

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

THIAGO DE AZEVEDO DUARTE

A POLIRRITMIA COMO PONTE PARA A IMPROVISAÇÃO EM GRUPO NA
MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA: UMA ANÁLISE DA PERFORMANCE
DO TRIO CORRENTE

CURITIBA

2018

THIAGO DE AZEVEDO DUARTE

A POLIRRITMIA COMO PONTE PARA A IMPROVISACÃO EM GRUPO NA
MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA: UMA ANÁLISE DA PERFORMANCE
DO TRIO CORRENTE

Dissertação apresentada como requisito à
obtenção do grau de Mestre em Música, no
Programa de Pós-Graduação em Música,
Linha de Pesquisa de Educação
Musical/Cognição, Departamento de Artes,
da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Danilo Ramos.

CURITIBA

2018

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9-1638)

Duarte, Thiago de Azevedo

A polirritmia como ponte para a improvisação em grupo na música instrumental brasileira: uma análise da performance do Trio Corrente / Thiago de Azevedo Duarte. – Curitiba, 2018.

102 f. : il.color.

Orientador: Prof. Dr. Danilo Ramos

Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná.

1. Música - Polirritmia. 2. Música instrumental - Brasil. 3. Música – Interação não-verbal. 4. Música - Improvisação. I. Título.


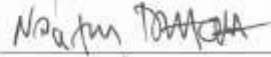
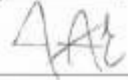

CDD 781.36

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **Thiago de Azevedo Duarte** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Danilo Ramos**, **Norton Dudeque**, **André Acastro Egg** e **Paulo José de Siqueira Tiné**, arguíram, nesta data, o candidato, a qual apresentou a dissertação: "**A Polirritmia como Ponte para a Improvisação em Grupo na Música Instrumental Brasileira: Uma Análise da Performance do Trio Corrente**".

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Danilo Ramos (UFPR)		APROVADO
Norton Dudeque (UFPR)		APROVADO
André Acastro Egg (UNESPAR)		APROVADO
Paulo José de Siqueira Tiné (UNICAMP)		APROVADO

Curitiba, 1º de março de 2018.


Profª. Drª. Rosane Cardoso de Araújo
Coordenadora do PPGMúsica



AGRADECIMENTOS

Primeiramente, meus agradecimentos à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná por possibilitarem a realização desta pesquisa.

À secretaria do Programa de Pós-Graduação em Música representada por Gabriel Snak, sempre muito competente e empenhado em ajudar e a esclarecer todas as dúvidas.

Agradeço aos meus familiares, principalmente a todos que sempre me motivaram desde cedo aos caminhos do som: Thelma Regina de Azevedo, Marcos Augusto Duarte, Lídia de Azevedo Duarte, Marina de Azevedo Duarte, Ivan de Azevedo (*in memoriam*), Gregória dos Santos de Azevedo, Cristina Ivone de Azevedo, Augusto Auripes Duarte e Therezinha Teixeira Duarte.

À Gisele Bortolaz Guedes, Rafael Nanneti, André Azevedo, Luiz Piazzeta, Luiz Malucceli e Renan Deodato.

Aos amigos de som que tanto me ensinaram ao longo de minha jornada musical na cidade de Curitiba e, desta maneira, me motivaram aos questionamentos que renderam os frutos desta pesquisa: Jeff Sabag, Endrigo Bettega, Hélio Brandão, Mario Conde, Fernando Rivabem, Davi Sartori, Emmanuel Bach, Vinícius Araujo, Davi Sartori, Tiago Nunes, Leonardo dos Santos, Santiago Beis, Alex Corrêa, Eugênio Fim, Luis Otavio Almeida e todos os músicos da orquestra a base de sopro de Curitiba.

Agradeço especialmente Fábio Torres, pianista do Trio Corrente que se disponibilizou a conversar por mais de uma hora a fim de contribuir com esta pesquisa.

Aos membros do GRUME pelo aprendizado e todo crescimento proporcionado. Um agradecimento mais que especial, ao meu orientador e amigo, professor Dr. Danilo Ramos, pela paciência, competência e sabedoria.

Deixo aqui meus agradecimentos especiais aos amigos que me deram suporte na transcrição e revisão das transcrições de piano e bateria, sem os quais esse trabalho não seria possível: Fernando Rivabem, Leonardo dos Santos e Vinicius Bastos Gomes.

RESUMO

Nos últimos anos, houve o surgimento de novos grupos de música instrumental brasileira com tendência para uma maior exploração rítmica, que assimilaram elementos polirrítmicos e, assim, atingiram um nível de complexidade que antes se restringia geralmente à questões harmônicas. Dentro desse contexto, insere-se a obra do grupo paulistano de música instrumental Trio Corrente. Desde o lançamento do primeiro disco em 2005, o grupo apresenta releituras de obras já conhecidas da música popular brasileira, reestruturadas e moldadas por meio da incorporação da polirritmia. O objetivo desta pesquisa é analisar o estabelecimento de uma base comunicacional e de reestruturação do discurso melódico a partir de ocorrências polirrítmicas na performance e nos arranjos do Trio Corrente. Para tanto, a pesquisa foi realizada em três etapas: (1) seleção e transcrição de trechos de três interpretações do trio por meio do registro dos arranjos em estúdio e em apresentações ao vivo (Maçã – Djavan, Lamento – Pixinguinha, e Deixa – Baden Powell e Vinícius de Moraes); (2) análise musical das obras transcritas, com o intuito de explorar aspectos relacionados à interação não verbal apresentada nas performances. Além disso, ressalta-se que a análise da interpretação musical do trio foi realizada com base em um recorte temporal das partituras das melodias originais das obras comparadas às interpretações do trio; (3) entrevista com o pianista Fábio Torres a fim de verificar a relação existente entre os resultados das análises e a maneira pela qual se desenvolve a *expertise* neste tipo de performance. Os dados da pesquisa foram investigados com base no modelo de análise estrutural de linguagem proposto por Jakobson (1960) e adaptado por Vuust, Ostergaard e Roepstorff (2006) para análise dessa comunicação por meio da rítmica. Os resultados principais apontam que o modelo estrutural supracitado foi eficiente para as análises das performances investigadas. Nesse sentido, foram encontradas algumas funções apresentadas no modelo em questão: conativa, fática, metalinguística e poética. Além disso, constatou-se que a polirritmia desempenha um papel central para as interações não verbais do Trio Corrente. Finalmente, a partir dos relatos obtidos em entrevista com o pianista do trio, ressalta-se a importância da aquisição de habilidades de interação não verbal para o desenvolvimento da *expertise* do músico inserido dentro da música instrumental brasileira. Espera-se que esta pesquisa contribua para o desenvolvimento do ensino da rítmica, da interação não verbal entre músicos e, conseqüentemente, da aquisição de *expertise* em performance no gênero musical em questão.

Palavras-chave: Interação não verbal; Polirritmia; Música Instrumental Brasileira; Trio Corrente.

ABSTRACT

In the last years, new groups of Brazilian jazz have emerged with a tendency towards a higher rhythmic exploration, assimilating polyrhythmic elements and, thus, reaching a level of complexity that was previously restricted to harmonic issues. Inside this context, the work of the Trio Corrente, an instrumental music group from São Paulo, is inserted. Since the release of the first album in 2005, the group presents re-readings of songs already known in Brazilian popular music, restructured and shaped through incorporation of polyrhythmic elements. The aim of this research is to analyze the establishment of a communicational and restructuring basis of the melodic discourse from polyrhythmic occurrences in the performance and arrangement of the Trio Corrente. For that, the research was carried out in three stages: (1) selection and transcription of excerpts from three interpretations of the trio through recording studio arrangements and live performances (Maçã – Djavan, Lamento – Pixinguinha, e Deixa – Baden Powell e Vinícius de Moraes); (2) musical analysis of the transcribed works, in order to explore aspects related to the non-verbal interaction presented in the performances. In addition, it is emphasized that the musical interpretation of the trio was made based on a temporal cut from the scores of the original melodies of the works compared to the trio's interpretations; (3) interview with the pianist Fábio Torres, in order to verify the relationship between the results of the analysis and the way in which the expertise is developed in this kind of performance. The research data were investigated based on the structural analysis model of language proposed by Jakobson (1960) and adapted by Vuust, Ostergaard and Roepstorff (2006) to analyze this communication through the rhythm. The main results indicate that the above mentioned structural model was efficient for the analyzes of performances investigated. In this sense, some functions presented in the model in question were found: conative, phatic, metalinguistic and poetic. Moreover, it was found that polyrhythm plays a central role for the non-verbal interactions of the Trio Corrente. Finally, from the reports obtained in an interview with the pianist of the trio, it is highlighted the importance of the acquisition of non-verbal interaction skills for the development of the musician's expertise within Brazilian jazz. It is expected that this research contribute to the development of rhythmic teaching, non-verbal interaction among musicians and, consequently, the acquisition of performance expertise in the musical genre in question

Keywords: Non-Verbal Interaction; Polyhythm; Brazilian Jazz; Trio Corrente.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Musicando.....	10
Figura 2. Escuta musical: quatro dimensões com contexto.....	11
Figura 3. A práxis musical.....	11
Figura 4. Introdução de Gilad Hekselman em <i>All The Things You Are</i> (Jerome Kern)...15	
Figura 5. Estudo para piano “Dia 28 de Dezembro”	17
Figura 6. Complexidade rítmica da subseção B do Frevo de Egberto Gismonti.....17	
Figura 7. Visão geral gráfica de eventos rítmicos no solo de piano de Herbie Hancock sobre o standard de jazz " <i>All of You</i> " (Miles Davis Quintet, 1964).....	21
Figura 8. Modelo de comunicação de Roman Jakobson às ocorrências polirrítmicas.....22	
Figura 9. <i>Straight no Chaser</i> (3'40"), Miles Davis	23
Figura 10. Trecho 1 da entrevista concedida pelo Trio Corrente.....	28
Figura 11. Trecho 2 da entrevista concedida pelo Trio Corrente	29
Figura 12. Trecho 3 da entrevista concedida pelo Trio Corrente.....	30
Figura 13. Melodia Garota de Ipanema realizada pelo Trio Corrente.....	30
Figura 14. Trecho 1 da entrevista concedida pelo Trio Corrente.....	31
Figura 15. Trecho 2 da entrevista concedida pelo Trio Corrente.....	32
Figura 16. Representação gráfica de elementos polirrítmicos.....	35
Figura 17. Modelo de ato de comunicação.....	36
Figura 18. Ostinato rítmico do samba: contrabaixo e bateria.....	39
Figura 19. Improviso do piano em Lamento, Trio Corrente. Parte A. (Faixa nº 1).	40
Figura 20. Improviso do piano em Lamento (Ao vivo). Trio Corrente. Parte A.....	41
Figura 21. Improviso do piano em Lamento, Trio corrente. Parte A2. (Faixa nº2).	43
Figura 22. Improviso do piano em Lamento, Trio Corrente. Parte A3. (Faixa nº3).	44
Figura 23. Improvisação em Lamento, Trio Corrente. Parte B'. (Faixa nº7).....	47
Figura 24. Improvisação de piano em Lamento (ao vivo). Trio Corrente (parte B).	48
Figura 25. Improvisação de piano em Lamento (ao vivo). Trio Corrente (parte B').	50
Figura 26. Gráfico de eventos polirrítmicos. Improvisação em Lamento. Álbum <i>Corrente</i> (2005), Parte A.....	52

Figura 27. Gráfico de eventos polirrítmicos. Improvisação em Lamento. Álbum Corrente (2005). Parte A.	52
Figura 28. Gráfico de eventos polirrítmicos. Improvisação em Lamento. Álbum Corrente (2005), Parte A'.....	53
Figura 29. Gráfico de eventos polirrítmicos. Improvisação em Lamento. Álbum Corrente (2005), Parte B.	53
Figura 30. Gráfico de eventos polirrítmicos. Improvisação em Lamento. Álbum Corrente (2005), Parte B'.....	54
Figura 31. Gráfico de eventos polirrítmicos. Improvisação em Lamento; Parte A. Ao vivo, Brasília, 2012.....	55
Figura 32. Gráfico de eventos polirrítmicos. Improvisação em Lamento; Parte A'. Ao vivo, Brasília, 2012.....	55
Figura 33. Gráfico de eventos polirrítmicos. Improvisação em Lamento; Parte A'. Ao vivo, Brasília, 2012.....	56
Figura 34. Gráfico de eventos polirrítmicos. Improvisação em Lamento; Parte B. Ao vivo, Brasília 2012.....	56
Figura 35. Gráfico de eventos polirrítmicos. Improvisação em Lamento. Parte B. Ao vivo. Brasília 2012.....	57
Figura 36. Melodia original “Maçã” de Djavan	59
Figura 37. Arranjo de “Maçã” de Djavan pelo Trio Corrente.	60
Figura 38. Melodia original de “Deixa” de Vinícius de Moraes e Baden Powell.....	61
Figura 39. Arranjo de “Deixa” de Trio Corrente. Transcrição do piano. Introdução.....	62
Figura 40. Arranjo de “Deixa” do Trio Corrente. Transcrição do piano. Apresentação do tema. Parte 1.	63
Figura 41. “Deixa”; Funções harmônicas na composição original e arranjo do Trio corrente.....	61
Figura 42. Arranjo de “Deixa” do Trio Corrente. Transcrição do piano. Apresentação do tema. Parte 2.	64

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Trechos transcritos e analisados das gravações do Trio Corrente.	37
Tabela 2. Gravações de performance ao vivo.....	38
Tabela 3. Formação do Trio Corrente.	38
Tabela 4. Funções e Características dos Eventos Polirrítmicos. Improviso do piano. Álbum Corrente (2005).	58
Tabela 5. Funções e Características dos Eventos Polirrítmicos. Improviso do piano. Ao vivo em Brasília (2012).	58

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....
1	1
1 INTRODUÇÃO.....	3
2 REVISÃO DA LITERATURA.....	7
2.1 A ESTÉTICA E A PRÁXIS: DUAS ABORDAGENS.....	7
2.2 MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA	12
2.2.1 Origens e desenvolvimento.....	12
2.2.2 O uso da polirritmia na música instrumental brasileira	15
2.3 INTERAÇÃO NÃO VERBAL EM MÚSICA INSTRUMENTAL.....	18
2.3.1 Ensino e performance	18
2.3.2 A rítmica como ponte para a interação não verbal	20
2.3.3 O contexto social na cena de música instrumental paulistana e seu reflexo nas práticas musicais em grupo.....	24
2.4 O Trio Corrente.....	27
3 METODOLOGIA.....	34
3.1 CARACTERIZAÇÃO DA PESQUISA	34
3.2 PROCEDIMENTO METODOLÓGICO.....	34
3.2.1 Análise dos Dados	35
3.3 PLANEJAMENTO DA PESQUISA	37
3.3.1 Material Musical.....	37
3.3.2 Equipamentos	38
4 RESULTADOS	39
4.1 FUNÇÃO CONATIVA:.....	40
4.1.1 Lamento (Álbum Corrente, 2005); Improviso do Piano (1'23'' - 1'29'').....	40
4.1.2 Lamento (Ao vivo/ Brasília. 2012); Improviso do Piano (1'36''-1'43'')	41
4.2 FUNÇÃO FÁTICA/ METALINGUÍSTICA.....	43
4.2.1 Lamento; Improviso do Piano (1'30'' - 1'37'') (Álbum Corrente, 2005).....	43
4.2.2 Lamento; Improviso do Piano (1'38'' - 1'44'') (Álbum Corrente, 2005).....	44

4.2.3.	Lamento; Improviso do Piano (2'17'' - 2'24'') (Álbum Corrente, 2005).....	46
4.2.4.	Lamento (Ao vivo/ Brasília. 2012); Improviso do Piano (1'48'' - 1'56'')	48
4.2.5.	Lamento (Ao vivo/ Brasília, 2012); Improviso do Piano (2'04''-2'12'')	49
4.3	OCORRÊNCIAS POLIRRÍTMICAS	51
4.3.1	Lamento (álbum <i>Corrente</i> , 2005)	51
4.3.2	Lamento (ao vivo, Brasília, 2012)	54
4.4	FUNÇÃO POÉTICA	58
4.4.1	Reestruturação melódica a partir de elementos polirrítmicos.....	59
5	DISCUSSÃO	66
	REFERÊNCIAS.....	75
	ANEXO 1 – TRANSCRIÇÃO COMPLETA LAMENTO, ÁLBUM CORRENTE (2005); (1'23'' - 2'32''). Improvisação do piano.....	79
	ANEXO 2 – TRANSCRIÇÃO COMPLETA LAMENTO, AO VIVO, SALA VILLA LOBOS, BRASÍLIA (2012); (1'30 - 2'21''). Improvisação do piano.....	84
	ANEXO 3 – TRANSCRIÇÃO COMPLETA DE MAÇÃ. ÁLBUM VOL. 3. (2016). (0'01'' - 1'18''). Análise da apresentação do tema.....	88
	ANEXO 4 – TRANSCRIÇÃO COMPLETA DE DEIXA. AO VIVO, INSTRUMENTAL SESC BRASIL (2013). (0'05''-0'38''). Análise da apresentação do tema.	91

APRESENTAÇÃO

O interesse em realizar esta pesquisa nasceu de minhas experiências e vivências musicais na última década na cidade de Curitiba. Ao começar minha carreira na cena de música instrumental, pude contar com a paciência e apoio de músicos de renome nacional e internacional residentes na capital paranaense que acreditaram no meu trabalho e desenvolvimento. Ao longo de minha jornada e aprendizado, pude aprender a partir da interação com esses músicos. No entanto, também presenciei muitos estudantes de música com grande potencial, que por não contarem com esse mesmo suporte, abandonaram a música instrumental e muitas vezes a própria carreira musical por frustrações e dificuldades ao tocar em grupo. Creio que certos conhecimentos, que são socialmente transmitidos na prática musical, não haviam sido considerados nos conservatórios e meios acadêmicos e que, por isso, ao subir ao palco, se sentiam intimidados e incapazes de tocar e interagir.

Ao conversar e trocar experiência com músicos de renome, percebi que a maioria sempre enfatizava a importância da prática de conjunto e da possibilidade de tocar e interagir com músicos de maior *expertise*. A partir disso, questionamentos me surgiram sobre a importância de considerar esses processos de interação em grupo na tentativa de mapear o que é determinado como de grande valor entre os músicos, e poder oferecer ao estudante de música, noções reais desses valores para guiar seus estudos e suas práticas. Ao longo desses questionamentos internos, pude participar das reuniões do GRUME, sob a supervisão do professor Dr. Danilo Ramos. Nestes encontros, conheci a obra *Music Matters: a new philosophy of music education* de David Elliott, a qual discursa sobre a importância em entender os contextos existentes em toda e qualquer forma de atividade musical. São justamente estes contextos, sob meu ponto de vista, que não têm sido considerados dentro de sua magnitude na maior parte das instituições de ensino em música popular das quais tive contato. Creio que o meio social, os processos cognitivos, a cultura local, dentre outros, tem sido menos valorizados em detrimento dos processos técnicos e teóricos em música, tornando assim a prática deliberada restrita a essas áreas.

Sendo assim, esta pesquisa busca entender e registrar parte desses conhecimentos, valores e processos que por vezes passam despercebidos, sob o enfoque na interação através da rítmica, a partir de uma análise de um trio de música

instrumental brasileira de grande renome e grande prestígio no meio musical atual. Para isso, me lancei sobre leituras e descobri um modelo de análise musical adaptado da teoria da análise estrutural da linguagem, de Roman Jakobson, onde a interação em música é tratada como uma base comunicacional e analisada como tal. Neste sentido, a tentativa de se levar em conta um modelo que analise a interação em música dentro de um prisma interdisciplinar, me pareceu ser de grande valor. Penso que lançar um olhar apenas para as estruturas musicais, minuciosamente, neste contexto, seria o mesmo que se ater à uma análise isolada das palavras ao longo de um discurso ou diálogo. As palavras, sozinhas, não geram sentido e contexto. É a relação existente entre elas que o faz. Da mesma maneira, os contextos e nexos em uma performance em grupo onde é estabelecido uma base comunicacional, são gerados a partir dessa relação maior entre as estruturas musicais, relações sociais, processos cognitivos e valores culturais. Se ater unicamente a um desses campos é direcionar um olhar parcial à prática musical.

1 INTRODUÇÃO

A musicologia é todo o corpo de conhecimento sistematizado sobre música que resulta da aplicação de um método científico de investigação ou pesquisa, ou da especulação filosófica e sistematização racional para os fatos, os processos e desenvolvimento da arte musical, e a relação do homem em geral, para esta arte (Kinkeldey, 1939, p. 1219). No entanto, a musicologia não é historicamente neutra. Ela surgiu na Europa, mais especificamente na região germânica, dentro de um movimento que produzia a ideia de um corpus da música, uma tradição, que nós reconhecemos nos dias de hoje como classicismo. Esta ideologia encontrou base filosófica nas teorias idealistas germânicas da estética e histórica. Como consequência, surge o ensino e a pesquisa em música voltadas para: uma análise musical centrada na notação; a escuta contemplativa e isolada; e a explanação histórica como ponto central. Essa abordagem pode não ser considerada completamente adequada mesmo para se investigar a música clássica como um todo, já que não se pode universalizar compositores e seus contextos intrínsecos e trazê-los para fora de sua irregularidade histórica específica (Middleton, 1990, p. 106).

