata. Não entraremos nas subdivisões existentes destas faculdades, porém, é por ela que realizamos as operações de recursão, a qual Brown (2006, p. 1650) descreve como:

Um mecanismo vinculado a um procedimento ou regra autorreferente, que combina o estoque discreto de palavras ou constituintes da sentença em estruturas frasais hierárquicas que podem novamente ser incorporadas em outras estruturas hierarquicamente organizadas.

A recursividade é, portanto, a capacidade humana de, a partir de “unidades sintagmáticas atômicas” (PIOVESANI, 2017, p. 3), construir sentenças elaboradas e que podem ser autorreferentes a partir de estruturas hierárquicas. É uma capacidade criativa humana de elaboração infinita a partir de elementos finitos. Além disto, sendo um mecanismo autorreferente, é a capacidade de recriação a partir de elementos dados (que podem ser em tempo real).

Na relação entre música e linguagem, a recursividade é considerada como elemento partilhado. Por exemplo, para Marcilese (2011), a música é uma “linguagem especial”, vinculada à cognição não-linguística, dado que não possui semântica. A concatenação de sons em estruturas hierarquicamente organizadas representariam o caráter recursivo da música. Pesestsky e Katz (2011), em sua *Tese da identidade para a música e a linguagem*, buscam comprovar as semelhanças entre música e linguagem com foco especial na construção de estruturas por meio de operações recursivas. Campos (2012) pesquisa, por meio da criação de modelos de recursão, ferramentas para a improvisação e a composição interativa.

A diferenciação entre a capacidade transformativa (que é, em vezes, recursiva) entre a linguagem e a música está no significado: a primeira possui a semântica, já a segunda, um significado estético. Ao entendermos a música com sua própria sintaxe, compreendemos como as operações recursivas existentes habilitam diferentes *idiomas* – assim como menciona, por exemplo, Derek Bailey (1993)¹¹. A concepção de uma perspectiva notacional (BHAGWATI, 2013) que visa a diferenciação entre notações em diferentes tradições de

11 Bailey discorre sobre “idiomas musicais” a fim de demonstrar como a improvisação livre é um processo no qual estes idiomas são “abandonados” - ou seja, a improvisação livre seria uma música não-idiomática. Porém, ao analisarmos por meio da noção da recursividade como habilitadora destes idiomas, podemos perceber que a improvisação livre, vista sua prática já consolidada, possui características de um idiomatismo.

musicar tem como base as diferentes operações de recursão na sintaxe musical de uma localidade específica.

Karlsson (2010) compreende “níveis” de recursividade, e busca demonstrar que esta propriedade tem maior presença na escrita do que na fala comum, isto devido ao que considera como a intencionalidade estética em uma escrita literária. Compreendendo-se que existam operações de recursão na prática musical, podemos diferenciar a composição e a improvisação dado o “nível” de recursividade presente. O primeiro processo, ao possuir em vezes uma intencionalidade estética predeterminada, tem uma elaboração prévia em tempo diferido, que a habilita maiores “níveis” de estruturação hierárquica – operações de recursão. A improvisação assemelharia-se à fala, sendo uma alocação de componentes sintagmáticos em tempo real, tais componentes partes da sintaxe musical que Pressing (1998) considera como a base de conhecimento do improvisador.

Clarke (2001) compreende, em um viés cognitivo, representações mentais de estruturas musicais na performance, sendo estas diferentes na interpretação e na improvisação – os elementos generativos. Estas estruturas são representadas de acordo com uma hierarquização dos elementos presentes (que dialoga com a compreensão recursiva abordada). Tais elementos, portanto, poderiam ser descritos por níveis: no nível macro em uma peça musical, há aspectos como a tonalidade geral, elementos estéticos presentes, concatenação das partes na forma. Os níveis micro estariam relacionados às frases em si e suas possíveis relações. Desta maneira, o autor demonstra como uma interpretação (memorizada ou a partir de um referente externo, como a notação musical) diferencia-se de uma improvisação, dado que, na primeira, o intérprete acessaria os diversos níveis de elementos generativos (em níveis macro e micro). Porém, isto é ideal; em uma interpretação memorizada, o intérprete acessa os níveis de maneira não linear, devido à hierarquização entre frases decorrentes da própria composição. Em uma interpretação não-memorizada, o acesso a tais níveis ocorre a partir do contato com o referente externo – limitando a interpretação.

A performance improvisada, segundo Clarke (2001), ocorre a partir da criação de um evento primário e a concatenação em tempo real de eventos diversificados. Pode ocorrer em três maneiras: a partir de uma relação hierárquica (em que há elementos preestabelecidos para a criação de eventos); por meio de uma “cadeia associativa de eventos, em que cada novo

elemento deriva da sequência anterior por meio de uma transferência direta de informações” (CLARKE, 2001, p. 11); ou por uma constituição de eventos a partir do repertório do improvisador. A primeira maneira descrita por Clarke (2001) relaciona-se com a improvisação idiomática; a segunda demonstra o caráter recursivo da música; a terceira, a relação da improvisação com a base de conhecimento. Ainda, segundo Clarke (2001), é por meio da interligação entre estes três processos que ocorre a performance improvisada.