Segundo Tagg (2003), a primeira conferência internacional de pesquisa em música popular, ocorrida em junho de 1981, na Holanda, gerou espanto na comunidade científica e imprensa da época. Diante desse distanciamento entre a musicologia e a música popular, uma das maiores dificuldades da análise musical tradicional tem sido relacionar o discurso musical a outras esferas ligadas à existência humana, como os aspectos linguísticos, econômicos, históricos, técnicos, rituais, gestuais, psicológicos e sociais. Em relação a esse fato, o autor Elliott (1995) tem se empenhado nas últimas décadas para discutir o desenvolvimento de uma abordagem de pesquisa que leve em consideração tais aspectos. Para direcionar essa perspectiva no estudo sobre a música instrumental brasileira¹, será apresentado, na presente pesquisa, um panorama histórico e social do surgimento desse gênero e sua evolução ao longo dos últimos anos. Além disso, um fator de grande relevância para Elliot no estudo da música é considerar os contextos onde ocorrem a produção, transmissão, e interação musical entre os indivíduos no ato de tocar e ensinar música. O entendimento sobre esses contextos guia

¹ A música instrumental brasileira (também conhecida como jazz brasileiro, principalmente no cenário internacional) é um gênero da música popular brasileira que possui como característica fundamental uma tensão com o jazz norte-americano e a MPB (Bastos & Piedade, 2006).

a forma de buscar respostas nesta pesquisa, e na posterior discussão em torno dos dados levantados.

O objeto da presente pesquisa é a obra do grupo Trio Corrente, um trio de música instrumental brasileira formado em São Paulo composto por baixo, bateria e piano. Lançaram quatro álbuns, estreando em 2005 o intitulado *Corrente*. Com Paquito D'Riveira, ganharam o *Grammy* em 2013 e o *Latin Grammy* em 2014, ambos com o disco *Song for Maura*². Em todos os seus álbuns, além de músicas autorais, há releituras de obras da música popular brasileira, trazidas para um contexto atual em que o uso de elementos polirrítmicos reestrutura e molda o discurso musical. Para tanto, foram selecionadas três obras da mpb arranjadas pelo Trio Corrente: Lamentos (Pixinguinha) em estúdio e ao vivo, Deixa (Baden Powell e Vinícius de Moraes) e Maçã (Djavan). Ressalta-se que a realização desta pesquisa considerando apenas a alteração dos aspectos sonoros das obras por meio da inserção de estruturas polirrítmicas seria uma análise parcial que ignoraria um aspecto central e de grande importância na música instrumental: a improvisação.

A improvisação é o processo de criação que ocorre simultaneamente à performance musical, sendo a restrição temporal a mais importante condicionante presente. A aquisição de habilidades por meio da prática deliberada e o conhecimento referencial, que são as formas e estruturas estéticas adquiridas culturalmente pelo intérprete, são um dos fatores principais que irão permitir que o músico improvise com êxito dentro de um contexto específico (Gellrich & Kenny, 2002). Muitas pesquisas acadêmicas têm se concentrado na descrição dos processos de prática deliberada realizada por músicos improvisadores, com o intuito de tentar compreender e sistematizar quais caminhos foram adotados ao longo do aprendizado deles. No entanto, a música pode ser vista como uma prática social de habilidades, como resultado de um esforço grupal (Jensen & Marchetti, 2010). Sendo assim, a prática improvisatória é um ato de tocar em grupo e a capacidade de interação não verbal entre músicos deve ser reconhecida como um importante fator para assegurar que essa prática tenha os resultados desejados. Portanto, apesar do fato da habilidade em se empenhar em uma interação não verbal ser considerada um conhecimento tácito, esta é considerada fundamental para músicos (Davidson & Good, 2002).

² O disco *Song for Maura* gravado por Trio Corrente e Paquito D'Riveira em 2013 está disponível em: http://triocorrente.com/?page_id=71.

Na performance musical, dicas não verbais típicas podem ser: gestos físicos, contato visual fixo, expressões faciais e modulações de som (Kurkul, 1997; Levasseur, 1994). No caso das “modulações de som”, abre-se uma grande possibilidade de variáveis. Uma dessas variáveis, na qual se debruça essa pesquisa, é a rítmica. A superposição de diferentes ritmos ou métricas é chamada de polirritmia (Sadie, 1994, p. 733). Estudos sugerem que músicos de *jazz experts* desenvolvem uma alta sensibilidade aos mais sutis desvios de ritmo. De fato, dentro do contexto do *jazz*, a partir da década de 60, o ritmo passou a adquirir um papel central no campo de interação entre os músicos, deixando de servir apenas como uma base de métrica fixa em que os demais eventos sonoros se desenvolvem (Vuust, Ostergaard & Roepstorff, 2006).

No caso da música instrumental brasileira, é possível observar o surgimento de experimentações polirrítmicas mais frequentes a partir do início da década de 70 com o lançamento do trabalho solo de Hermeto Pascoal. Alguns autores sugerem que a ida de Hermeto aos Estados Unidos e o seu contato com Miles Davis na década de 60 tenham influenciado o compositor alagoano no seu modo de criação musical. No entanto, mesmo que já existam pesquisas sobre o desenvolvimento da música instrumental brasileira a partir do contato com o *jazz* norte americano, não é o foco desta pesquisa tentar traçar um percurso histórico que sirva de base para se afirmar o que é de fato produto desse diálogo de musicalidades³. O interesse desta pesquisa está em relatar as possibilidades no uso de estruturas polirrítmicas dentro desse gênero musical na atualidade, como resultado do seu percurso e desenvolvimento ao longo das últimas décadas.

Dentro desses contextos específicos que circundam a prática na música popular atualmente, e no modo como esses contextos se relacionam e interagem, a presente pesquisa traça seu objetivo central: Analisar o estabelecimento de uma base comunicacional e de reestruturação do discurso melódico a partir de ocorrências polirrítmicas na performance e nos arranjos do Trio Corrente. Para tanto, foram analisados trechos de gravações em estúdio e de performances ao vivo dos arranjos já citados, juntamente com depoimentos e entrevistas dos integrantes.

Considerando a carência de publicações na área da interação não verbal por meio da polirritmia, a justificativa desta pesquisa está em servir de apoio à tomada de

³ Desenvolvida e transmitida culturalmente na comunidade (Bauman, 2003), a musicalidade é o campo que torna possível ali um processo comunicativo na composição, performance e audição musical (Piedade, 2013).

decisões no ensino e na pesquisa da polirritmia em música instrumental brasileira e, na importância da consideração da transmissão de conteúdos sobre a interação não verbal dentro desse contexto na atualidade. As obras analisadas foram escolhidas com o intuito de facilitar a visualização e o entendimento sobre as novas possibilidades interpretativas dentro desse contexto, ao traçar um quadro comparativo sob o prisma da polirritmia, por meio de um recorte temporal, com enfoque nos arranjos do Trio Corrente.

2 REVISÃO DA LITERATURA

2.1 A ESTÉTICA E A PRÁXIS: DUAS ABORDAGENS.

A invenção do termo “estética” aconteceu em 1735 pelo filósofo alemão Alexander Baumgartner para dar nome a um novo campo de estudo que visava servir de análise ao imaginário poético, assim como a lógica visava servir de análise da razão. Nos dois séculos seguintes, essa lógica serviu não mais somente à análise de poemas e se estendeu às imagens visuais e pinturas, à eficácia da música concebida como “obra”, e eventualmente, à natureza (animais, paisagens, flores etc.). Paralelamente à invenção do termo, grandes acontecimentos ocorriam na Alemanha e Inglaterra ao longo do século XVIII que traziam uma nova visão de mundo, como decorrência do declínio da aristocracia e o surgimento da nova classe média (Elliott, 1995). A sociedade passa então a se basear em princípios, em que:

A última força de coesão da ordem social burguesa, em contraste com o aparato coercitivo do absolutismo, serão os hábitos, as devoções, os sentimentos e os afetos. E isto equivale a dizer que o poder, neste regime, foi *estetizado*. (...) O novo sujeito, que doa a si mesmo, a partir de si mesmo, uma lei indissociável de sua experiência imediata, encontrando sua liberdade na necessidade, é modelado no objeto estético (Eagleton, 1993, p.22).

Segundo Smith (1989, citado em Elliott, 1995, p. 21) o termo “estética” sugere a percepção e contemplação das coisas, ao invés da criação, bem como a percepção e contemplação da escuta, ou da leitura, ao invés do fazer. Nesse sentido, a experiência estética é definida pelo ato de olhar ou escutar algo cujo enfoque está em suas estruturas e qualidades estéticas. No contexto da música, esse conceito reside em quatro premissas básicas. A primeira é a de que a música é uma compilação de objetos ou peças. A segunda premissa é a de que as obras musicais existem para serem ouvidas de uma única maneira: esteticamente; ou seja, com enfoque exclusivo nas suas qualidades estéticas: melodia, harmonia, ritmo, textura, timbres, entre outros. A terceira premissa do conceito estético é a de que o valor da obra musical é sempre intrínseco ou interno. Sendo assim, a maioria dos teóricos estéticos acreditam que o valor da música reside nas propriedades estruturais que existem nas obras em si. A quarta premissa é a de que se os ouvintes escutarem peças de música “esteticamente”, eles irão alcançar uma experiência estética. O termo experiência estética se refere a um tipo de acontecimento emocional que se supõe emergir de um ouvinte que se concentra exclusivamente nas qualidades estéticas de uma peça musical. Sendo assim, essa experiência torna-se

possível somente com a existência de objetos estéticos, não levando em conta as questões sociais e de produção destes objetos (Elliott, 1995).

A filosofia da educação musical estabelecida ao longo dos últimos cinquenta anos possui como ponto central o aporte em um viés estético, relacionando-os às estruturas e padrões próprios da cultura de quem as define, ou evocando a emoção e os afetos como pontos centrais na produção das obras musicais. O questionamento de Elliot (1995) está no fato de que a visão da música como sendo estética em sua natureza traz em si esses valores, o que leva a elaborar e gerar tais denominações e seus desdobramentos.

Dentro desses desdobramentos, pode-se citar uma análise centrada no texto musical: o compositor, visto como um gênio, surge como o foco da explanação histórica; e uma musicologia fortemente influenciada pela prática musical dentro do contexto de um repertório “clássico”, legitimada por uma visão histórico-estética. Assim, “as noções de arte desempenham claramente a função útil para a burguesia de remover a esfera da cultura do contexto imediato do significado social, do argumento e da luta para os reinos puros do absoluto, enquanto convenientemente insiste na apropriação desta classe aos valores mais elevados” (Middleton, 1990, p. 107). Dentro desse panorama, a construção de um público ouvinte é realizada paralelamente à construção desse repertório “clássico”, em que a hierarquia de valores e legitimações de um, reflete na produção do outro, e todo esse complexo intimamente ligado à estruturação social de classes.

Em contraposição, quando se dirige um olhar ao contexto da música popular, confronta-se sempre com aspectos que abrangem as formas e técnicas socialmente significativas no seu modo de produção, como a performance em detrimento do texto fixo, e o experiencial ao invés do abstrato (Middleton, 1990). Em relação a isso, dentro do contexto do pragmatismo de Dewey (2005), critica-se o antagonismo entre a razão e a experiência, com a intenção de romper com esse dualismo, reunindo os dois elementos:

Dizemos de uma experiência de pensamento que esboçamos ou tiramos uma conclusão [...]. De fato, em uma experiência de pensamento, pressupostos emergem somente quando uma conclusão se manifesta. A experiência, [...], é um movimento contínuo de matérias subjetivas. Como um oceano na tempestade, há uma séria de ondas [...]. Se uma conclusão é alcançada, é um movimento de antecipação e acumulação, que finalmente alcança sua realização. A conclusão não é uma coisa separada e independente; é a consumação de um movimento (Dewey, 2005, p. 39).

Embora a corrente filosófica estética também preconize a experiência, como demonstrado, essa experiência reside apenas na contemplação do objeto estético e nas informações e emoções que este traz em si. Dewey e Vieira (2005), por outro lado, ao afirmar que a “conclusão não é uma coisa separada e independente, mas a consumação do movimento”, realça a importância da experiência e do contexto que residem na ação de se produzir esse objeto, ou seja, considerar o processo e não somente o seu resultado.

Ao aplicar esse modelo no contexto da música, Elliott (1995) constrói sua argumentação em direção a uma nova filosofia que parte do princípio de explicar a natureza da música em sua raiz:

Eu gostaria de sugerir que há um princípio evidente que reside por trás, por baixo e em torno do nosso envolvimento musical que nos fornece um incontestável ponto de partida para construir um compreensivo conceito do que é música. Este princípio evidente é melhor expresso por meio de uma questão orientadora [...]. Em relação ao fenômeno humano que chamamos de música, nos permita perguntar o seguinte: há algum sentido em dizer que a música é uma atividade humana? Tanto a razão quanto o senso comum nos dizem ‘sim’. Sem qualquer forma de intenção humana não pode haver sons musicais, nem obras musicais. Em resumo, o que a música é, em sua raiz, é atividade humana (Elliott, 1995, p. 39).

Sendo assim, o autor conclui que se a música pode ser definida como atividade intencional humana, ela passa a partir de então a envolver pelo menos três dimensões no seu processo de realização: a do autor/criador, o produto que ele cria, e a atividade em que ele faz o produto. No entanto, em qualquer instância em que haja atividade humana, criadores fazem o que fazem em um contexto específico. Por “contexto”, Elliott (1995) define o conjunto de ideias, associações e circunstâncias que rodeiam, dão forma, moldam e influenciam algo e nosso entendimento sobre ele. A partir dessa premissa, a música passa então a envolver quatro dimensões, conforme indicadas na figura 1.

Ao seguir o modelo proposto pelo autor, a música passa a ter então quatro direções de investigação. Cada dimensão pode ser considerada a partir de quatro diferentes perspectivas. De fato, segundo Elliott (1995, p.41) “essas quatro dimensões não estão meramente interligadas; elas formam um sistema dinâmico de relacionamento

dialético”. Sendo assim, cada dimensão do fazer musical acontece dentro de um contexto, assim como seu processo de escuta musical (Figura 2), uma vez que para cada tipo de fazer musical, há um grupo de pessoas que age especificamente como ouvintes (plateia) para os produtos musicais dessa prática. Em suma, cada prática musical produz música no sentido de tipos específicos de produtos musicais, obras musicais ou ouvintes.

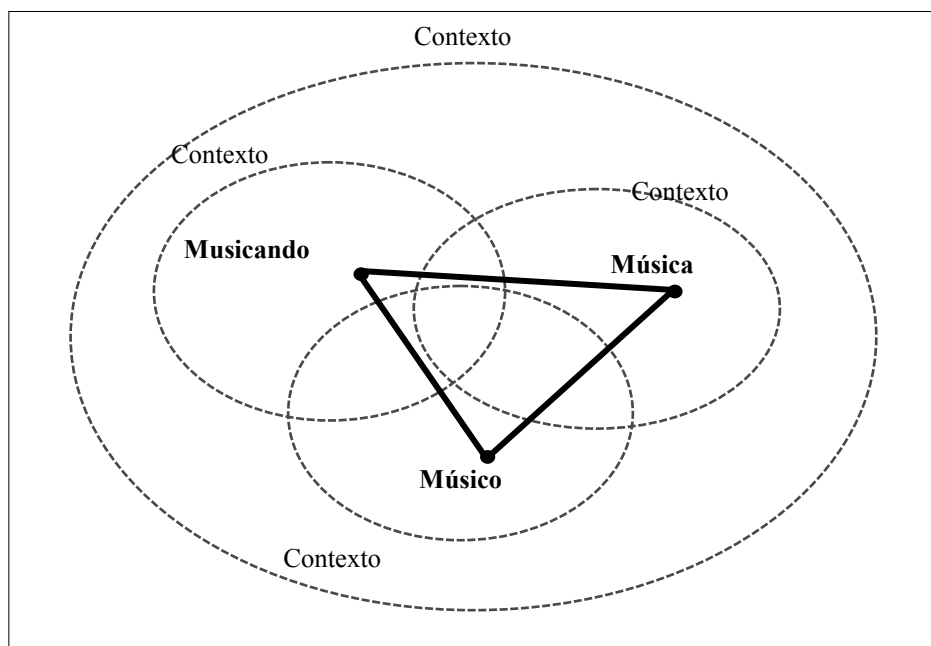


Figura 1. Musicando. Adaptado de “Philosophy and music education,” por D. J. Elliott, *Music Matters: a new philosophy of music education*, 1995. Oxford Press, New York.

Na figura 3, identifica-se a intersecção dos dois contextos, na formação dinâmica de um contexto dialético. A partir das figuras 1, 2 e 3 apresentadas, o autor afirma que para fazer uma abordagem correta sobre a natureza e significância da música como prática humana diversa, deve-se considerar todas essas dimensões apresentadas, e as inter-relações que ocorrem entre elas, visando assim “fornecer um diagrama para a construção de uma filosofia da música” que sirva de base para pesquisas na área (Elliott, 1995, p. 45).

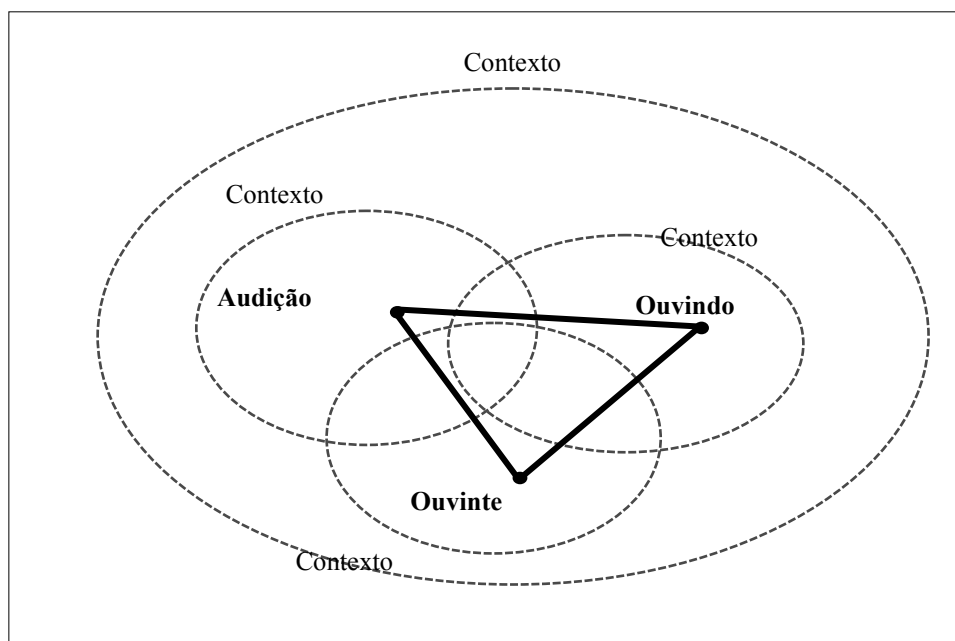


Figura 2. Escuta musical: quatro dimensões com contexto. Adaptado de “Philosophy and music education,” por D. J. Elliot, *Music Matters: a new philosophy of music education*, 1995. Oxford Press, New York.

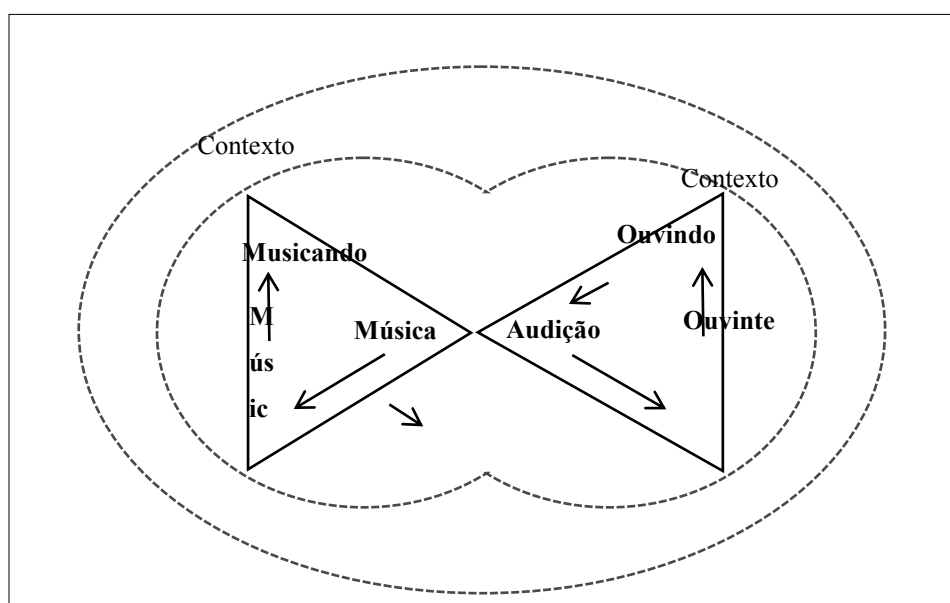


Figura 3. A práxis musical. Adaptado de “Philosophy and music education,” por D. J. Elliot, *Music Matters: a new philosophy of music education*, 1995. Oxford Press, New York.