Com isto, diferenciamos dois “*fluxos*”: o da interpretação e da improvisação. Esta diferenciação surge a partir da compreensão dos elementos generativos existentes em cada processo (interpretativo e improvisatório) e das características recursivas destes. Há, na improvisação, uma característica autorreferente, dado que os níveis micro dos elementos generativos constituintes da performance não são preestabelecidos. Portanto, o improvisador utiliza-se de uma ferramenta recursiva para a criação, baseando-se em sua sintaxe (base de conhecimento) e nos próprios eventos gerados em tempo real. Já na interpretação, não há este elemento autorreferente, dado que os níveis micros dos elementos generativos já estão estabelecidos. Ou seja, o intérprete não recorre aos eventos anteriores a fim de compreender um evento concatenado: ele recorre a níveis macros dos elementos generativos. Com isto, não há uma característica de transformação recursiva.

Isto significa que, em uma interpretação, o performer tem como princípio a execução de algo que já foi anteriormente analisado e estudado (KUEHN, 2012). No ato interpretativo, pensa sobre o que vem posteriormente, não o que já foi executado. Diferentemente, na improvisação, o passado remoto é o principal recurso para a criação (mesmo ressaltando-se que há estudo e prática anterior a fim de que o intérprete consiga improvisar e por vezes existam improvisações nas quais há uma estruturação hierárquica). O intérprete baseia-se em sua memória, no que criou e está criando em tempo real, para realizar suas decisões.

Consideramos, portanto, que uma das possíveis características da comprovisação reside na interligação dos *fluxos* da interpretação e da improvisação. Dada a interligação destes, a comprovisação torna-se um “jogo”, no qual o ouvinte não consegue distinguir interpretação e improvisação. Há uma alteração no que Falleiros (2012, p. 74) compreende como *pacto*, este sendo “um relato do entendimento da relação da poética com a observação, e

por conseguinte das idiossincrasias de cada fazer artístico”. Ou seja, há uma alteração na constituição da apreensão da peça musical por parte do ouvinte, dado que a interligação entre os fluxos interpretativos e improvisatórios buscam uma equiparação processual que altera a relação do sujeito com a peça musical.

4 Considerações finais

Concebendo-se que o regime estético das artes tem como característica a existência de temporalidades heterogêneas, e que há nela uma singularidade nos processos criativos, percebe-se que a comprovação surge como uma tentativa de desvinculação de práticas artísticas de conceitos como indeterminação, aleatoriedade, improvisação livre, música intuitiva, entre outros. Ou seja, é uma possibilidade de demonstração de uma desvinculação do luto da modernidade. Com isto, concebemos comprovação primeiramente como prática artística inserida neste regime e que tem suas características próprias.

Estas características têm como base primária a equiparação entre os processos composicionais e improvisatórios. Atualmente, na literatura, os autores buscam esta equiparação por meio de práticas que tem base no uso de tecnologias específicas. Porém, não concordamos com esta restrição, visto que há possibilidades desta equiparação por outros meios (como a série de peças que Anthony Braxton denomina *Ghost Trance Music*¹²). Concluimos que a característica principal da comprovação está na inteligência dos fluxos da interpretação e da improvisação – sendo que estes representam diferentes operações recursivas. Enquanto o primeiro é a execução com finalidade de representar uma intencionalidade composicional (com o uso de uma memória que visa eventos já preestabelecidos), o segundo baseia-se em operações autorreferentes em tempo real. A convergência constante destes fluxos em uma única obra é o que consideramos como uma possível caracterização de comprovação.

12 Nestas peças, o intérprete possui quatro possibilidades interpretativas: uma voltada à notação simbólica, a qual dá o início da peça, e três possibilidades de “saídas”, demarcadas por figuras anexadas a algumas das notas ao longo da partitura. Estas saídas representam três diferentes aberturas: uma primeira na qual o intérprete irá para uma “partitura secundária”, a qual possui notações gráficas de interpretação livre (porém, com elementos textuais como dinâmicas que necessitam ser respeitadas); uma segunda na qual o intérprete deve improvisar sobre a memória que possui de outras peças deste conjunto; e a terceira que representa uma improvisação livre.