Dentro desse quadro geral apresentado, esta pesquisa visa trazer respostas sobre a sonoridade do Trio Corrente como resultado de uma dinâmica baseada na intersecção desses contextos apresentado por Elliott (1995), considerando que a música

instrumental brasileira está em constante processo de desenvolvimento, resultando na reformulação de conceitos, sonoridades e concepções.

2.2 MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA

2.2.1 Origens e desenvolvimento

A música instrumental brasileira remonta à segunda metade do século XIX, com as primeiras formações dos grupos de choro chamados de “Pau e Corda”, constituídos por cavaquinho, violão e flauta. É característico no choro a competição e improvisação entre os músicos e o improviso deve ser entendido como uma variação da melodia da música (Bastos & Piedade, 2006). As práticas musicais acontecem nas chamadas “rodas de choro”, espaço onde ocorrem também a formação musical e a transmissão oral entre os músicos. Nas rodas de choro, o contato visual é muito importante, pois contribui para o diálogo musical entre os instrumentistas. A competência de ler os sinais gestuais no desempenho do outro instrumento conduz a ausência do domínio de outros processos de representações gráficas do som, como a partitura (Weffort, 2002, p.46). A partir da década de 20, grupos de choro passam a incorporar aspectos do *jazz* quando o grupo “Os Oito Batutas”, sob a liderança de Pixinguinha, vão à Paris e entra em contato com a cena local *jazzística*. Assim, ao retornarem ao Brasil, incorporam a bateria e o saxofone à formação do grupo (Bastos & Piedade, 2006).

Segundo Campos (2015) a partir do ano de 1949 começaram a surgir na música popular brasileira composições que incorporavam alguns procedimentos do *be-bop*, tanto na estrutura propriamente dita como na interpretação. Eis os prenúncios da bossa nova. A partir de meados de 1950, os elementos que os criadores da bossa nova invocariam para justificar esse movimento já estariam reunidos:

A música anti contrastante (cool jazz), a integração da voz do cantor à orquestra, melodia não diatônica (com busca de balanço das desacentuações), e esquematização rítmica em correspondência com os desenhos rítmicos da própria melodia, o que originava a impressão de birritmia apelidada de violão gago (Tinhorão, 2010, p.328).

Assim, no final da década de 50, jovens músicos de classe média alta passaram a se reunir em copacabana, para tocar, como amadores, as chamadas samba sessions, que lhes permitiam tocar samba em estilo de jazz, em relação à liberdade de improvisação. Desse meio saíram expoentes como João Gilberto e Nara Leão (Tinhorão, 2010).

Nos anos 60, a bossa nova é apresentada ao público norte-americano e a partir de então, o jazz passa a incorporar elementos desse gênero. Ao mesmo tempo, uma geração de instrumentistas envolvidos com o jazz no Brasil, passa a se interessar e a tocar a bossa nova (Bastos & Piedade, 2006). É a partir desse universo, de encontros e aproximações entre choro e principalmente o jazz e a bossa nova, que nasce a música instrumental brasileira (Piedade, 1997, 2005, 2013). Surgem então as formações em trio (baixo, bateria e piano) e vários grupos ganham destaque: Tamba Trio, Zimbo Trio, Milton Banana Trio, Jongo Trio, entre outros (Bastos & Piedade, 2006). Em comum, além da formação instrumental, existe o fato de esses grupos tocarem samba e bossa nova instrumental com estrutura semelhante ao jazz em termos de possibilidades de improvisação.

Grande parte do desenvolvimento da música instrumental brasileira se dá, a partir de então, por meios mecânicos de produção sonora, em que o instrumentista passa a aprender e a incorporar linguagens musicais por meio, primeiramente, da audição, deslocando a função da escrita musical (Tiné, 2001). Através do crescimento da indústria cultural e forte produção fonográfica estrangeira, a incorporação de novos elementos, principalmente norte-americanos, continua a ocorrer com cada vez mais força na música popular brasileira em geral, a partir da década de 70 (Morelli, 2009).

O ensino da música brasileira tem se estruturado sob a transmissão de padrões rítmicos e de articulação que constituem a base do escopo musical a ser aprendido. Na música instrumental brasileira, esses padrões são empregados juntamente com recursos harmônicos, melódicos e estruturais oriundos de um contato e diálogo com jazz norte-americano (Piedade, 2005). Sobre esses aspectos, Piedade (2005) constrói um discurso sobre:

“[...] a relação de tensão e de síntese, de aproximação e de distanciamento, que refletem a necessidade de buscar e assimilar o global e a universalidade da linguagem *jazzística*, mas ao mesmo tempo afirmar a identidade nacional, mirando a diversidade musical “autêntica brasileira” (Piedade, 2005, p. 198).

Nesse discurso, o autor cria o termo “fricção de musicalidades”, inspirado na teoria da fricção interétnica de Oliveira (1972), criada para dar conta da relação conflituosa entre indígenas e a sociedade brasileira na época. O mesmo enfoque é então direcionado por Piedade (2005) para analisar a tensão entre musicalidade brasileira e norte-americana, no seio da música instrumental brasileira:

[...] A fricção de musicalidades surgiu então como uma situação na qual as musicalidades dialogam, mas não se misturam: as fronteiras musicais simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirmam as diferenças. Este diálogo fricativo de musicalidades, característico da música instrumental, espelha uma contradição mais geral do pensamento: uma vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística e uma necessidade de brechar esse fluxo e buscar raízes musicais no Brasil profundo [...] (Piedade, 2005, p. 200).

Dentro desse contexto, grupos passam a dialogar com o *jazz* e a música popular brasileira, incorporando canções nacionais e trazendo-as à concepção e musicalidade *jazzística*.

No entanto, o termo *jazz* abrange uma variedade de estilos que remonta às primeiras metades do século XX, com diferenças em termos de orquestração, estrutura, complexidade melódica, harmônica e rítmica. Neste caso, o grande denominador comum de todos os tipos de jazz ao longo de um grande período de tempo são o virtuosismo técnico extremado e o *swing*⁴. Porém, algumas vertentes mais atuais passam a se direcionar quase que única e exclusivamente para o público iniciado e *expert*, atingindo um nível de complexidade e sofisticação na execução dos temas e dos improvisos que transformaram o *jazz* em atividade de elite (Hobsbawn, 1990). É dentro desse contexto que surgem grupos que quebram as barreiras geradas pela uniformidade métrica do *swing*, e passam a fazer uso de elementos polirrítmicos na maneira de conduzir a música. A partir dos anos 60, músicos como Miles Davis passam a utilizar a polirritmia e alguns de seus desdobramentos de forma mais explícita:

O Miles Davis Quintet foi um dos primeiros a utilizar essa linguagem nos anos 60 e hoje é raro encontrar um grupo de jazz que não faça uso de uma forma ou de outra, desses vocabulários (Hoenig & Weidenmueller, 2009, p.3).

⁴ Compassos quaternários marcados de maneira uniforme nos *off beats* (tempos dois e quatro) (Hobsbawn, 1990).

Atualmente, existem vários compositores e instrumentistas na cena de *jazz* norte-americana que fazem uso desses elementos de forma frequente, e que tiveram suas obras como objeto de pesquisa a partir de análises sobre o viés da polirritmia. Na figura 4, é apresentado o trecho da introdução do arranjo do guitarrista Gilad Hekselman para a música *All The Things You Are*, de Jerome Kern, analisado e transcrito por Angus (2014). Neste trecho, o guitarrista utiliza a superposição métrica de 5/4 sobre 7/4, além da utilização de imparidade rítmica ao longo de toda música, que foi composta originalmente em 4/4, em 1936.

All The Things You Are

Jerome Kern Arranged Quentin Angus

Fast Jazz ♩ = 250
Intro (Open Vamp)

Figura 4. Introdução de Gilad Hekselman em *All The Things You Are* (Jerome Kern). Por Q. Angus, *Phrasing and Polyrythm in Contemporary Jazz Guitar: A Portfolio of Recorded Performances and Exegeses*, 2014. (Doctoral Thesis).

2.2.2 O uso da polirritmia na música instrumental brasileira

No caso da música instrumental brasileira, Hermeto Pascoal é tido como um dos grandes nomes na exploração de recursos polirrítmicos dentro deste contexto. O compositor e multi-instrumentista aprendeu a tocar sanfona de maneira autodidata ao longo de sua infância e adolescência em Lagoa da Canoa, Pernambuco. Depois, se mudou para Recife onde tocou em rádios locais, aprendendo a ler e escrever música,

além de piano, flauta, violão, saxofone, entre outros instrumentos, também de maneira autodidata. Integrou o grupo Quarteto Novo até 1969, quando o grupo se dissolve. Hermeto em seguida viaja aos Estados Unidos, onde em 1971 atinge reconhecimento internacional e entra em contato com vários músicos do universo *jazzístico* (Miles Davis, Chick Corea, Herbie Hancock, Ron Carter, entre outros). A partir de então, passa a tocar nos principais festivais de música instrumental do mundo (Neto, 2008).

Como exemplos de recursos polirrítmicos, em seu álbum intitulado *Slave Mass*, de 1977, a faixa de título homônimo “Missa dos Escravos” possui uma rítmica muito variada, onde compassos de sete e cinco pulsos são alternados, atingindo o clímax ao repetir compassos de 14 pulsos, assimetricamente divididos em grupos de 3, 3, 2, 2, 2, 2 pulsos. Em “Mestre Mará” (1979) a música cantada por Hermeto está em andamento lento, enquanto o coro, formado por elementos não convencionais (chiados, glissandos, gritos sussurros, etc.), está em andamento mais rápido. A superposição de dois andamentos nesse caso indica a existência de duas dimensões simultâneas (Neto, 2008).

Outros exemplos podem ser encontrados no livro de composições de Hermeto intitulado “O Calendário do Som”, de 1996, como o estudo para piano nomeado “Dia 28 de Dezembro” (Figura 5). Sobre esse estudo, Neto (2010) menciona que é:

“[...] um *estudo* modulante, demonstra o *continuum separação-fusão*. A cada quatro compassos, a compressão rítmica gradativamente aumenta, passando das semínimas e colcheias da mão direita (*separação*, c. 1-4), para as semicolcheias (c. 5-8) e dessas para as sesquiálteras da mão esquerda em polirritmia com as semicolcheias da mão direita (c. 9-13) até a ascensão melódica dos c. 14-16 e o subsequente relaxamento, parcialmente alcançado pelo acorde dissonante final, um si dominante na terceira inversão, acrescido de 9a, 11a aumentada e 13a” (Neto, 2010, p. 174).

Outro nome da cena de música instrumental brasileira reconhecido mundialmente desde a década de 70 é o compositor e multi-instrumentista Egberto Gismonti. Nascido em uma família musical na cidade do Carmo, Rio de Janeiro, em 1947, começou a estudar o piano erudito por influência do pai libanês e o violão popular por influência da mãe italiana. Com naturalidade, aplicava a técnica de instrumento erudito ao popular. Como reflexo, sua obra pode ser considerada como um encontro das musicalidades populares (com grande destaque para o uso de elementos folclóricos brasileiros) e erudita. O uso de elementos polirrítmicos pode ser encontrado em várias obras, como por exemplo na composição “Frevo”, lançado em 1978 no álbum “Nó caipira”. Na figura 6 apresenta-se o trecho da subseção B desta obra para piano. A mão

direita realiza um desenho melódico ascendente construído sobre uma métrica 3/8, enquanto a mão esquerda segue em compasso 2/4 (Pinto & Borém, 2013).



Figura 5. Estudo para piano “Dia 28 de Dezembro”. De “O calendário do som e a estética sociomusical inclusiva de Hermeto Pascoal: emboladas, polifonias e fusões paradoxais”, por L. C. L. Neto, 2010, *Revista Usp*, 82.



Figura 6. Complexidade rítmica da subseção B do Frevo de Egberto Gismonti. De “O caos organizado de Egberto Gismonti em Frevo: improvisação e desenvolvimento temático”, por M. G. M. Pinto e F. Borém, 2013, *Per Musi: Revista Acadêmica de Música*, 28.

Embora não seja possível afirmar de fato que os dois compositores sejam os grandes expoentes no uso de recursos polirrítmicos dentro da música instrumental brasileira, segundo Bahiana (1979), ao encerrar a década de 70, foram Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal os dois nomes que representavam perfeitamente a passagem da música instrumental brasileira da linha bossa nova/jazz para uma linguagem mais

ampla. Assim como no *jazz* norte-americano, a uniformidade métrica das décadas anteriores passa a ser quebrada em direção a uma maior liberdade rítmica.

2.3 INTERAÇÃO NÃO VERBAL EM MÚSICA INSTRUMENTAL

Apesar da carência em pesquisas sobre a interação não verbal em música instrumental, é possível constatar que há estudos investigativos e propostas metodológicas que abordam o tema. Nessa seção será apresentado o resultado de um levantamento bibliográfico realizado para compreender o seu atual estado da arte.

2.3.1 Ensino e performance

De acordo com Jensen e Marchetti (2010), a capacidade de interação não verbal entre músicos pode ser vista como um importante fator para assegurar uma boa prática musical em grupo, uma vez que ela possibilita aos músicos corrigirem-se (a si mesmos e uns aos outros) sem interrupções. Esse tipo de interação, em muitos casos, é considerado um conhecimento tácito, já que muitos praticantes não estão nem mesmo conscientes sobre isto.

De acordo com Mello, Kaminski e Ray (2014), nas pesquisas realizadas no Brasil sobre comunicação gestual, o enfoque é voltado para o movimento do corpo na interpretação, assim como na expressão musical. No entanto, considerando os contextos que circundam a música popular e principalmente a música instrumental brasileira, é necessário realizar uma pesquisa que leve em consideração aspectos próprios destes universos, como códigos sonoros que são aplicados com frequência entre músicos para se comunicar, se corrigir e alterar padrões sonoros ao longo da performance musical.

No ambiente da música erudita, onde há um corpus bem estruturado dentro do campo do ensino em regência, observa-se que há uma centralização na figura do maestro como fornecedor das informações transmitidas por meio da linguagem não verbal aos músicos. No caso das orquestras de câmara, onde não há um condutor, há também uma hierarquia dentro do grupo, em que alguns músicos tendem a fornecer tais pistas e códigos por meio da linguagem não verbal para alterações de parâmetros do som. No entanto, no contexto do *jazz*, os músicos afirmam fazer parte de um grupo

democrático, em que não há uma figura central como condutor de tais parâmetros e todos podem interagir e propor ideias por meio da interação não verbal (Jensen & Marchetti, 2010). Nesse sentido, o aprendizado em interação não verbal ocorre de maneira informal, como resultado da prática e do meio social que os músicos compartilham dentro desse contexto específico. Para embasar essa afirmação, foram levantadas algumas pesquisas a respeito:

- Pinheiro (2011) constatou através de um estudo etnográfico, que as *jam sessions* fornecem uma ponte de ligação entre músicos. É por meio dela que muitos entram em contato e interagem com músicos de nível de *expertise* maior, observam e imitam, adquirindo assim linguagem estilística. Esse contato musical também pode ocorrer por meio de meios mecânicos, como demonstrado em Wilf (2012), ao constatar que os estudantes de *jazz* se orientam ritualmente para textos passados da criatividade individual e, portanto, habitam esta criatividade. Isso é demonstrado em seu trabalho de campo em uma escola em Boston, onde os alunos de música interagem com meios mecânicos de produção sonora que reproduzem obras e performances de mestres do *jazz* do passado.
- A importância da interação não verbal no contexto do ensino em música também é determinante ao longo da relação entre aluno e professor, como demonstrado na pesquisa de Laroche e Kaddouch (2015). Nesse estudo, os autores apontam a relevância da personalidade corporal do improvisador ao longo da performance e apresentam um modelo pedagógico de improvisação livre em que a interação entre aluno e professor é um aspecto central. Nesta proposta, o professor, sem a intenção de demonstrar verbalmente alguns padrões de expressão recorrentes do aluno (gesto, ritmos, melodias, centros tonais, etc.), passa a adotar e a reproduzir esses padrões recorrentes ao longo da prática em duo com o objetivo de apontar a “zona de ativação espontânea” (regiões privilegiadas de comportamento entre todo o espaço de possibilidades comportamentais). O professor estabiliza esses padrões coordenando-se com eles, permitindo assim ao aluno consolidar e desenvolver novos padrões.
- Uma proposta semelhante de improvisação colaborativa entre aluno e professor também é desenvolvida em Monk (2013) definida a partir de oito passos: (1) Copiar; (2) Adaptar; (3) Contrastar; (4) Pontuar; (5) Destacar; (6) Dar suporte; (7) Sinalizar e (8) Conceder. Essa prática ocorre entre professor e aluno e consiste no diálogo de ideias musicais por meio da interação entre eles. As três

primeiras estratégias (Copiar, Adaptar e Contrastar), consistem em responder ao material de um parceiro quando compartilham o lugar predominante de uma improvisação, como na improvisação contrapontística ou na negociação de passagens solo. As próximas três estratégias (Pontuar, Destacar e Apoiar) são úteis quando se toma uma posição de apoio e suporte a um improvisador líder, fornecendo uma base sólida que gere confiança e estabilidade ao solista. A sétima estratégia (Sinalizar) fornece coerência a uma improvisação: ao revisitar eventos anteriores, se representa uma oportunidade de "dizer" algo novo ou adicionar um ponto de vista diferente sobre um tópico já "discutido". Finalmente, a última estratégia (Conceder) consiste em permitir que os outros toquem, sem necessariamente tocar e interferir a todo instante. Segundo o autor, escutar sem tocar ao longo da performance pode ser desafiador para improvisadores iniciantes (Monk, 2013, p. 79).

Os modelos de ensino que enfatizam um aprendizado através da comunicação não verbal articulada dentro do contexto musical, vão de encontro com dados já apontados por pesquisadores sobre o fato de em muitos países ocidentais, a “fala ser o principal condutor da informação, e muitas vezes, um substituto para o envolvimento real na atividade em questão” (Rogoff, 2005, p. 256-257). Segundo Martini (1995), os euro-americanos, em suas práticas culturais, enfatizam a separação individual, a construção e a explicação, de uma pessoa para outra, de visões e impressões pessoais de mundos mentais separados. Com isso, a conversa se estabelece como ponto-chave na comunicação de seus pontos de vista e coordenação de suas ações (Rogoff, 2005). Sendo assim, o ensino em música que priorize uma abordagem através da interação não verbal, pode atuar como recurso em potencial no desenvolvimento de aspectos não comumente valorizados nesses contextos culturais.

2.3.2 A rítmica como ponte para a interação não verbal

No *jazz*, por sua natureza improvisatória, o desenvolvimento da música é uma consequência da comunicação interna entre os músicos (Vuust, *et al.* 2006). Em termos históricos, o quinteto de Miles Davis, de 1963 a 1968, foi o propagador principal desse estilo de *jazz* no qual a livre comunicação entre os integrantes passa a ser o centro da música e a polirritmia um dos principais meios para se atingir essa comunicação

Ao observar o modelo gráfico apresentado, é possível constatar que a comunicação ocorre quando um dos músicos “propõe” uma frase musical ou variação rítmica, que em um espaço curto de tempo é assimilada e reproduzida então por outro músico. A partir dessa dinâmica estabelecida, Vuust *et al.* (2006) realizam um paralelo com o modelo de comunicação descrito por Jakobson (1960). O autor Jakobson (1960) propõe que o ato de se comunicar ocorre quando uma mensagem é enviada por um remetente em direção a alguém, através de um meio, em um determinado código, dentro de certo contexto. Sendo assim, aplicando este modelo dentro do quadro apresentado por Vuust *et al.* (2006), temos uma mensagem (frase musical), enviada por um emissor (pianista) em direção a um receptor (baixista e baterista), através de um canal (performance ao vivo), em determinado código (linguagem jazzística) e em certo contexto (“*All of You*” ao vivo no *Lincoln Center*, Nova York, 1963) (Figura 8).

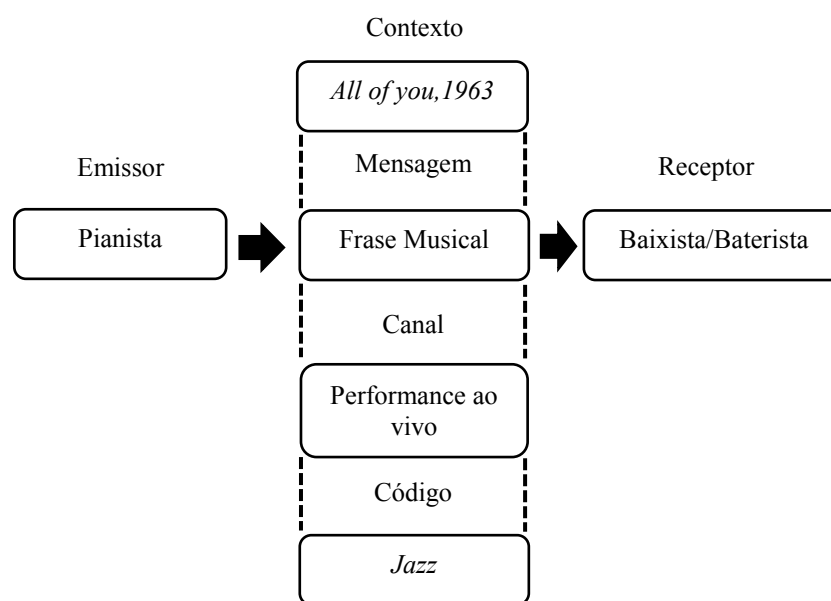


Figura 8. Modelo de comunicação de Roman Jakobson às ocorrências polirrítmicas. Adaptado de “Polyrhythmic communicational devices appear as language in the brain of musicians”, por P. Vuust, L. Østergaard e A. Roepstorff, 2006, *Proceedings from the International Conference on Music Perception and Cognition*, Tradução do autor.

O receptor, ao assimilar a mensagem e decodificá-la dentro do contexto e códigos estabelecidos, reproduz a mensagem, proporcionando uma dialética que passa a dar novos entornos ao resultado sonoro.

Outro exemplo desse tipo de interação é demonstrado por Givan (2016) no final do solo de trompete de Miles Davis em uma gravação em estúdio de “*Straight no*

Chaser” de 1958 (Figura 9). Neste trecho, enquanto o trompetista faz uma pausa entre frases, o pianista Red Garland insere acordes de seis ou sete notas onde as mais altas são fá5, lá bemol5 e si bemol5 (compasso 4). Um compasso depois, Miles Davis reproduz as notas fá5, lá bemol5 e fá5, repetindo duas das três notas tocadas pelo piano, com rítmica e métrica quase idênticas (compasso 5).

The image shows a musical score for the jazz piece "Straight no Chaser" by Miles Davis. The score is in 4/4 time with a tempo of 180. It features four staves: Miles Davis (Trumpet), Red Garland (piano), Paul Chambers (Bass), and Philly Joe Jones (Drums). The trumpet part has a rest in measure 4. The piano part plays complex chords in measure 4, including notes F5, Bb5, and Bb5. The bass and drums provide a steady accompaniment.

Figura 9. *Straight no Chaser* (3'40"), Miles Davis. De "Rethinking Interaction in Jazz Improvisation", por B. Givan, 2016, *Music Theory Online*, 22 (3).

A análise isolada dos resultados sonoros (decorrentes da interação entre os músicos) não seria capaz de decodificar e levar em consideração os motivos reais que culminam nestas alterações ao longo da música. Esse processo, como demonstrado, está inserido em um contexto em que os modos de interagir são construídos na performance ao vivo, não com objetivos unicamente estéticos, mas como forma de estabelecer relações que fazem parte do meio social dos músicos de *jazz*, dentro de um contexto amplo inserido no que Elliott (1995) denomina "musicando". Dentro desse meio social,

a competência do músico é avaliada pelos outros integrantes ao longo da performance pelas suas habilidades em fazer música em grupo. Givan (2016) demonstra, por exemplo, que *Sonny Rolins* prefere bateristas e baixistas que dêem “estabilidade” rítmica e não incorpore as alterações rítmicas propostas por ele ao longo das improvisações. Já em uma apresentação ao vivo em 1975 de *Montreux blues*, com a presença de três trompetistas (*Roy Eldridge, Clark Terry, e Dizzy Gillespie*), o pianista, o baterista e contrabaixista, alteram os parâmetros da música ao conduzir a base ao longo dos solos de acordo com as preferências de cada solista. Portanto, o resultado sonoro vai ser uma variável sempre decorrente do tipo de interação que ocorre ao longo da performance, como resultado dessa prática social de habilidades.

2.3.3 O contexto social na cena de música instrumental paulistana e seu reflexo nas práticas musicais em grupo

Nesta subseção, será apresentado um panorama sobre a música instrumental em São Paulo através do prisma da teoria das comunidades de prática de Wenger (2010) e da teoria da perspectiva sistêmica sobre a improvisação em música instrumental, desenvolvida por Silva (2017).

Dentro da base teórica proposta por David Ellyoth (2015) anteriormente discutida, a compreensão da práxis musical deve, então, englobar os contextos que envolvem a música, os músicos e a prática musical como um todo. Assim, parte-se do pressuposto de que a interação não verbal em música instrumental ocorre dentro de um quadro social que envolve valores e dinâmicas próprias dos músicos que fazem parte deste meio, e a busca por entender essas questões faz parte de uma pesquisa embasada na filosofia de Ellyoth. A compreensão da música instrumental depende da descoberta de seus nexos “musicoculturais”, sendo assim, surge a necessidade de uma atenta análise musical que inclua o olhar para a cultura e para o discurso (Piedade, 2005).

A busca por esta compreensão considera que o sujeito que opera dentro do contexto da improvisação em música instrumental brasileira não atua de maneira totalmente livre, mas a partir de anos de história da música popular: o repertório, as linguagens (gramáticas⁵) incorporadas anteriormente, seus hábitos e memórias. Tudo

⁵ Silva (2017) adota esse termo em improvisação musical a partir do conceito de gramaticalidade, utilizado por Martins (1999), pesquisadora no campo da dança. Significa aqui um conjunto de elementos musicais regidos por regras ou leis inerentes a um gênero musical.

isso naturalmente privilegia o aparecimento de determinadas informações musicais (Silva, 2017). No caso da cena de música instrumental paulistana, é frequente encontrar em bares especializados no gênero, grupos que tocam standards de *jazz*, bossa nova, choro (tradicional e moderno), MPB, samba, samba-*jazz*, *jazz* moderno, tango, entre outros (Almeida, 2017). Segundo Silva (2017, p. 13), o solo improvisado, assim como os padrões de acompanhamento que são improvisados por todo o grupo, podem seguir os direcionamentos gramaticais do gênero em questão, no entanto, o que vai dar sentido e coesão na maneira como estes se inter-relacionam com os músicos e ouvintes de música instrumental é a maneira como esta vai ser tocada, ao articular os elementos regionais com a estrutura e musicalidade *jazzística* (Piedade, 2005).

Neste sentido, para interagir e tocar em grupo, o músico *performer* deve estar apto a se envolver com os membros dessa “comunidade”. Para Wenger (2010), o termo “comunidade de práticas” é criado justamente para dar conta dessa estrutura social, que surge como um produto de um aprendizado que combina aspectos coletivos e individuais. Essa história social de aprendizado dá origem a uma comunidade à medida que os participantes definem um “regime de competências”, ou seja, um quadro de critérios e expectativas nos quais eles reconhecem seus membros. Além da capacidade de se envolver com os membros do grupo, os indivíduos devem também saber fazer uso apropriadamente do repertório de recursos que a comunidade tem acumulado através de sua história de aprendizado. No caso da cena da música instrumental paulistana, é possível observar que para tocar em grupo:

Um músico de *jazz* deve estar familiarizado com o repertório, sabendo tocar (preferencialmente sem a partitura) uma extensa lista de músicas. Além disso, o músico deve compreender as relações harmônicas e melódicas que compõem esse repertório e conseguir improvisar sobre essas estruturas. Por último, os músicos conhecem a história do gênero que estão tocando. Nesse caso, muito do conhecimento em relação a história da música é aprendido no próprio bar, nas conversas informais entre os próprios músicos e alguém que se aproxima para conversar entre os intervalos ou ao término das apresentações (Silva, 2017, p. 13).

Portanto, de acordo com Silva (2017, p.13), o que determina quem é o expoente do *jazz* paulistano não é a formação acadêmica, mas a prática musical. Essa vivência musical, muitas vezes, é determinada pelos músicos com quem já tocou e os trabalhos que realizou. Por esse motivo, com frequência, o músico prefere enfatizar em seu

currículo os lugares e artistas com quem se apresentou ao invés da titulação acadêmica. Essa perspectiva vem ao encontro da teoria de Wenger (2010), que defende o ponto de vista de que o aprendizado como produto das práticas acaba criando fronteiras, não porque os participantes tentam excluir outros, mas porque ao compartilhar uma história de aprendizado, acabam distinguindo aqueles que se envolvem dos que não o fazem. Sendo assim, um dos principais pontos utilizados por membros de uma comunidade para reconhecer outros membros é o engajamento, pois é a relação que fornece a experiência mais direta de regimes de competência.

As competências do sujeito imerso nessa “comunidade” musical vão servir como ponto importante para a auto-organização que é requerida na performance em música instrumental. De maneira geral, não há um supervisor que direcione o solista e a condução rítmico-harmônica, ou que forneça diretrizes para o estabelecimento e desenvolvimento de interação entre os sujeitos. O mais próximo que existe em direção a uma relação hierárquica vai em direção ao solista, já que é ele quem, temporariamente, indica as direções e caminhos a serem tomados:

Em um contexto de improvisação em que haja um alto grau de interatividade entre os *performers*, os protocolos de comunicação para as mudanças de “dimensão musical” (o que pode incluir reharmonização, mudança de metricidade, alteração de dinâmica e mudança de gênero) são indicados, principalmente, pelo sujeito que, naquele momento, é o responsável pela elaboração do solo improvisado. No entanto, os músicos da seção rítmico-harmônica podem igualmente ser responsáveis pela indicação desses direcionamentos, induzindo o solista (Silva, 2017, p. 19).

Dentro deste contexto, o vínculo existente entre os músicos se torna ponto importante na construção de uma dinâmica colaborativa dentro da performance, já que o convívio (musical e interpessoal) vai contribuir para a fluidez da interação entre eles (Silva, 2017, p. 21). Esse vínculo e convívio, permite que exista sempre uma lógica local nas práticas. No caso, a lógica improvisativa reflete o engajamento e a criação de um sentido na ação. Esse engajamento, ocorre por meio de contextos sociais em um processo dual de produção de valores: de um lado, o engajamento inclui conversações, atividades, reflexões, e outras formas de participação pessoal na vida social; de outro lado, surgem os artefatos físicos e conceituais, como produtos desse engajamento: ferramentas, conceitos, métodos, histórias, documentos, recursos, entre outros (Wenger, 2010).

Em um estudo sobre a cena de *jazz* paulistana, Almeida (2017) afirma que é possível observar que para que a música aconteça, existe um engajamento de todos os participantes (músicos, proprietários e funcionários de bares, audiência, técnicos de som). Desse modo, estudar, compor, tocar, ensaiar, ouvir e se apresentar não são processos independentes, eles se inter-relacionam e se fundem num processo maior que é denominado como *musicar*⁶. Os bares onde as performances ocorrem, em geral, estão localizados em bairros nobres e centralizados da cidade. Os músicos são virtuosos em seus instrumentos e os proprietários possuem uma ligação afetiva com o gênero musical. A remuneração praticada é baixa e os músicos em geral não dependem dos cachês. Neste sentido, é possível afirmar que a relação de trabalho que se estabelece é informal. No entanto, a música tocada é de difícil execução e elaborada em diversos sentidos, exigindo atenção e treinamento do público ouvinte para assimilação do conteúdo musical. Em relação à motivação dos músicos de se apresentarem, mesmo em condições baixas de remuneração:

De maneira geral, os músicos respondem a essa pergunta dizendo que existe uma “necessidade” de se expressar e que essa necessidade não se satisfaz simplesmente com gravações em estúdio e em ensaios. Os músicos precisam se apresentar ao vivo. Na conversa com os músicos, fica evidente que a questão financeira não é o que os motiva a sair de casa para tocar em bares (...). (Almeida, 2017, p. 7).

Em relação ao público ouvinte, Almeida (2017, p. 4) o classifica em duas categorias: a primeira é representada por pessoas acima dos trinta anos, de ambos os sexos e que frequentam esses locais com a finalidade de socializar, beber e se divertir. Já a segunda categoria é formada por estudantes de música, que tem em geral menos de trinta anos, em maioria homens, pertencem a uma classe econômica abaixo da primeira e tem por hábito consumir pouco nos bares. Mesmo somando as duas categorias, verifica-se que o público de *jazz* que frequenta os bares em São Paulo é pequeno.

2.4 O Trio Corrente

O Trio Corrente é um grupo de música instrumental brasileira formado em São Paulo. É composto por Fabio Torres no piano, Paulo Paulelli no contrabaixo elétrico e

⁶ Aqui, Almeida usa o termo *musicar* (*musickin*) com base em Small (1998), que assim como *musicizing* em Ellioth (1995), define a palavra num contexto abrangente que relaciona todas as atividades que fazem parte de um fazer musical, e engloba todos os agentes envolvidos nessa prática (Almeida, 2017, p. 2).

acústico, e Edu Ribeiro na bateria. Lançaram quatro álbuns, estreando em 2005 o intitulado *Corrente*. Em 2013 ganharam o Grammy latino e em 2014 o Grammy com o disco *Song for Maura*. Em todos os seus discos, há composições autorais e também obras da música popular brasileira interpretadas e arranjadas pelos integrantes.

Em entrevista concedida ao programa “Passagem de Som”, do SESC de São Paulo, os integrantes contam como o grupo surgiu e como gravaram seu primeiro disco, em 2005. Os músicos se reuniram pela primeira vez nos palcos do bar “Ao Vivo”, no bairro de Moema, zona sul de São Paulo, e passaram a tocar juntos semanalmente. No bar de clima intimista, surgiu o convite para a gravação do primeiro disco. O projeto não foi finalizado, mas a cópia rodou pelo Brasil e Estados Unidos de maneira informal dentro dos círculos de jazz e música instrumental, o que rendeu convites para apresentações em festivais nacionais e internacionais. Nas figuras 10, 11 e 12 são apresentados os trechos transcritos da entrevista.

Fabio Torres: *A gente começou nesse palquinho aqui ó. Era um bar super pequeno e super aconchegante na época.*

Edu Ribeiro: *Tocávamos eu, o Paulelli e o Marquinho Teixeira, que era guitarrista. (...) Aí o Marquinho começou a não poder vir mais porque ele tocava com a Gal Costa na época. Apareceu uma turnê e ele nunca mais vinha. Aí o Fábio começou a vir e a gente tocava toda quarta-feira.*

Fabio Torres: *Foi ficando tão divertido tocar junto que a gente chegou a desmarcar trabalho para vir tocar aqui.*

Edu Ribeiro: *Até hoje eu faço isso (risadas). Esse foi o lugar que a gente criou o Trio Corrente.*

Figura 10. Trecho 1 da entrevista concedida pelo Trio Corrente. Transcrição do programa “Passagem de Som”, por V. M. Giannoccaro, 2013. SESC, São Paulo.

No trecho 1 da entrevista (Figura 10), é possível identificar a informalidade na qual o grupo surge, como decorrência de encontros e desencontros no ambiente do bar, e os contextos onde estão inseridos os músicos. As apresentações em bares, apesar de serem um ponto de encontro que podem tomar grandes proporções, não são vistas como “trabalho” no sentido mais amplo do termo, ao menos para os músicos do trio, que acompanham cantores e outros músicos em eventos de proporções maiores. Neste sentido, é possível constatar que esse ambiente mais intimista e informal acaba se tornando um local de diversão e encontro entre músicos deste meio, com propósito de tocarem mais por razões de caráter pessoal do que econômico.

No trecho 2 da entrevista (Figura 11), fica registrada a relevância de palcos menores e mais informais para propiciar um ambiente que possa oferecer uma boa

acústica e clima intimista para a satisfação pessoal do músico instrumentista. Posteriormente, o relato demonstra como esses ambientes são importantes para que novas oportunidades profissionais e de projeção do trabalho possam ocorrer. No entanto, as condições de registro e gravação da obra não são vinculadas a grandes produtoras e selos e as possibilidades atuais de acesso tecnológico e de meios físicos para gravação permitem que, mesmo com baixo orçamento, os músicos possam realizar o feito. No comentário de Fábio Torres também se percebe o contentamento do músico em ter como plateia um público ouvinte que tenha noções do comportamento adequado para este tipo de ambiente, contribuindo para a performance dos músicos. Em relação às condições de projeção da obra, as taxas impostas no custeamento das leis de direitos autorais nacionais acabam por fazer com que o grupo mantenha sua obra restrita a meios informais por um maior período de tempo.

Fábio Torres: *Desde os famosíssimos até o mais anônimo, gostam desse ambiente de clube, que é o palco pequeno. (...). Não tem palco melhor. Você se escuta bem. (...) essa intimidade para fazer música do estilo que a gente faz, os melhores lugares são esses.*

Teve uma vez que chegamos aqui e tinha uma mesa enorme cheia de gente. A hora que a gente começou a tocar fez-se o silêncio absoluto no bar. Eles ficaram assistindo o show inteirinho, aplaudindo os solos e tal. A hora que terminou o show, o japonês veio até o palco. O Gennoshin veio e falou: “eu querer gravar vocês e levar o som para o Japão”.

Edu Ribeiro: *O que ele fez foi juntar isso tudo. A gente gravou num estúdio que a gente tinha no fundo de casa e ele levou equipamento e a gente gravou lá. A gente gravou com piano Rhodes e as coisas com piano (acústico) foram gravadas na casa do Fábio. (...). Depois ele não lançou.*

Fábio Torres: *Ele abandonou a ideia de lançar o disco no Brasil e no Japão por conta dos direitos autorais que se cobram no Brasil. Ele abandonou o projeto no meio porque ele se sentiu extorquido. (...) Era um projeto independente. Ele estava colocando grana do bolso para fazer.*

Figura 11. Trecho 2 da entrevista concedida pelo Trio Corrente. Transcrição do programa “Passagem de Som”, por V. M. Giannoccaro, 2013. SESC, São Paulo.

No trecho 3 (Figura 12), o baixista do grupo informa sobre a maneira como alguns arranjos são criados e o pensamento do músico por trás dessa lógica. No caso, “fazer a música em sete ou em cinco” é adaptar uma música conhecida e originalmente em tempo de compasso par, para compasso ímpar. Desta maneira, os arranjos do trio reorganizam o discurso musical de obras da música popular brasileira, trazendo-as para um contexto contemporâneo onde o uso de elementos polirrítmicos se tornou fato frequente. Na figura 13, é exposto um exemplo da utilização de um desdobramento

polirrítmico (imparidade rítmica⁷) na adaptação da música “Garota de Ipanema”, de Tom Jobim, realizada pelo grupo.

Fabio Torres: *Na época, nós (Fabio e Paulelli) estávamos viajando com a Rosa Passos e o Edu estava viajando com o Yamandu Costa (...). A gente levava aquele CD virgem (...). Daquele CD, a gente teve muitas respostas. Um CD sem capa! Esse CD, o Maurício Zotarelli, que é baterista e mora lá em Nova York, falou que se espalhou lá entre os músicos.*

Paulo Paulelli: *... e ninguém sabia quem era.*

Fabio Torres: *Ninguém sabia quem era que estava tocando.*

Paulo Paulelli: *Às vezes o Fabinho (Fabio Torres) puxava assim, uma música bem popular, e eu já ficava pensando: “poxa, a gente podia fazer essa música em sete ou em cinco”.*

Figura 12. Trecho 3 da entrevista concedida pelo Trio Corrente. Transcrição do programa “Passagem de Som”, por V. M. Giannoccaro, 2013. SESC, São Paulo.

The image shows a musical score for the song 'Garota de Ipanema'. It consists of five staves of music. The first two staves are in 5/8 time and are marked with a box labeled 'A'. The third and fourth staves are in 7/8 time and are marked with a box labeled 'B'. The fifth staff is in 5/8 time and is marked with a box labeled 'A'. The music is written in treble clef and includes various rhythmic patterns and accidentals.

Figura 13. Melodia Garota de Ipanema realizada pelo Trio Corrente. Adaptada de “Garota de Ipanema: comentários acerca da canção e de três versões instrumentais sob a perspectiva interpretativa da bateria”, por L. Wink, 2014.

Na figura 13, é possível constatar que o arranjo da canção, que é originalmente em compasso binário simples, adaptada para compassos 5/8 e 7/8, reestrutura o discurso melódico e altera toda a base musical onde os eventos sonoros serão desenvolvidos.

A seguir figuras 14, 15 e 16 referem-se à entrevista concedida pelo grupo Trio Corrente ao Bate-Papo Instrumental do Sesc Brasil de São Paulo. Na figura 14, os

⁷ De acordo com Aron (como citado em Sandroni, 2001, p. 25) é a mistura de agrupamentos binários e ternários.

integrantes comentam sobre a motivação por trás da criação de arranjos que inserem extensões rítmicas e harmônicas em composições já consagradas e conhecidas em grande parte pelo público (Figura 14).

Paulo Paulelli: (...) Quando o público tá ouvindo, ele quer fazer o auto aplauso, que é a pessoa reconhecer a melodia e dizer “puxa, tô em casa, eles me respeitam”. Neste sentido, a gente tenta fazer com que o Trio possa tornar uma música complexa em simples, para o entendimento de todos. (...) quando eu tinha dezesseis anos, (...) eu pegava músicas, assim, muito conhecidas e ficava brincando: trocando os acordes, o tempo...

Fábio Torres: A gente cultiva o hábito de tocar algumas músicas sem arranjo. De preferência sem partitura, sem nada. Por exemplo, a gente nunca escreveu uma partitura do arranjo do Paulelli do ‘Garota de Ipanema’. Foi aprendido de ouvido. (...) esse tipo de coisa dá possibilidade para a gente criar. Cada vez que a gente toca, a gente inventa uma coisa diferente. (...) é engraçado porque muitas vezes já pediram a partitura de Lamento que a gente gravou no primeiro CD, e a gente não tem nenhuma partitura. A gente nunca tocou ela com partitura e a gravação é o resultado de uma coisa que aconteceu ali, naquele momento. Quando a gente vai gravar, a gente já tá tocando a música há um tempo, então a gente já tem aquele “padrão”, mas no estúdio pode acontecer alguma coisa diferente. (...) essa coisa de tocar muito tempo junto te possibilita isso: você tocar uma música “de cara” e ela sair, porque cada um já mais ou menos entende o que o outro vai fazer, com o desafio de continuar surpreendendo o ‘outro’ e de preferência ‘derrubando’ o outro (risadas).