Referências:

- ALLEN, C. *Paul Rutherford: A Musician's Impulse*. Disponível em: <<https://www.allaboutjazz.com/paul-rutherford-a-musicians-impulse-paul-rutherford-by-clifford-allen.php>>. 2006.
- BAILEY, Derek. *Improvisation: It's Nature and Practice in Music*. Boston: Da Capo Press, 1993.
- BHAGWATI, Sandeep. Notational Perspective and Comprovisation. In: ASSIS, K. WILLIAM C. BROOKS P. (ed). *Sound and Score: essays on sound, score and notation*. Leuven: Leuven University Press, 2013.
- BOULEZ, Pierre. Alea. *Perspectives of New Music*. v. 3, n. 1, p. 42 – 53, 1964.
- BORGO, D. Sync or Swarm: Musical Improvisation and the Complex Dynamics of Group Creativity. In: HUTCHISON, D. (Ed.). *Algebra, Meaning, and Computation*. Berlin, Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg, 2006. v. 4060, p. 1–24.
- BROWN, Keith. *Encyclopedia of Language and Linguistics*. Elsevier, 2006.
- CAMPOS, C. da S. *Modelos de Recursividade Aplicados à Percussão com Suporte Tecnológico*. Tese (Doutorado) — Instituto de Artes - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2012.
- CANONNE, Clement. Du concept d'improvisation à la pratique de l'improvisation libre. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. v. 47, n. 1, p. 17 – 43, 2016.
- CANONNE, Clement. Rehearsing Free Improvisation? An Ethnography Study of Free Improvisers at Work. *Music Theory Online*, v. 24, n. 4, p. 1 – 36, 2018.
- CHADABE, Joel. Interacting Composing an Overview. *Computer Music Journal*, p. 22 – 27, 1984.
- CHOMSKY, Noel. *Aspects of Theory of Syntax*. Cambridge: MIT Press, 1965.
- CLARKE E. F. Generative principles in music performance. In: SLOBODA, J. (Ed.). *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*. Oxford: Oxford University Press: Oxford Scholarship Online, 2001.
- DELIÈGE, Celèstin. Indetermination et improvisation. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 2, n. 2, p. 155 – 191, 1971.
- DUDAS, Richard. “Comprovisation”: The Various Facets of Composed Improvisation within Interactive Performance Systems. *Leonardo Music Journal*, v. 20, p. 29–31, dez. 2010.
- FALLEIROS, M. *Palavras sem Discurso: Estratégias Criativas na Livre Improvisação*. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- FUJAK, J. Comprovisación - notas para la discusión sobre la validez del concepto. *Oro Molido*, Madrid, v. 33, 2011.
- FURLANETE, Fábio. Política da experiência estética: improvisação como objeto dos discursos artístico e acadêmico. *XXIX Congresso da ANPPOM*, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.
- HANNAN, Michael. Interrogating comprovisation as practice-led research. ePublications@SCU, Southern Cross University, p. 17, 2006.

- KARLSSON, F. Syntactic recursion and iteration. In: HULST, H. (Ed.). *Recursion and Human Language*. Berlin / New York: Mouton de Gruyter, 2010.
- KOHL, Jerome J. “Serial and Non-Serial Techniques in the Music of Karlheinz Stockhausen from 1962–1968. Tese (Doutorado) — University of Washington, Seattle, 1981.
- KUEHN, F. M. C. Interpretação - reprodução musical - teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual das práticas interpretativas. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 26, p. 7 – 20, 2012.
- LEWIS, George. Improvised music after 1950: Afrological and eurological perspectives. *Black Music Research Journal*, v. 16, n. 1., p. 91–122, 1996.
- LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. 12. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2009.
- MAILMAN, Joshua. Improvising synesthesia: Comprovisation of generative graphics and music. *Leonardo Electronic Almanac*, v. 19, 2013
- MARCILESE, M. *Sobre o papel da língua no desenvolvimento de habilidades cognitivas superiores: representação, recursividade e cognição numérica*. Tese (Doutorado) — Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- NETTL, Bruno. Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach. *The Musical Quarterly*, v. 60, n. 1, p. 1–19, 1974.
- NETTL, Bruno; RUSSEL, M. *In the course of performance: studies in the world of musical improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- NYMAN, Michael. *Experimental music: Cage and beyond*. 2nd. ed. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 1999.
- PIOVESANI, A. A recursividade na linguagem: um olhar alternativo. *Linguística Rio*, v. 3, n. 1, 2017
- PAPAGEORGIOU, D. The notion of *seyir* as a conceptual and typological scheme for comprovisation. *Principal of Music Composing: Phenomenon of Melody*. v. 15, 2015.
- PESETSKY, D.; KATZ, D. *The identity thesis for language and music*. 2011. Submetido.
- PRESSING, Jeff. Psychological constraints on improvisation. In: NETTL, M. R. B. (Ed.). *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- RANCIÈRE, J. *A Partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental. Org: Ed. 34, 2005.
- SMALLS, Christopher. Musicking: the meanings of performance and listening. *Music / Culture*, Wesleyan University Press, 1998.
- STENSTRÖM, H. *Free ensemble improvisation*. Tese (Doutorado) — Academy of Music and Drama, Faculty of Fine, Applied and Performing Arts, University of Gothenburg, Göteborg, 2009.
- STEWART, J. No Boundary Line to Art: "Bebop" as Afro-Modernist Discourse. *American Music*, v. 29, n. 3, p. 332, 2011.
- VASSILANDONAKIS, Y. An Interview with Trevor Wishart. *Computer Music Journal*, v. 33, n. 2, p. 8–23, jun. 2009.