Figura 14. Trecho 1 da entrevista concedida pelo Trio Corrente. Transcrição do “Bate-Papo Instrumental do SESC Brasil com Trio Corrente”, por F. Torres, P. Paulelli e E. Ribeiro, 2013. SESC, São Paulo.

De acordo com o trecho 1 da entrevista (Figura 14), é possível perceber que parte da motivação e da lógica na idealização dos arranjos e escolha das músicas, é ligada à preocupação em torná-las, ao menos em certa medida, acessível ao público. Além disso, o baixista afirma que tornar uma música mais complexa, dentro de sua perspectiva, foi encarado desde cedo como uma “brincadeira” de trocar e alterar acordes e elementos rítmicos. Já no discurso de Fábio Torres, constatamos que a prática musical do grupo, se dá em grande parte de maneira informal e “de ouvido”. Para o pianista, essa prática de tocar livremente, sem partituras e arranjos pré-concebidos, capacita os músicos a poder criar e inovar ao tocar diversas vezes a mesma música. Essa criação em grupo, seguindo a ideia apresentada pelo músico, ocorre de maneira mais dinâmica quando há um vínculo antigo entre os envolvidos. Já os termos “surpreender” e “derrubar”, ao que tudo indica, são respectivamente referentes ao ato de propor alterações na música que possam soar diferente dos convencionais, e apresentar “desafios” aos outros integrantes. Sobre este fato o trecho 2 (Figura 15) da entrevista esclarece mais sobre a dificuldade e o desafio por trás da sonoridade do Trio Corrente.

Fábio Torres: *Os arranjos têm uma dificuldade. São desafiadores os arranjos que a gente faz. Então assim, não é que a gente faz um arranjo desafiador porque quer mostrar que a gente é bom pra caramba. Eu acho que é da personalidade dos três. E o erro tá dentro das possibilidades. Acontece o erro. (...) mas é uma coisa que torna a “coisa” emocionante também, né? Porque não é um show de música pop onde “o cara” vai tocar exatamente o que está no disco. Então pode ser que o Edu (baterista) faça uma coisa que eu não entenda na hora. E o bacana do trio é que é um grupo que não tem dono, entendeu? É um trio, que eu digo, polifônico. Cada um é uma voz independente que se soma e cria o som do trio. Eu nunca chego no Edu e falo assim: “Pô! Você fez algo que eu não entendi. Não faz mais”. Não existe isso. Eu vou entender o que ele fez (...).*

Edu Ribeiro: *Mas tem uma coisa que a gente faz que é legal, que é de se encontrar, eu e você (Fábio), sem pensar no repertório do trio, assim, mas de tentar entender melhor como é que o outro toca. Ai as vezes a gente tá tocando, tem uma coisa lá que as vezes ele toca no show que eu não entendo e a gente para e eu falo: “toca esse negócio aí, deixa eu ver como é que é”. Isso é importante.*

Entrevistadora: *Que nas escolas de música dão como “dinâmica de grupo”, que é tocar junto, né?*

Edu: *Exatamente.*

Fábio: *É o principal.*

Paulo Paulelli: *(...) eu penso que a afinidade musical é essencial pra você conseguir fazer um som, e principalmente confiar no teu colega. É que nem uma partida de futebol: você passa a bola e você sabe que ele vai lá e vai fazer o gol. Então a gente tem essa confiança. E quando um amigo tá caindo, por exemplo, ladeira abaixo, vem aquela “mãozinha” e te levanta. Não pode pisar na cana esmagada, né? E os três (integrantes) eu sinto que tem a mesma cabeça, o mesmo jeito de sentir a música. Claro, um um pouco mais sensível, outro mais técnico, outro mais melódico. Mas a essência dos três, eu acho que... Olha eu fico muito feliz da gente ter se encontrado (...) porque as vezes tem muitos músicos, assim, excepcionais. Mas as vezes se juntam e não tem “química”.*

Figura 15. Trecho 2 da entrevista concedida pelo Trio Corrente. Transcrição do “Bate-Papo Instrumental do SESC Brasil com Trio Corrente”, por F. Torres, P. Paulelli e E. Ribeiro, 2013. SESC, São Paulo.

Neste trecho da entrevista (Figura 15), os músicos relatam sobre a importância da confiança e o vínculo entre os integrantes para construir uma performance colaborativa com êxito. Dentre as características mencionadas, vemos a valorização da liberdade criativa dentro do grupo; dos ensaios como meio para debater e aprender a manter a sinergia entre os integrantes, mais do que para ensaiar as músicas em si; da afinidade musical como reflexo de relações pessoais bem estabelecidas entre os membros.

Segundo Grajew (2015, p. 89) o Trio Corrente, assim como Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Marcio Bahia, Nelson Veras, Ari Hoenig, Avishai Cohen entre outros, tem feito uso da polirritmia com frequência considerável, e cada qual emprega maneiras próprias de aplicar seus conceitos, com princípios parecidos, mas desdobramentos variados.

Neste caso, esta pesquisa parte do pressuposto de que esses princípios sobre as maneiras de se aplicar a polirritmia, por serem cada vez mais frequentes na música instrumental brasileira, se tornaram requisitos importantes dentro das habilidades valorizadas no meio social da música instrumental. Dentro da perspectiva do Trio Corrente, é possível observar que a interação através da rítmica é ponto-chave para o desenvolvimento da improvisação em grupo. Sendo assim, para entender os processos e a maneira como são aplicados tais conceitos e seus desdobramentos, o objetivo da pesquisa é analisar o estabelecimento de uma base comunicacional e de reestruturação do discurso melódico a partir de ocorrências polirrítmicas na performance e arranjo do Trio Corrente.

3 METODOLOGIA

3.1 CARACTERIZAÇÃO DA PESQUISA

Por buscar entender os processos envolvidos no ato de criação e improvisação musical em grupo sob o viés da polirritmia, a presente pesquisa é dividida em dois pontos: 1) análise musical ; 2) análise estrutural da linguagem adaptada por Vuust *et al.* (2006) para estudo de ocorrências polirrítmicas em improvisação em *jazz*. 3) entrevista com o pianista do Trio Corrente, Fábio Torres, por meio de uma plataforma de vídeo e mensagem do *google*.

A análise musical é definida como “a decomposição de uma estrutura musical nos seus elementos constitutivos mais simples e a investigação desses elementos no interior dessa estrutura” (Sadie, 1980, p. 340). A partir do resultado encontrado, busca-se inter-relacionar as estruturas musicais geradas, por meio de um modelo adaptado por Vuust *et al.* (2006) da teoria de análise estrutural da linguagem de Jakobson (1960), para entender de que maneira esses elementos são utilizados no intuito de estabelecer uma base comunicacional ao longo da performance em grupo. Paralelamente a estas análises, busca-se relacionar o material musical ao contexto histórico e social levantado na revisão da literatura, e também ao discurso dos integrantes encontrados nas entrevistas e publicações.

3.2 PROCEDIMENTO METODOLÓGICO

Inicialmente foi realizada a seleção dos trechos musicais que atendam aos objetivos da pesquisa. Em seguida foram feitas as transcrições de contrabaixo, bateria e piano. Para tal, foi solicitado o suporte do baterista Fernando Rivabem na transcrição da bateria, e dos músicos Vinícius Bastos e Leonardo dos Santos nas transcrições e revisão das partes do piano. A partir do resultado das transcrições, foi realizada a análise musical e argumentação teórica sobre aspectos de interação não verbal e harmônicos ao longo do processo de improvisação entre os membros do grupo, a partir dos elementos polirrítmicos. Os resultados desta análise foram debatidos dentro das funções da linguística propostas por Vuust *et al.* (2006), dentro do modelo inicialmente apresentado por Jakobson (1960). Posteriormente, com base nos resultados da análise musical, foi feita a elaboração do gráfico conforme apresentado por Vuust *et al.* (2006).

3.2.1 Análise dos Dados

Para entender os processos e contextos existentes na improvisação em grupo, foi realizada a análise das transcrições dos trechos selecionados com enfoque nas ocorrências polirrítmicas e em quais contextos (harmônicos, melódicos, etc.) ocorrem. Posteriormente, os resultados da análise musical foram adaptados para o modelo proposto por Vuust *et al.* (2006), buscando-se demonstrar uma visão mais aprofundada dentro do aspecto da comunicação não verbal em grupo por meio de seus elementos rítmicos.

As ocorrências polirrítmicas foram analisadas inicialmente no pentagrama, levando em conta os aspectos de interação não verbal e harmônicos. Em seguida, foram discutidas dentro do quadro teórico proposto inicialmente por Jakobson (1960) e adaptado por Vuust *et al.* (2006). Posteriormente, foram indicadas por meio da representação gráfica de elementos polirrítmicos (Figura 16), em que cada coluna corresponde a uma unidade de tempo dentro da unidade de compasso. As colunas maiores representam o primeiro tempo de cada compasso. Dentro desse modelo, foram considerados os três instrumentos separadamente (três linhas separadas). Essa modificação se justifica pelo fato da representação de uma comunicação não verbal entre esses dois instrumentos serem possíveis somente ao utilizar linhas gráficas independentes.

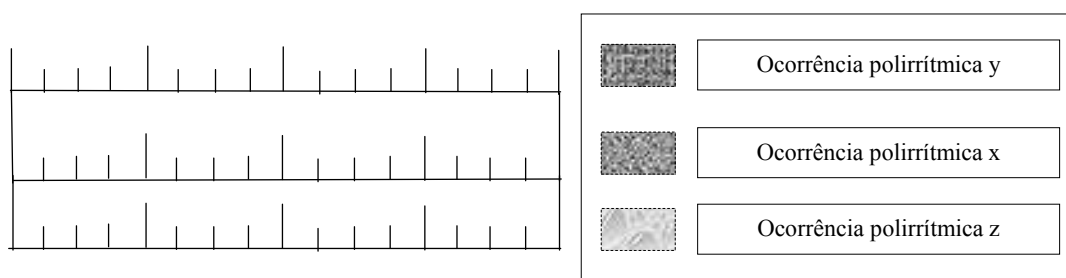


Figura 16. Representação gráfica de elementos polirrítmicos. Adaptado de “Polyrhythmic communicational devices appear as language in the brains of musicians”, por P. Vuust, L. Østergaard e A. Roepstorff, 2006, *Proceedings from the International Conference on Music Perception and Cognition*, pp. 1159-1167.

A partir do modelo proposto por Vuust *et al.* (2006), as ocorrências polirrítmicas, ao serem interpretadas como uma “mensagem”, passam a existir a partir de fatores e suas respectivas funções (Figura 17).

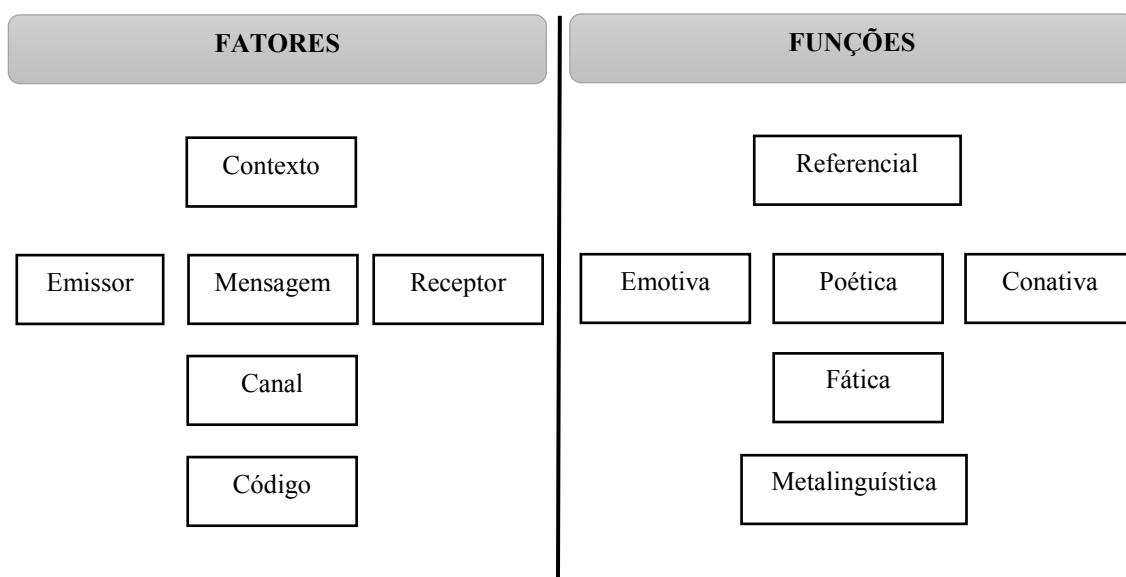


Figura 17. Modelo de ato de comunicação. Adaptado de “Declarações finais: linguística e poética”, por R. Jakobson, 1960. In: T. A. Sebeok, *Style In Language*, MIT Press: Cambridge. Massachusetts. Tradução do autor.

Dentro desse modelo apresentado, cada fator determinante para o estabelecimento de uma base comunicativa tem uma correspondente função linguística. Segundo Vuust *et al.* (2006), essas funções linguísticas podem ser encontradas em diferentes frases tocadas pelos músicos:

- Função referencial: pode ser observada no frequente uso de “citações” em solos. O solista pode se comunicar ao citar partes do solo de outro músico com quem esteja tocando, ou de outras gravações e até mesmo melodias de outras músicas que se encaixem no contexto. Ao citar outros solos e melodias, o músico demonstra respeito a outros músicos e à tradição dentro do contexto musical;
- Função conativa: ocorre, dentro deste contexto, quando uma frase musical é tocada pelo solista, demandando uma resposta equivalente da seção rítmica. Neste caso, o baixista e/ou o baterista assimilam a figura rítmica e complementam o solista;

- Função fática: tem por finalidade estabelecer, prolongar ou interromper a comunicação. Neste caso, ocorre através da quebra de padrões rítmicos como meio de chamar a atenção e estabelecer um canal de comunicação.
- Função metalinguística: dentro desta função, o código sonoro em si e seus desdobramentos são vistos como de maior importância. Neste caso, a comunicação geralmente se transforma em uma exploração de até onde é possível desdobrar um determinado material musical;
- Função poética: trata-se da função comunicativa que está mais frequentemente associada com a obra musical em si, servindo de ponto central para a comunicação de uma mensagem estética entre músico e ouvinte. A importância do reconhecimento do valor estético de um improviso pelo ouvinte, tem relação direta com o sucesso alcançado no processo comunicativo pelo músico.

O material musical encontrado na transcrição e análise musical foram então analisados a partir dessas funções apresentadas acima. Além disso, também foi averiguado: (1) quais figuras rítmicas são mais frequentes nos processos de deslocamento métrico; (2) quanto tempo (em unidade de tempo de compasso) os músicos levam para assimilar uma mensagem musical e gerar uma resposta e (3) em quais contextos harmônicos ocorrem os eventos polirrítmicos.

3.3 PLANEJAMENTO DA PESQUISA

3.3.1 Material Musical

As obras selecionadas são todas composições de outros autores da música popular brasileira, que foram arranjadas e gravadas pelos integrantes do Trio Corrente atualmente. A Tabela 1 é referente aos trechos transcritos e analisados de gravações realizadas em estúdio pelo trio, e a Tabela 2, da performance ao vivo, retirada do site de vídeo *Youtube*. A Tabela 3 apresenta a formação do grupo Trio Corrente.

Tabela 1. Trechos transcritos e analisados das gravações do Trio Corrente.

Título/Autor	Dados do material transcrito
Lamentos	Álbum corrente (2005). Trecho analisado: 1'23''

(Pixinguinha)	- 2'32''. Improvisação do piano.
Maçã (Djavan)	Álbum Volume 3 (2016). Trecho: 0'01'' - 1'18''. Análise da apresentação do tema.

Tabela 2. Gravações de performance ao vivo.

Título/ Autor	Dados do material transcrito
Lamentos (Pixinguinha)	Show ao vivo no 1º festival internacional de artes de Brasília. Sala Villa Lobos, Teatro Nacional de Brasília, Janeiro de 2012. Trecho: 1'30'' - 2'21'' ⁸ . Análise da improvisação do piano.
Deixa (Baden Powell e Vinícius de Moraes)	Show ao vivo no Teatro Anchieta do Sesc Consolação, junho de 2013. Programa Instrumental Sesc Brasil. Trecho: 0'05'' - 0'38''. Análise da apresentação do tema.

Tabela 3. Formação do Trio Corrente.

Integrantes	Instrumentos
Fabio Torres	Piano
Paulo Paulelli	Contrabaixo elétrico e acústico
Edu Ribeiro	Bateria

3.3.2 Equipamentos

Computador Intel Core 5i. 4 GB (RAM) 32 bits. 2.8 Ghz; Software *Finale* 2014, controlador M- Audio Ozone e violão Yamaha C40-M utilizados para transcrição do material musical selecionado.

⁸ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=YzHqFJgQ_jw.

4 RESULTADOS

Para demonstrar o estabelecimento de uma comunicação não verbal por meio da rítmica foram transcritos trechos do solo de piano em *Lamento*, de Pixinguinha, no arranjo do Trio Corrente na gravação em estúdio de 2005, e ao vivo no Festival de Artes de Brasília, na sala Villa Lobos em 2012. Os dois trechos correspondem ao último *chorus*⁹ do improviso do piano. A intenção, ao comparar ambos os trechos, é demonstrar como o contexto de improvisação em grupo não é linear, e é moldado de acordo com a criação e interação momentânea dos músicos, onde nenhum deles conhece a priori o resultado final do produto de sua performance.

Foram destacadas as ocorrências polirrítmicas na partitura de acordo com cada instrumento e as linhas tracejadas indicam por quanto tempo elas duram. Após cada figura, os eventos foram comentados levando em consideração os aspectos de interação não verbal e harmônicos, relacionando sempre com as funções previamente discutidas em Vuust *et al.* (2006). A relação de acordes, quando grafada, é apenas um guia para a contextualização da harmonia original do *chorus*, representando apenas a formação básica de cada acorde (maior, menor e sétima), sem considerar as extensões harmônicas utilizadas pelo pianista no momento, que já estão registradas no pentagrama.

A improvisação segue a forma AABB. A música, que originalmente é em tom de ré maior, aqui é t

Bateria
Baixo elétrico

Figura 18. Ostinato rítmico do samba: contrabaixo e bateria.

⁹ Originalmente, o termo refere-se a uma repetição completa da estrutura harmônico-formal do tema sobre o qual a improvisação é realizada (Silva, 2017).

4.1 FUNÇÃO CONATIVA:

4.1.1 Lamento (Álbum Corrente, 2005); Improviso do Piano (1'23'' - 1'29'')

The image shows a musical score for the piece 'Lamento' by Trio Corrente, specifically Part A. The score is written for Piano, Electric Bass, and Drums Set. The tempo is marked as quarter note = 140. The score is divided into two systems. The first system shows the piano part with a melodic motif in the right hand, which is then imitated by the drums. The second system shows the drums and electric bass parts. Annotations include 'Motivo melódico.' pointing to the piano melody, 'Variação rítmica 1.' pointing to a rhythmic variation in the piano part, 'Resposta- variação rítmica 1.' pointing to the drum response, and 'Harmonias quartais.' pointing to the piano accompaniment. The score is marked with dynamics like *pp* and *mf*.

Figura 19. Improviso do piano em Lamento, Trio Corrente. Parte A. (Faixa nº 1).

- Aspectos de interação não verbal:

Nos compassos 1 e 2 da figura 19, a mão direita do pianista toca um motivo que é repetido ao longo dos compassos 3 e 4, e que passa a ser assimilado e reproduzido pelo baterista nos pratos e na caixa a partir da segunda metade do terceiro compasso, e repetido ao longo dos próximos cinco compassos e meio [função conativa]. No entanto, não é gerada grande instabilidade rítmica, já que a condução rítmica do baixo e do bumbo da bateria se mantêm uniformes dentro do ostinato típico do samba.

- Aspectos harmônicos:

Quanto a condução harmônica, os compassos 1 e 2 apresentam acorde de dó maior [I] com a sexta (C6). Os compassos 3 e 4 apresentam acorde de sol maior [V] com nona e décima terceira, e baixo em si [G6(9)/B]. A configuração dos acordes destes dois acordes se dá através do uso de intervalos quartais na mão esquerda do piano (mi e lá). O motivo melódico da mão direita apresenta a décima terceira menor da fundamental, no entanto, apenas como passagem cromática para o ré (quinta justa de sol). No final desta seção, toca sobre o baixo de si bemol as notas dó (nona maior), mi bemol (décima primeira) e sol (sexta maior).

4.1.2 Lamento (Ao vivo/ Brasília. 2012); Improviso do Piano (1'36''-1'43'')

The image shows a musical score for piano improvisation, divided into two systems. The first system starts at measure 27 and ends at measure 31. The second system starts at measure 32 and ends at measure 36. The score is written for three parts: D.S. (Drum Set), E.B. (Electric Bass), and Pno. (Piano). The key signature is one flat (B-flat major/C minor). The time signature is 5/8. The score includes various annotations such as 'R: Conversões a partir do célula rítmica do piano.' and 'Retomada estabilidade rítmica.' The piano part features complex rhythmic patterns and chord changes, with specific chords like A7, Dm, C, Bm(b5), E7, Am, and G indicated below the staff. The drum set part shows a complex rhythmic pattern, and the electric bass part provides a steady accompaniment.

Figura 20. Improviso do piano em Lamento (Ao vivo). Trio Corrente. Parte A.

- Aspectos de interação não verbal:

Neste trecho (figura 20), assim como no anterior, é o pianista solista que gera primeiramente uma linha melódica que se repete por três compassos e meio e, após o início da variação, é reproduzida pelo baterista um compasso depois, e repetida pelos próximos cinco compassos. Essa variação ritmo-melódica gera um deslocamento métrico em cinco (5/16), e tem um contorno melódico do grave ao agudo que também é assimilado pela bateria. Neste caso, o baterista utiliza os tons, caixa e surdo para dar o sentido de contorno de frequências altas e baixas. O contrabaixo também gera alternâncias rítmicas que quebram a estabilidade ao deslocar o tempo em semicolcheias. Nesta seção, o estabelecimento de comunicação através da função conativa é realizado entre pianista e baterista. Os deslocamentos gerados pelo baixista são provenientes de figuras rítmicas dos compassos anteriores (ver anexo 2) e também mantém relação com o material melódico proposto pelo solista. Nos compassos seguintes há o desdobramento e exploração de material polirrítmico que é enquadrado dentro da função metalinguística, que será debatida posteriormente.

- Aspectos harmônicos:

A linha melódica do piano inicialmente apresenta uma variação em torno do acorde dominante (sol), sobreposta sobre dó diminuto (diminuto auxiliar). O baixo neste trecho, segue em pedal em fá. A nota fá, neste caso, se enquadra dentro da escala dom-dim do acorde de dó diminuto, no entanto, não é possível afirmar que o baixista tenha tomado essa decisão baseado nisso ou apenas para gerar efeito de baixo pedal, em momento de instabilidade rítmica, dando suporte para que essa instabilidade seja realçada pelas tensões harmônicas, e vice-versa. No compasso em dó maior, o pianista repete a variação melódica inicial meio tom acima, o que gera um acorde de lá bemol maior sobre acorde de dó maior e, no tempo seguinte, repete mais uma vez meio tom acima sobre o acorde de ré menor, desta vez, gerando consonância. Essa variação melódica do solista segue até o compasso 32, onde a mão esquerda do pianista torna a fazer acordes e a estabilidade rítmica é retomada.

4.2 FUNÇÃO FÁTICA/ METALINGUÍSTICA

4.2.1 Lamento; Improviso do Piano (1'30'' - 1'37'') (Álbum Corrente, 2005)

The image displays a musical score for piano improvisation, divided into two systems. The first system covers measures 9 to 12, and the second system covers measures 13 to 16. The score is written for three parts: D.S. (Drum Set), E.B. (Electric Bass), and Pno. (Piano). Above the D.S. staff, a series of chords are indicated: Dm, /C, Bm(b5), E7, Am, /G, F#m(b5), and B7. A dashed line labeled 'sincopa 1.' is positioned above the final measure of the first system. The E.B. staff includes annotations: 'R: Deslocamento métrico a partir de sincopa 1.' and 'Ds. em tercinas.' with a circled triplet. The Pno. staff features a 'Tercina.' annotation with a circled triplet in the first measure of the second system. The score uses standard musical notation, including treble and bass clefs, stems, beams, and various accidentals.

Figura 21. Improviso do piano em Lamento, Trio corrente. Parte A2. (Faixa nº2).

4.2.2 Lamento; Improviso do Piano (1'38'' - 1'44'') (Álbum Corrente, 2005)

The image shows a musical score for piano improvisation. It is divided into two systems. The first system (measures 17-20) features a drum set (D.S.) with a triplet pattern, an electric bass (E.B.) with a triplet pattern, and a piano (Pno.) with a triplet pattern. The second system (measures 21-24) features a drum set with a steady eighth-note pattern, an electric bass with a steady eighth-note pattern, and a piano with a melodic line. Annotations include 'Tercinas', 'Retomada da estabilidade rítmica.', 'Em', 'A7', 'Dm', 'G7', 'C', 'Início deslocamento métrico.', and 'Motivo piano 2.'

Figura 22. Improviso do piano em Lamento, Trio Corrente. Parte A3. (Faixa nº3).

- Aspectos de interação não verbal:

Nestes dois trechos (figuras 21 e 22), o baterista inicia um ostinato rítmico nos pratos e caixa da bateria a partir do compasso 12, deslocando o acento forte para a segunda semicolcheia [função fática]. A partir do compasso 14, o baixista passa a responder a ideia, deslocando o pulso para a segunda semicolcheia de cada tempo. Entre o compasso 12 e 14, o pianista inicia um motivo melódico baseado em tercinas que é repetido ao longo dos próximos três compassos. É possível visualizar que o baixista, no final do compasso 15 e início do 16, passa a readaptar a deslocamento rítmico

inicialmente em semicolcheias, para essas tercinas. O pianista passa a responder a ideia na mão direita e posteriormente na mão esquerda (compassos 16 e 17). Ao perceber que o baterista mantém o deslocamento inicial em semicolcheias, o baixista retorna para a figura proposta inicialmente, a partir do segundo tempo do compasso 16. No entanto, a resposta do baterista ao deslocamento em tercinas aparece logo em seguida, no compasso 17. Os momentos de deslocamento em tercinas não se encontram e geram maior instabilidade (c. 16, 17 e 18), fato que pode ocorrer ao longo do processo de comunicação não verbal através da rítmica. Neste caso, nota-se que ao perceber a instabilidade gerada, o pianista cessa a improvisação e toca notas longas (compassos 17 e 18), aguardando até o reestabelecimento da estabilidade rítmica (c. 19). Com isso, é perceptível que ao longo do processo de comunicação através da rítmica, os músicos estão sujeitos a “desentendimentos” e, que a maneira como ocorrem e são solucionados ao longo da prática ao vivo é que vão assegurar uma boa performance. Dentro do quadro proposto por Vuust *et al.* (2006), esse longo desdobramento rítmico gerado a partir do compasso 12 e prolongado até o compasso 18 é associado à função metalinguística.

- Aspectos harmônicos:

Ao observar a relação de acordes da apresentação do tema com a harmonia do mesmo local no trecho transcrito da figura 21, é possível perceber que a partir do compasso 14, quando inicia o deslocamento métrico do baixo, as cadências apresentadas pelo baixista geram tensões harmônicas que nos compassos anteriores, marcados por maior estabilidade rítmica, não ocorriam. No primeiro tempo do compasso 15 por exemplo, que originalmente seria um acorde de mi maior, a nota utilizada no baixo é um lá (quarta justa). A mão esquerda do pianista marca a terça (sol#), a décima terceira (dó#) e a nona (fá#) do acorde original. O segundo tempo desse compasso apresenta o baixo em ré, sobre um acorde que originalmente seria um lá maior com sétima menor, ou seja, um acorde dominante. A mão esquerda do pianista toca a sétima menor de lá (sol), a tônica, a terça maior (dó#) e a décima terceira menor (fá), enquanto mantém o desenho melódico do solo em tercinas de movimento descendentes. Logo em seguida, no compasso 16, sobre um acorde de ré menor, o baixo toca a quinta justa (lá) repetida pela mão esquerda do pianista, enquanto a mão direita toca a sétima menor (dó), a terça (fá), a quinta (lá) e a nona (mi). No segundo tempo deste compasso, sobre o acorde originalmente de sol (V), o baixo toca a nota de lá

bemol, que serve como passagem cromática para o próximo acorde (dó com baixo e sol), enquanto a mão esquerda do pianista toca um lá natural e a mão esquerda toca o que seria a décima primeira (dó) e a sétima do acorde (fá). Com isso, é possível perceber que as tensões harmônicas podem ter função complementar na tensão causada pela instabilidade rítmica e/ou vice e versa. Os movimentos de tensão e relaxamento podem ser acentuados e reforçados através da relação entre os dois parâmetros (rítmico e harmônico). Também é possível observar que a preocupação dos músicos com as questões harmônicas, pode, eventualmente, ser deixada de lado conforme os desdobramentos rítmicos são prolongados e explorados [função metalinguística]. Sendo assim, a preocupação em manter a base comunicativa gerada pode ser interpretada como de maior valor para o músico nestes casos, pois uma possível perda de controle sobre o tempo da música pode gerar danos maiores do que aspectos relativos à harmonia.

4.2.3. Lamento; Improviso do Piano (2'17'' - 2'24'') (Álbum Corrente, 2005)

The image displays a musical score for a piano improvisation. It is divided into two systems, each with three staves: D.S. (Drum Set), E.B. (Electric Bass), and Pno. (Piano).
System 1 (Measures 49-52):
 - **Chords:** Am, Am(7M), Am7, Am6.
 - **Measures 49-50:** Marked "Deslocamento métrico: 3/16", the D.S. and E.B. parts feature a complex, syncopated rhythmic pattern highlighted with a grey box.
 - **Measure 51:** Marked "Resposta: 3/16", the E.B. part features a rhythmic response highlighted with a grey box.
 - **Measure 52:** The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern.

System 2 (Measures 53-56):
 - **Chords:** Dm, Dm(7M), Dm7, Dm6.
 - **Measures 53-56:** The D.S. and E.B. parts continue with the syncopated rhythmic pattern, while the piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

Figura 23. Improvisação em Lamento, Trio Corrente. Parte B'. (Faixa nº7).

- Aspectos de interação não verbal:

A partir do compasso 65, temos o início da segunda parte B, que é marcada por uma sobreposição rítmica do baixo e bateria a partir de estruturas mais irregulares. Neste trecho inicial, o baterista alterna entre agrupamentos de cinco semicolcheias e outros de seis e quatro. O baixista permanece deslocando as unidades de tempo para as segundas semicolcheias, mas não é possível identificar nenhum padrão de agrupamento de notas. O piano, a partir do compasso 66, apresenta um motivo melódico na mão direita que se repete a cada três tempos, formando ao longo de quatro compassos uma unidade de compasso ternária (3/4). A mão esquerda de Fabio Torres não apresenta estruturas que possam ser interpretadas como agrupamentos rítmicos, mas é possível visualizar a alternância entre deslocamentos em semicolcheia e acentuações nas unidades de tempo. Essa sobreposição rítmica e seus desdobramentos, se enquadram dentro do conceito da função metalinguística, já que todos os integrantes, juntos, se empenham em explorar os elementos polirrítmicos ao máximo.

- Aspectos harmônicos:

O baixo mantém caráter suspenso, variando entre notas do acorde e notas de tensão, como a quinta diminuta (c. 66) e a nona menor (c. 69). A mão esquerda do piano apresenta poucos acordes, e do compasso 67 ao 70, toca novamente segundas sobrepostas (c. 67, 68, 69 e 70), gerando mais tensão. O motivo 3 do piano gera tensão (ré sustenido) de uma quarta aumentada / quinta diminuta sobre o acorde de lá menor, e de uma nona menor sobre o acorde de ré menor. Mais uma vez se evidencia o uso de elementos polirrítmicos sobre trechos de tensão harmônica, assim como estabilização rítmica sobre momentos de harmonia mais “regular”, como demonstrado no final da parte B (Figura 21), onde a harmonia segue os encadeamentos originais da música e não há sobreposições rítmicas.

4.2.4. Lamento (Ao vivo/ Brasília. 2012); Improviso do Piano (1'48''- 1'56'')

Figura 24. Improvisação de piano em Lamento (ao vivo). Trio Corrente (parte B).

- Aspectos de interação não verbal:

Assim como na gravação do álbum *Corrente*, o início da parte “B” é marcada por alterações métricas desde o início. O baixo primeiramente propõe uma marcação que gera um deslocamento métrico a cada três semicolcheias (função fática). Junto a ele, o piano realiza um movimento melódico ascendente cromático a partir da nota mi, que também ocorre através de um ciclo de três semicolcheias. Um compasso depois, a bateria também adere ao deslocamento em 3/16. No entanto, imediatamente após a

bateria aderir ao deslocamento métrico inicial, o contrabaixo passa a realizar uma nova marcação que ocorre em ciclos de cinco semicolcheias. A partir daí, o piano e a bateria seguem juntos em deslocamento métrico em 3/16, paralelamente ao contrabaixo em 5/16 (função metalinguística).

- Aspectos harmônicos:

O contrabaixo e o piano, a partir do início da parte B, não seguem categoricamente a harmonia original do *chorus*. Sobre o primeiro tempo do compasso 49, onde seria originalmente o acorde de lá menor com sétima maior, tanto o baixo quanto o piano tocam a nota sol natural, seguida no próximo tempo de sol sustenido no piano (lá bemol), mas mantida pelo baixo em sol natural. Esses “desencontros” harmônicos, no entanto, não ocorrem ao longo dos trechos onde não há estabelecimento de canal comunicativo, como no final da parte A (compassos 44 ao 48). No compasso 51, sobre o acorde de lá menor com sétima, o piano toca as notas sol sustenido e si bemol. Neste caso, além de manter as figuras métricas já estabelecidas no canal comunicativo, parece haver uma maior preocupação em manter a relação simétrica delineada através da frase cromática, do que necessariamente em manter a coerência harmônica original do *chorus*.

4.2.5. Lamento (Ao vivo/ Brasília, 2012); Improviso do Piano (2'04''-2'12'')



The image shows a musical score for a Trio Corrente (part B'). It consists of two systems of music, starting at measures 61 and 66. The instruments are D.S. (Drum Set), E.B. (Electric Bass), and Pno. (Piano). The piano part features a melodic line with a 3/16 time signature in the first system and a 5/16 time signature in the second system. The electric bass part follows a similar pattern, with a 5/16 time signature in the second system. The drum set part is marked with 'S' and '4'. Annotations include 'deslocamento 2ª semicolcheia' and 'Deslocamento 2ª e 4ª semic.'

Figura 25. Improvisação de piano em Lamento (ao vivo). Trio Corrente (parte B').

- Aspectos de interação não verbal:

Neste trecho, que é sequência do que foi apresentado na página anterior, o baixo segue no deslocamento métrico em 5/16 e o piano em 3/16. No entanto, a bateria, que até um compasso antes seguia junto ao piano em 3/16, passa a adotar o deslocamento métrico do contrabaixo em 5/16. Neste caso, fica claro como cada integrante pode dialogar de diversas maneiras com mais de um músico. O canal comunicativo pode gerar combinações simultâneas e sobrepostas. Neste caso, temos um sobreposição da melodia do solista em 3/16 sobre 5/16 da seção rítmica (função metalinguística).

- Aspectos harmônicos:

Assim como na seção anterior, tanto o piano como o contrabaixo mantêm os mesmos motivos estabelecidos anteriormente e, aparentemente, há uma preocupação maior na manutenção deste do que com a coerência harmônica. O piano segue o movimento melódico cromático ascendente e o contrabaixo em pedal nas notas lá e sol.

Após a retomada da estabilidade rítmica, a harmonia padrão também é retomada por ambos.

4.3 OCORRÊNCIAS POLIRRÍTMICAS

Nesta seção, serão apresentados gráficos de ocorrências polirrítmicas (funções fática, metalinguística e conativa) a partir das análises musicais previamente apresentadas de acordo com o quadro teórico apresentado por *Vuust et. al.* (2006). As transcrições e análises completas referente aos gráficos se encontram em anexos 1 e 2. As ocorrências são registradas através do processo de emissão e recepção das mensagens, a partir de motivos e deslocamentos métricos (D.M) que geram uma resposta (R).

4.3.1 Lamento (álbum *Corrente*, 2005)

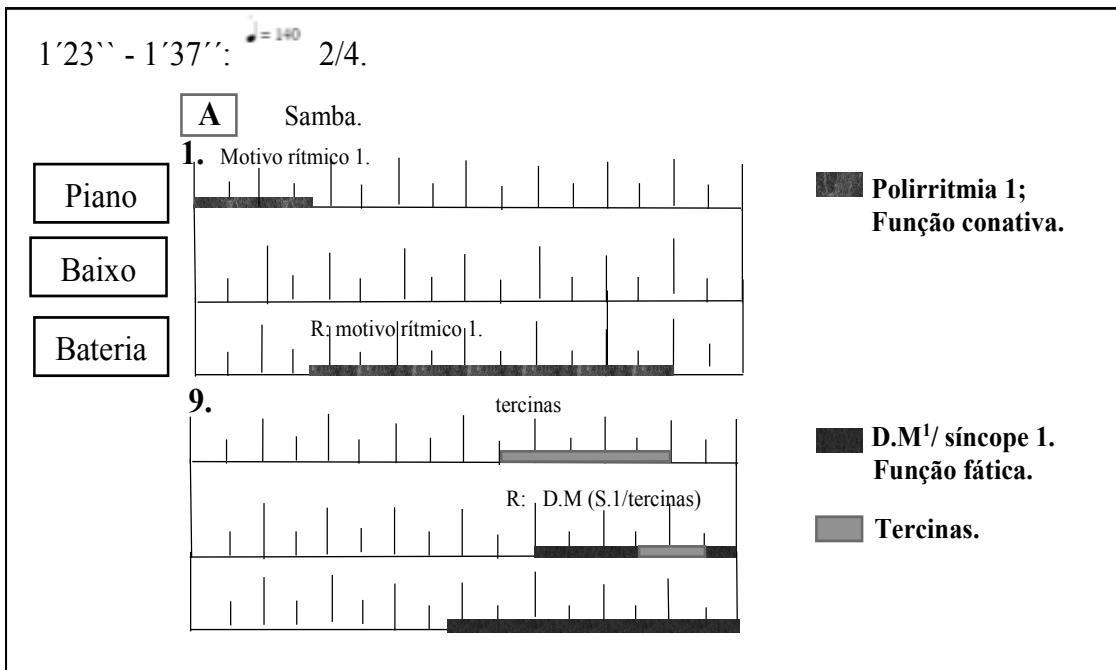


Figura 26. Gráfico de eventos polirrítmicos. Improvisação em Lamento. Álbum *Corrente* (2005), Parte A.

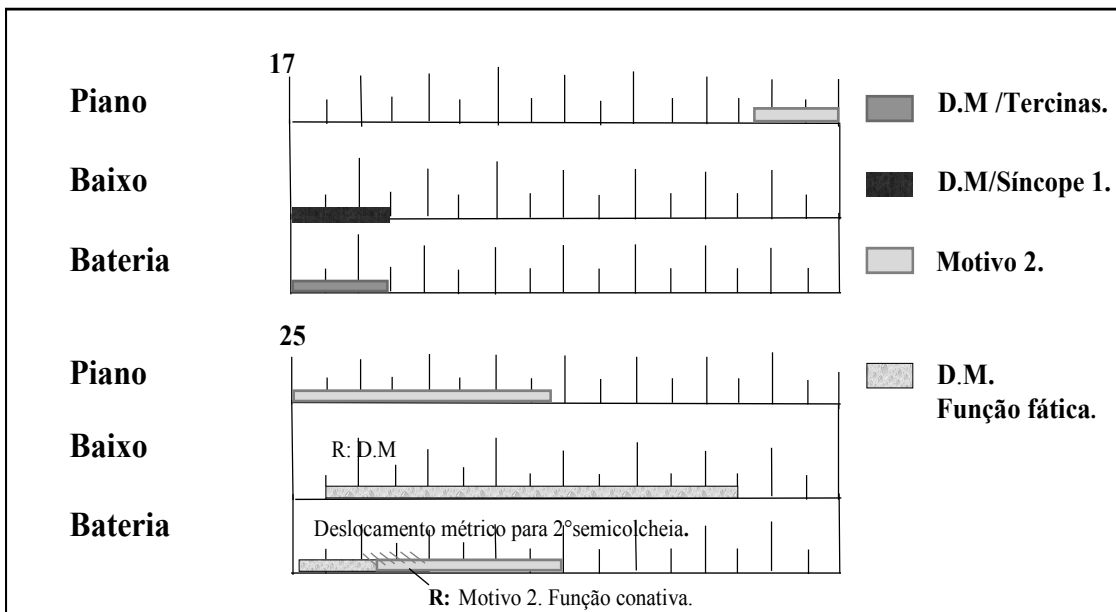


Figura 27. Gráfico de eventos polirrítmicos. Improvisação em Lamento. Álbum *Corrente* (2005), Parte A.

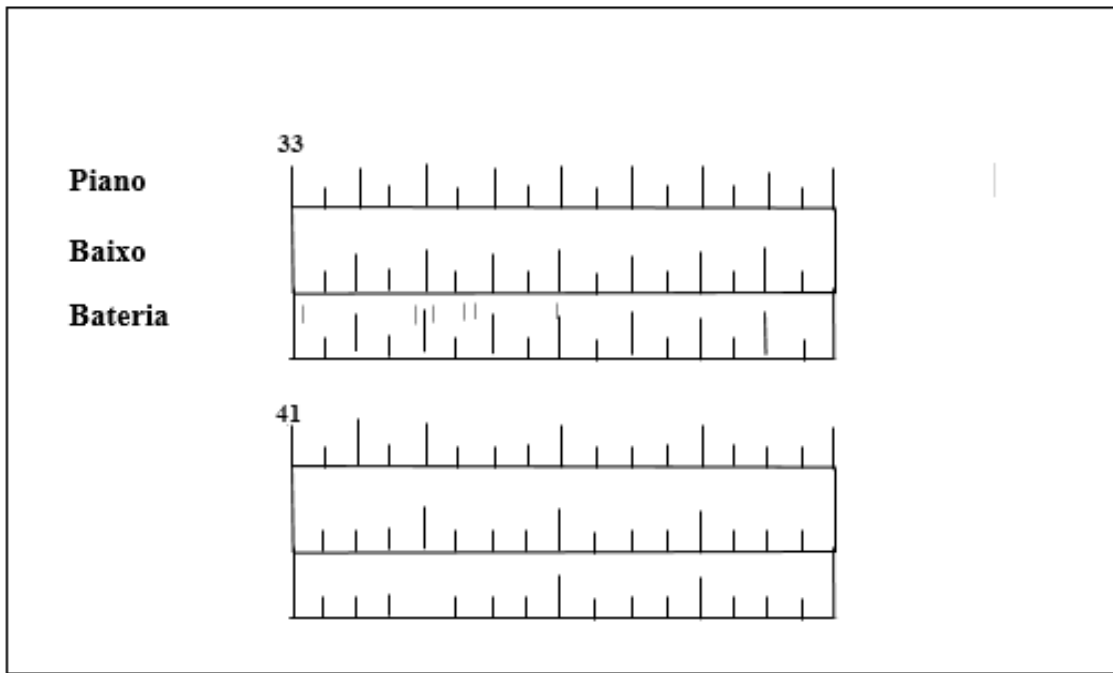


Figura 28. Gráfico de eventos polirrítmicos. Improvisação em Lamento. Álbum *Corrente* (2005), Parte A'.

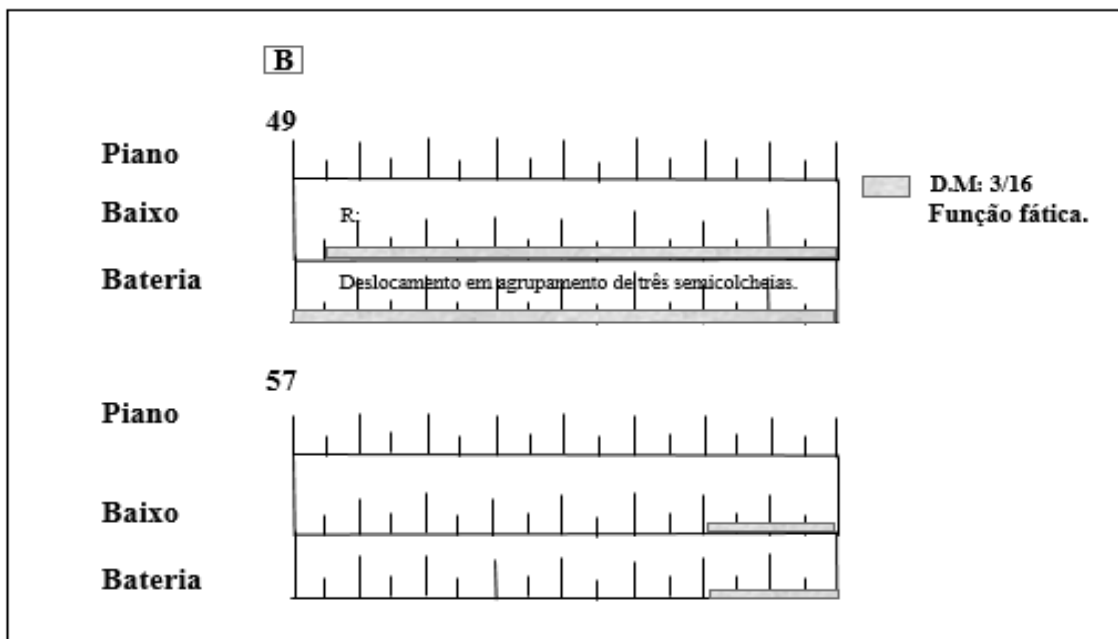


Figura 29. Gráfico de eventos polirrítmicos. Improvisação em Lamento. Álbum *Corrente* (2005), Parte B.

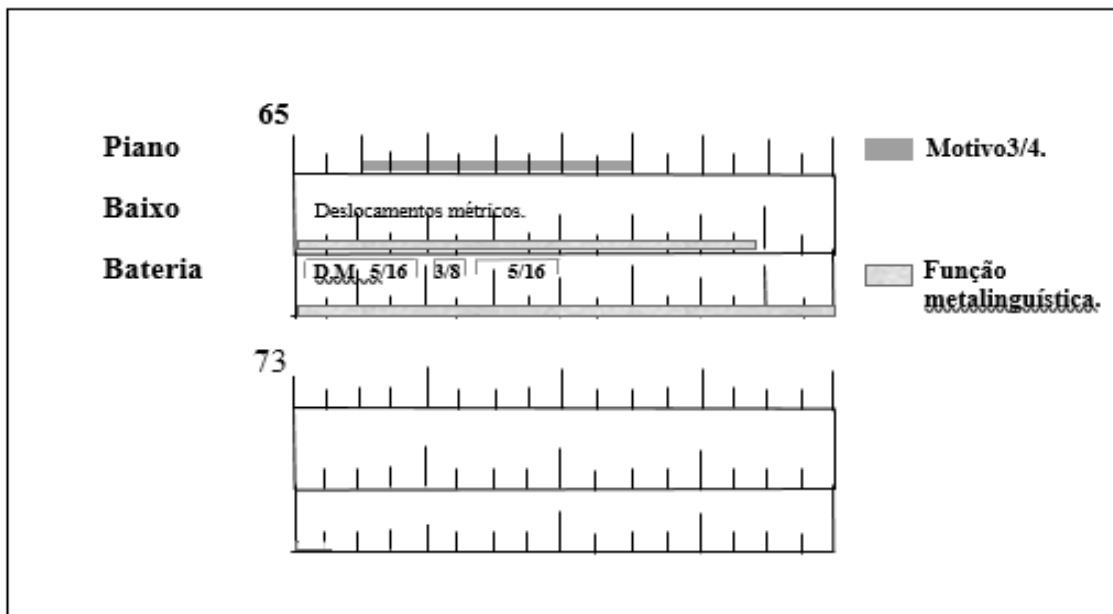


Figura 30. Gráfico de eventos polirrítmicos. Improvisação em Lamento. Álbum *Corrente* (2005), Parte B'.

4.3.2 Lamento (ao vivo, Brasília, 2012)

A seguir, serão apresentados os gráficos da transcrição ao vivo na sala Villa Lobos em Brasília em 2012. Nesta performance, o estabelecimento de canal comunicativo só se dá a partir do início da segunda parte A.

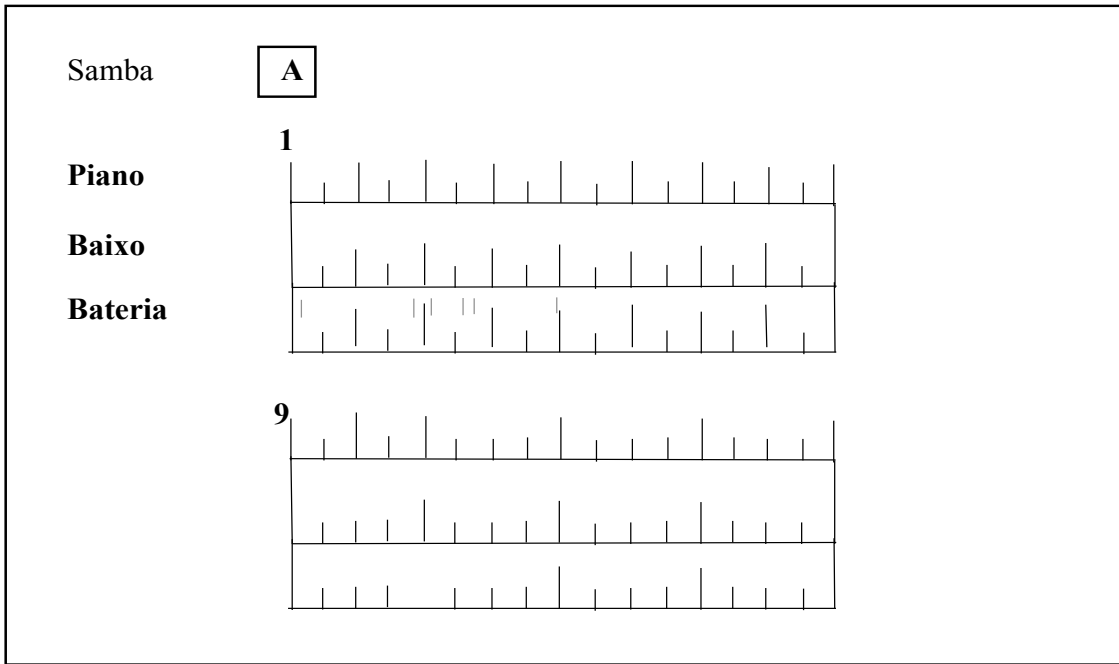


Figura 31. Gráfico de eventos polirrítmicos. Improvisação em Lamento; Parte A. Ao vivo, Brasília, 2012.

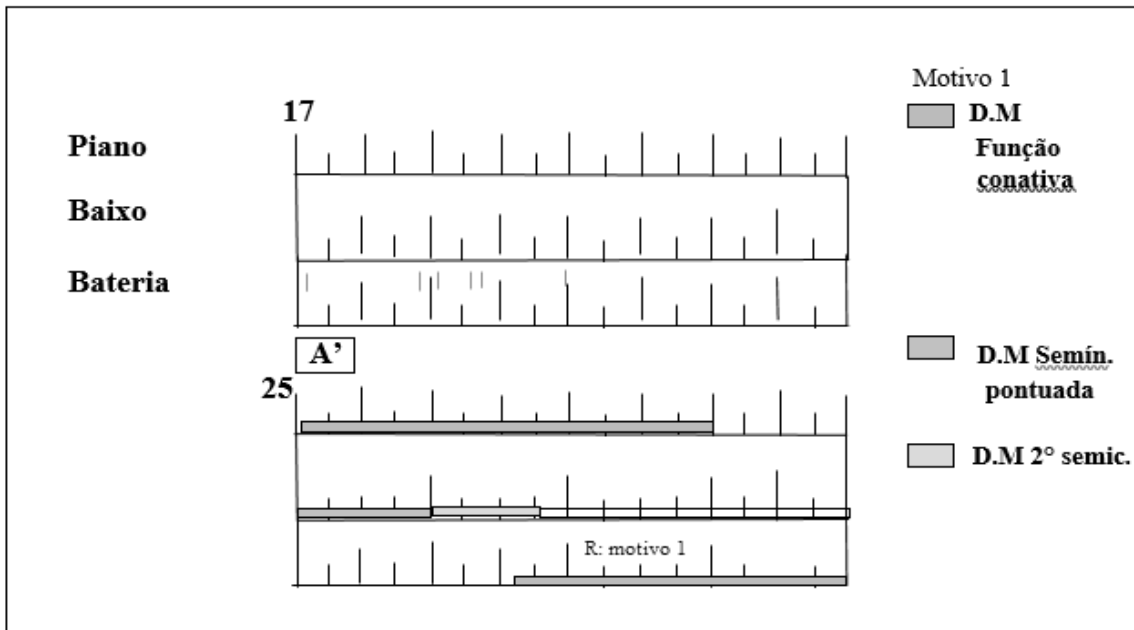


Figura 32. Gráfico de eventos polirrítmicos. Improvisação em Lamento; Parte A'. Ao vivo, Brasília, 2012.

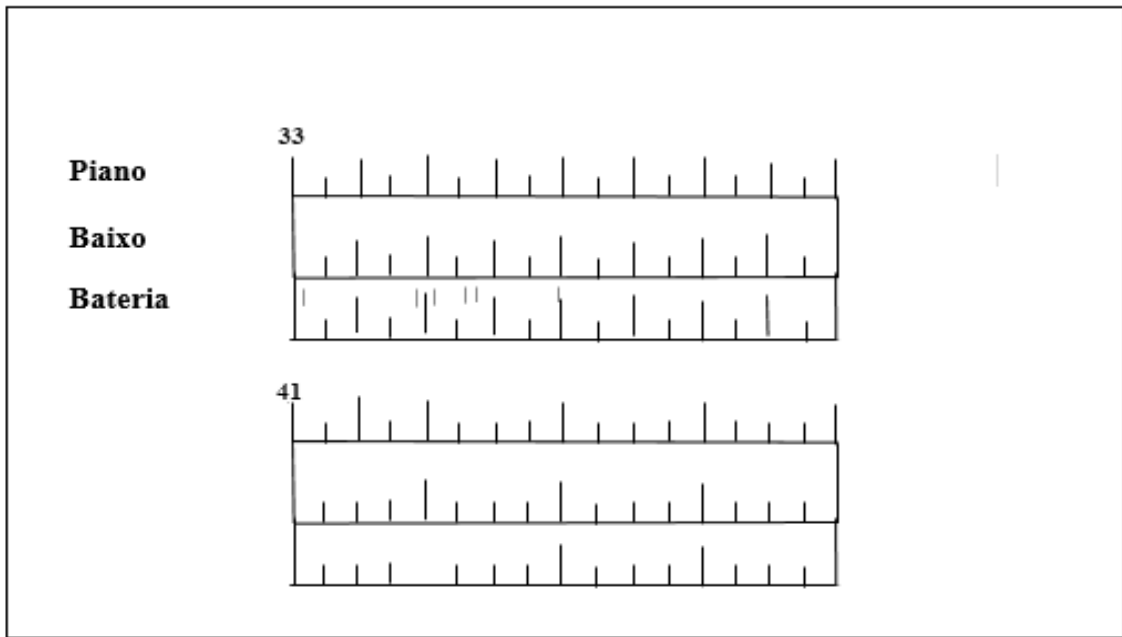


Figura 33. Gráfico de eventos polirrítmicos. Improvisação em Lamento; Parte A'. Ao vivo, Brasília,2012.

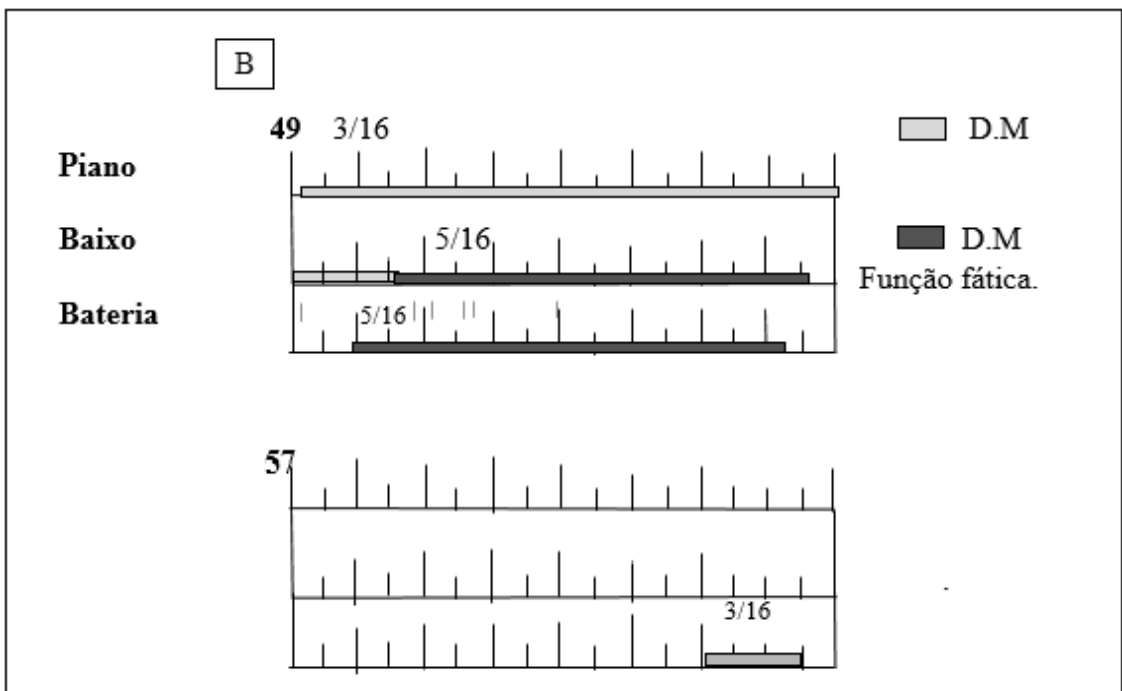


Figura 34. Gráfico de eventos polirrítmicos. Improvisação em Lamento; Parte B. Ao vivo, Brasília 2012.

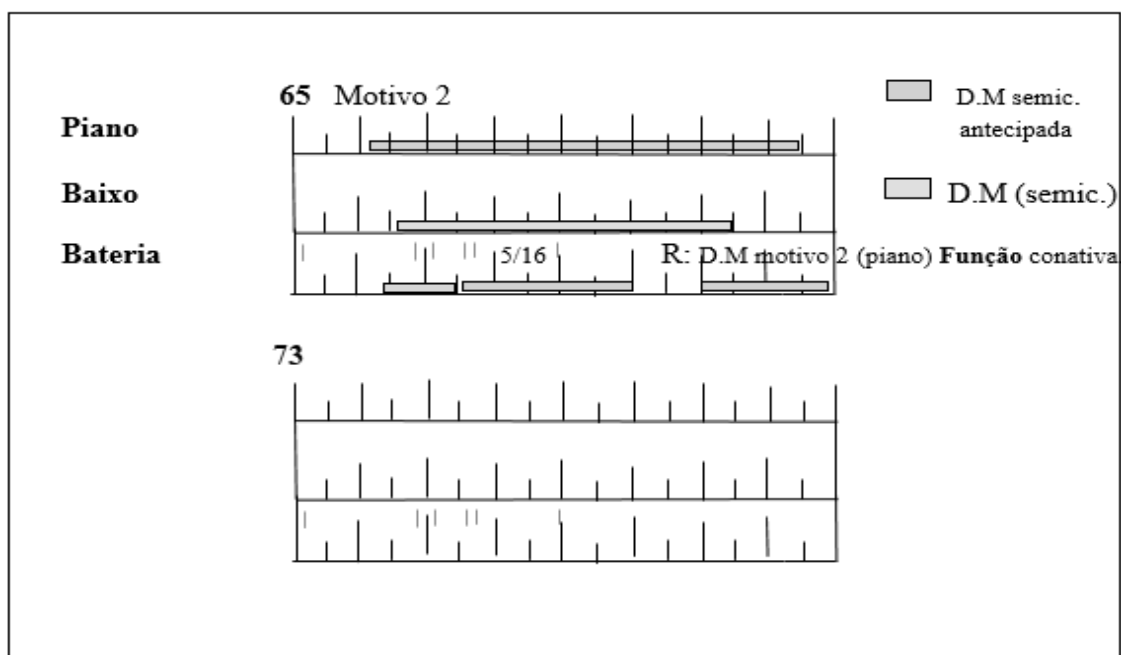


Figura 35. Gráfico de eventos polirrítmicos. Improvisação em Lamento. Parte B. Ao vivo. Brasília 2012.

Com base nos resultados encontrados, é possível constatar algumas regularidades que ocorrem ao longo do estabelecimento da base comunicacional. Inicialmente, há locais semelhantes onde há quebra de métrica e estabelecimento de um canal comunicativo ao compararmos as duas performances, como nos compassos 25 e 49. A forma como se dá a emissão e recepção das “mensagens” musicais mantêm um certo padrão ao longo do trecho analisado, com base no modelo proposto por Vuust *et al.* (2006). As funções fática e conativa servem para “quebrar” a uniformidade métrica regular e propor um canal de comunicação. Outra função encontrada é a metalinguística, que é observada nos desdobramentos do material musical proposto inicialmente pelas outras duas funções. Para ilustrar esses dados, seguem as tabelas 4 e 5 com as funções encontradas, quantas vezes ocorrem, quais músicos agem como emissores e receptores, o tempo entre a assimilação (em unidade de tempo de compasso) e a resposta gerada.

Tabela 4. Funções e Características dos Eventos Polirrítmicos. Improviso do piano. Álbum Corrente (2005).

Funções	Quantidade	Emissor	Receptor	t. de assimilação (unid. de tempo)
Conativa	2	Pianista	Baterista	4
		Pianista	Baterista	4
Fática	3	Baterista	Baixista	3
		Baterista	Baixista	1
		Baterista	Baixista	1
Metalinguística	3			

Tabela 5. Funções e Características dos Eventos Polirrítmicos. Improviso do piano. Ao vivo em Brasília (2012).

Funções	Quantidade	Emissor	Receptor	t. de assimilação (unid. de tempo).
Conativa	3	Pianista	Baterista	6
		Pianista	Baterista	3
		Pianista	Baterista	7
Fática	2	Baixista	Baterista	3,5
		Baixista	Baterista	3,5
Metalinguística	3			

Ao observar as tabelas 4 e 5, é possível constatar que as mensagens de função conativa são emitidas sempre pelo pianista, que no caso é o solista, e o tipo da mensagem é sempre vinculado ao material motivico gerado por ele, que é assimilado ritmicamente pelo baterista e então reproduzido. Já as mensagens de função fática, não demandam material melódico e podem ser geradas pela seção rítmica, como forma de quebrar a uniformidade métrica e estabelecer uma base comunicacional. Neste caso, o emissor é sempre o baterista e o receptor o baixista. O tempo de assimilação do material sonoro quando vinculado à função fática, em geral, é menor do que na função conativa.

4.4 FUNÇÃO POÉTICA

4.4.1 Reestruturação melódica a partir de elementos polirrítmicos

Nesta seção, será abordado como se dá a reorganização e reestruturação de melodias a partir de elementos polirrítmicos, pelo grupo Trio corrente. Dentro deste contexto, será apresentada a introdução do arranjo do grupo para a composição “Maçã”, de autoria de Djavan. A seguir na figura 36, a melodia original do autor, em tom de ré maior e em samba é apresentada.

The image displays a musical score for the song "Maçã" by Djavan. It consists of ten staves of music, each with a corresponding line of lyrics in Portuguese. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are: "Su - bi - la - dei - ra nas car - rei - ra", "Te a - mei des - fi - la - dei - ro a - bai - xo", "En - ca - la - crei no lo - do, na la - ma Na - rei - a mo - ve - di - ça da", "ca - ri - f - ca - tu - ma - ma", "O chão bri - lha - va A ca - sa ri - a", "Cla - re - a - va o di - a E eu nos teus bra - ços", "E vi - a - jei Fui ba - ter na Es - pa - nha Com o ché - ro que vo - cé tem", and "Me - em - bri - a - guêi Des - tru - í Ca - sa - blan - ca e me - re - vol - tei con - tra a". Above the notes, various chords are indicated, such as D 6/A, C 7(9), D 6/A, G 7(♯11), F#m7, F°, Em, A 7(9), D 7M(9), D 9, G 7, G m7, C 7(9), D 6/A, C 7(9), D 6/A, G 7(♯11), F#m7, F°, Em, A 7(9), F#m7, F°, Em, and F#7(♯13).

Figura 36. Melodia original “Maçã” de Djavan. De Chediak A., 2009, *Songbook Djavan*, v. 1.

A figura 37 apresenta a transcrição do piano no arranjo de “Maçã” do Trio Corrente, em tom de sol maior.

Maçã
(Arranjo Trio Corrente-Piano)

Jazz medium

motivo 4/4 x 3/4

Samba

Figura 37. Arranjo de “Maçã” de Djavan pelo Trio Corrente. Transcrição do piano Intro e A.

De acordo com o material musical exposto acima, é possível notar que a linha melódica é transposta da versão original em ré para a tonalidade de sol. A fórmula de compasso se mantém em dois por quatro, mas a introdução é formada por uma exposição do tema adaptado para figuras em tercinas, o que gera um efeito de compasso ternário. No entanto, a linha melódica é construída em ciclos de quatro semínimas, ou seja, temos uma sobreposição rítmica de três sobre dois, mas o ciclo melódico se mantém em compasso quaternário. Paralelo a isso, o acompanhamento em bloco de acordes caminha junto à melodia, gerando uma sonoridade *jazzística*. A melodia principal transita entre a voz superior e inferior da mão direita nos três primeiros compassos.

Nesse sentido, podemos encontrar a função poética, descrita por Vuust *et al.* (2006) como a função mais frequentemente associada à obra em si, dentro da ideia da transmissão de uma mensagem estética entre músico e ouvinte. A introdução é desenvolvida no intuito de transmitir uma mensagem ligada à sonoridade do *jazz*, que é quebrada a partir do compasso 10, onde a condução rítmica passa a introduzir elementos do samba. Esse diálogo de musicalidades foi exposto previamente na revisão da literatura dentro da teoria desenvolvida por Piedade (2005). Desta forma, fica evidente como os músicos dialogam diretamente com essas duas vertentes musicais de forma explícita.

A partir do compasso 12, a melodia é exposta similarmente à melodia original (Figura 36) em termos rítmicos e melódicos, junto com a condução em ritmo de samba, que também é o gênero utilizado na obra original.

Outro arranjo do Trio Corrente que faz uso da exploração rítmica como meio para reorganizar o discurso musical e será apresentado em seguida é o da composição de Vinícius de Moraes e Baden Powell intitulada “Deixa”. Nesta, ao contrário de “Maçã”, toda a música é transposta de compasso binário para compasso ímpar (7/8). Além disso, a tonalidade que originalmente é em lá menor, é transposta para fá menor. Segue abaixo na figura 38 a linha melódica original de “Deixa”:

The musical score for the melody of "Deixa" is presented in five staves. The time signature is 7/8 and the key signature is one flat (F minor). The melody is written in treble clef. The chords are indicated above the notes as follows:

- Staff 1: Am7, F7M, G7(9), C7M, Gm7, C7(9)
- Staff 2: F7M, Dm7, E7(#9), Am7
- Staff 3: F7M, E7(b9), Am7, Em7, B₄, B7
- Staff 4: Em7, E7(b13), Am7, B7, E7(b9), Am7
- Staff 5: F#°, E7(b9), Am7

Figura 38. Melodia original de “Deixa” de Vinícius de Moraes e Baden Powell. De Chediak A. 2009, *Songbook*, v. 2.

A seguir são apresentadas as transcrições do arranjo do Trio Corrente da mesma obra.

Na introdução (Figura 39), é apresentado o ostinato do baixo na mão esquerda, e a condução rítmica dos acordes de acompanhamento na mão direita. O primeiro tempo do compasso é sempre omitido e o último tempo é sempre realçado, gerando uma sensação de deslocamento métrico. Somado a isso, a tônica do acorde só aparece no quarto tempo na voz do baixo, o que contribui mais ainda para a sensação de deslocamento. As notas utilizadas na mão direita são a terça, a quarta e a sétima do acorde, respectivamente. Na metade do sexto tempo há um deslocamento de todas essas notas para um semitom acima, gerando uma tensão que é resolvida logo em seguida, na metade do último tempo.

The image shows a musical score for the piano introduction of 'Deixa' by Trio Corrente. The score is in 7/8 time and features a piano accompaniment with a bass line and a treble line. The bass line consists of a repeating eighth-note pattern. The treble line features chords in the first, third, and fifth positions. The score is labeled 'Fm9' and 'Trio Corrente'.

Figura 39. Arranjo de “Deixa” de Trio Corrente. Transcrição do piano. Introdução.

Em seguida há a apresentação do tema dentro da linha de acompanhamento apresentada na introdução, com a adaptação da melodia original para o compasso em 7/8 (Figura 40).

The image shows a piano score for the first part of the introduction to 'Deixa' by Trio Corrente. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 3 and includes annotations: 'Fm9' above the first measure, 'Adaptação da melodia para 7/8.' above the second measure, and 'Bloco de acordes junto a melodia' above the third measure. The right hand is labeled 'Adaptação da mão direita' and the left hand is labeled 'ostinato do baixo'. The second system starts at measure 5 and includes annotations: 'F7sus4' above the first measure, 'F#aum7(#9)' above the second measure, 'B+m9' above the third measure, and 'A#aum7' above the fourth measure. The score is in 7/8 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Figura 40. Arranjo de “Deixa” do Trio Corrente. Transcrição do piano. Apresentação do tema. Parte 1.

Nessa primeira parte da apresentação do tema (Figura 40), a melodia é tocada na mão direita do piano a partir da segunda metade do tempo dois. A mão esquerda toca a voz do baixo apresentada na introdução, intercalada com acordes e notas apresentadas anteriormente na mão direita. No segundo compasso, temos a melodia da música na voz superior, acompanhadas primeiramente pela quinta (lá bemol) e a tônica (ré bemol) como acorde de suporte, e depois com a décima terceira (si bemol) e a nona (mi bemol) do acorde. O valor do tempo das notas é alterado em relação à melodia original. As duas primeiras notas, que originalmente apresentam mesmo valor de duração, são tocadas com uma diferença entre si (mais longa na primeira nota oitava acima) e a melodia só inicia após uma pausa de colcheia pontuada. Assim, a melodia também tende a omitir o primeiro tempo, contribuindo para uma sensação de deslocamento métrico dentro do compasso de sete por oito. A primeira vez que uma nota é tocada no primeiro tempo ocorre no compasso três. No entanto, o acompanhamento da mão esquerda continua a gerar deslocamento métrico.

Ao compararmos a relação de duração das notas entre si ao longo da melodia, na composição original e no arranjo do trio, é possível visualizar que há alterações que moldam o discurso melódico original ao longo de toda a música. Além disso, há uma rearmarização do tema. A composição original mantém um caminho harmônico mais diatônico e previsível, enquanto o arranjo do Trio Corrente mantém um pedal em torno de fá e faz uso de acordes mais dissonantes e não diatônicos. No caso, os primeiros

quatro compassos da exposição do tema apresentados na figura 40 representam os oito primeiros compassos da composição original apresentada na figura 38. Ao compararmos as funções harmônicas entre eles, temos:

Composição original: [Im]- [VI^{maj}7 - VII⁷(9)]- [III - (VII^m - III⁷)] [VI]

VI: II^m - V⁷

Arranjo do Trio corr.: [Im]- [VI]- [I⁷_{sus}9- I ^{aum}7 (9#)] - [IV^m9 - (I): III ^{aum}7]

Figura 41. Deixa ; funções harmônicas na composição original e arranjo do trio corrente

No arranjo do trio, temos a presença de acordes suspensos e acordes de empréstimo modal. O último acorde desta seção é um lá aumentado de função dominante, que vai ter resolução no próximo compasso. Segue abaixo a continuação da exposição do tema (Figura 41).

Figura 42. Arranjo de “Deixa” do Trio Corrente. Transcrição do piano. Apresentação do tema. Parte 2.

Nos dois primeiros compassos da figura 41 há uma continuação do ostinato rítmico do baixo, com alterações melódicas e harmônicas de acordo com os acordes apresentados nas cifras, marcados por um pedal em lá bemol no qual o caráter de

mudança de função harmônica é apresentado pelas notas superiores da mão esquerda. A partir do compasso 9 há uma mudança do padrão de acompanhamento da mão esquerda através de uma quebra do ostinato do baixo para uma linha melódica mais oscilada, enquanto a linha melódica principal da mão direita se torna mais espaçada. A linha do baixo se torna menos movimentada a partir do quarto tempo do compasso dez, onde é retomada a melodia da música.

5 DISCUSSÃO

O objetivo desta pesquisa foi analisar o estabelecimento de uma base comunicacional e de reestruturação do discurso melódico a partir de ocorrências polirrítmicas na performance e nos arranjos do Trio Corrente. Para tanto, foram selecionados e transcritos trechos de interpretações do trio por meio do registro dos arranjos em estúdio e em apresentações ao vivo, seguido da realização de análises musicais destas transcrições. Em seguida, para buscar entender a interação musical entre os membros como um fenômeno comunicativo, foi utilizado o modelo de análise estrutural de linguagem proposto por Jakobson (1960) e adaptado por Vuust, Ostergaard e Roepstorff (2006) para análise da comunicação não verbal através da rítmica. Além disso, para esclarecer questões sobre os resultados obtidos, foi realizada uma entrevista com o pianista Fábio Torres, no intuito de verificar a relação existente entre os resultados das análises e a maneira pela qual se desenvolve a *expertise* neste tipo de performance. Os resultados principais apontam que o modelo estrutural supracitado foi eficiente para as análises das performances investigadas. Nesse sentido, foram encontradas algumas funções apresentadas no modelo em questão: conativa, fática, metalinguística e poética. A partir disso, constatou-se que a polirritmia desempenha um papel central para a comunicação não verbal na performance do Trio Corrente.

Para atender ao objetivo proposto de modo a poder responder as perguntas referentes à maneira como os músicos interagem e o que os motivam a isso, demonstrou-se que uma análise musical isolada, centrada apenas em objetivos estéticos não seria eficiente. Para a compreensão destes fatos, a revisão bibliográfica do presente trabalho serviu de suporte para apresentar os contextos envolvidos nestes processos de performance em música instrumental improvisada. A visão de Dewey (2005), de que o resultado de uma experiência não deve ser levado em conta sem considerar os processos presentes na “experiência” em si, junto aos “contextos” apresentados em Elliott (1995), apresentaram a necessidade da realização de uma análise musical que considere um aspecto central presente na performance musical do objeto de estudo: a comunicação. Diante desse fato, a pesquisa buscou em uma base teórica da linguística, uma ferramenta metodológica criada por Jakobson (1960), e adaptada por Vuust *et. al* (2006), mas ainda não colocada em prática, para analisar a interação não verbal em *jazz*, principalmente dentro do contexto da música instrumental brasileira.

Como demonstrado nas entrevistas e na revisão bibliográfica, a capacidade de interagir e se comunicar ao longo da performance é algo considerado de grande valor entre os músicos durante a improvisação. No caso do Trio Corrente, a rítmica é ponto central para que ela ocorra. Sobre esse fato, a pesquisa demonstrou que a expansão rítmica como suporte para tais propósitos não ocorre isoladamente somente dentro do contexto do objeto de estudo, mas dentro de um percurso histórico com início na década de 60 no *jazz* norte-americano e a partir da década de 70 no Brasil, com expoentes como Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal. Sendo assim, o Trio Corrente representa um grupo que é, em parte, resultado do percurso histórico da música instrumental brasileira.

Dado esse panorama, a compreensão dos processos de criação em improvisação parte do princípio de que, como afirma Nasio (2015):

“ É impossível surpreender o segredo do ato de criar, que seguirá sendo sempre um mistério. A única coisa que podemos fazer é reconstruir mentalmente, em retrospectiva, o momento criador e, mesmo assim, isto só é possível até certo ponto” (Nasio, 2015).

A reconstrução dos processos de criação no ato improvisatório demonstrou o alinhamento do objetivo central desta pesquisa com a proposta metodológica e a revisão bibliográfica. Os resultados demonstram que a interação e o estabelecimento de um canal comunicativo ocorrem com grande frequência nos trechos das duas performances analisadas (a original e a do trio) e que o modelo de análise estrutural da linguagem, adaptado por Vuust *et. al* (2006) para analisar a interação não verbal em música, a partir do contexto do *jazz* norte-americano, pode ser aplicado no contexto da música instrumental brasileira.

As análises realizadas apontam quatro das cinco funções presentes no modelo, sendo a função referencial a única não identificada em nenhuma das peças analisadas. Averiguou-se que a função fática é estabelecida primeiramente entre os músicos da seção rítmica. O canal comunicativo é estabelecido primeiramente entre baterista e baixista. A função conativa foi o principal meio de quebrar a uniformidade métrica e estabelecer o canal comunicativo do solista em relação aos outros integrantes. Na função metalinguística, identifica-se a participação de todos os integrantes, que passam a explorar em conjunto os desdobramentos rítmicos e harmônicos possíveis, dentro do canal comunicativo estabelecido nas duas primeiras funções. No intuito de aprofundar os aspectos cognitivos envolvidos nas análises apresentadas, a discussão sobre o uso das

funções supracitadas será descrita da seguinte maneira: pelo fato das funções conativa, fática e metalinguística serem auto-interativas dentro do contexto da improvisação, elas serão apresentadas de maneira conjunta no decorrer do texto; enquanto que a função poética será apresentada separadamente, uma vez que ela está relacionada exclusivamente à interpretação.

Com relação às três primeiras funções, o tempo total entre a assimilação e reprodução das mensagens nas funções fática e conativa foi mais longo no caso da performance ao vivo quando comparado a performance em estúdio. No caso desta análise, é possível constatar que em todos os casos, a decodificação da mensagem ocorre por meio da visualização do agrupamento de subdivisões contido na quebra da uniformidade métrica. Ou seja, um deslocamento métrico ou um motivo melódico tendem a ser agrupados em ciclos que possam representar um começo, meio e fim. Dessa maneira, é possível gerar uma resposta equivalente e que faça sentido dentro da mensagem inicial gerada pelo emissor. Sobre esse fato, em entrevista concedida por Fábio Torres ao autor, o pianista comenta sobre seu método de ensino de rítmica brasileira para piano e porque decidiu criá-lo:

(...) ninguém estuda ritmo no piano. Eu não conheço nenhum método. Aí o cara estuda técnica pra caramba vai lá tocar com o baixista e “cruza” tudo. Esse método é para desenvolver percepção rítmica e segurança rítmica (...). Porque você se perde numa performance? Porque você cruza o tempo? Porque você não entendeu o que o outro tocou. O meu ritmo provoca o aluno a entender todos os acentos dentro do compasso, em vários lugares. Então quando o ‘amigo’ dele tocar um acento fora da cabeça ele vai entender. Vai melhorar a percepção e a comunicação, e isso interfere na interação rítmica do grupo (Torres, entrevista pessoal, janeiro de 2018).

No gráfico dos eventos polirrítmicos e nas tabelas 4 e 5, é apresentada uma ideia do tempo em média decorrido para que a assimilação e reprodução de uma mensagem ocorra. Em ambas as performances, o tempo de assimilação e reprodução da mensagem dentro da função conativa é maior do que o da função fática. Uma possível explicação para este fato é a de que o motivo melódico gerado pelo solista é formado por um ciclo mais longo e demanda mais tempo para ser assimilado pelo receptor. Além disso, as diferentes linhas melódicas, geradas pelo solista e identificadas dentro da função conativa, não apresentam semelhanças, o que leva a crer que seja mais difícil para o receptor deduzir a melodia gerada antes que esta seja apresentada integralmente pelo pianista. Já no caso da função fática, há deslocamentos métricos que se repetem e se

assemelham em ambas as modalidades de trechos analisados. Nas duas modalidades de performances, por exemplo (ao vivo e em estúdio) há agrupamentos de subdivisões que formam deslocamentos métricos em compasso 3/16, assim como a incorporação do pulso para semicolcheias deslocadas do tempo forte e também o uso de deslocamentos métricos em tercinas. Sendo assim, essas repetições tornam mais fácil uma dedução rápida e dinâmica da mensagem a ser assimilada e reproduzida pelo receptor.

De fato, é possível visualizar que o tempo de assimilação e reprodução da mensagem musical dentro da função fática na performance em estúdio é de uma unidade de tempo de compasso em duas das três vezes que ocorrem. Sobre esta capacidade de assimilar e deduzir as ideias entre os integrantes, Fábio comenta:

De maneira geral, a gente conhece as polirritmias um do outro. O que não quer dizer que um não possa surpreender o outro dentro do grupo. Isso é o que eu chamo de criar um idioma rítmico comum, sabe? Isso dá um certo trabalho e requer tempo (Torres, 2018).

Nas duas modalidades de performances de Lamento analisadas existem também similaridades em relação aos locais de quebra da uniformidade métrica. Como demonstrado nos gráficos de eventos polirrítmicos, no início da forma B, por exemplo, há sempre quebras que são seguidas por tensões e exploração rítmica. Sobre este fato, Fabio Torres explica em uma das entrevistas que:

Naquele “b” ali, a própria melodia da música já tem uma polirritmia. Então a gente toca muito em cima dos temas, (...), o que o próprio tema sugere. Naquela parte “b”, o Edu e o Paulelli tocam bem polirrítmico. Fazem uma quebradeira danada ali. Aquela gravação (álbum Corrente) a gente era mais moleque, entendeu? Era muita quebradeira naquela época. Nem sei se mudou o som hoje ou não. O que eu acho que aconteceu daquele tempo para agora é que agora a gente está com o idioma mais unido. Naquele tempo podia acontecer mais de um não saber onde o outro está e depois “juntar” de novo. Era mais adrenalina. Agora não, agora o som tá mais seguro (Torres, 2018).

Sendo assim, é possível entender que alguns eventos interativos podem já ser naturalmente pré-estipulados ao longo da prática constante dos músicos. Além disso, segundo o pianista, existe um “entendimento” sobre o outro que permite, de certa maneira, deduzir quais decisões irá tomar, fato que surge devido ao tempo que se conhecem e tocam juntos. Nas análises, os pontos de quebra de uniformidade métrica que são comuns nas duas modalidades de performances demonstram que podem haver deduções e induções decorrentes de práticas anteriores. No entanto, as figuras rítmicas

utilizadas e a maneira como interagem não são semelhantes, o que leva a crer que, apesar de alguns pontos de quebra da métrica já estarem aparentemente pré-estipulados, a maneira como serão desenvolvidas e exploradas não o são. Portanto, o teor das mensagens dentro de suas respectivas funções e a capacidade dos músicos de interagirem por meio delas é que garantirá uma performance original e diferente das anteriores, já que os locais onde as mensagens são emitidas nem sempre são distintos.

Em algumas ocasiões de exceção, também é possível perceber que nem sempre o receptor opta por gerar uma resposta equivalente à mensagem do emissor (anexos 1, transcrição parte 9), mas que, no entanto, a quebra da uniformidade métrica é entendida. A partir de então, a função metalinguística se sucede com os integrantes interagindo por meio de mensagens musicais distintas, sobrepondo-as em um diálogo mais livre, em que o único fio condutor é o pulso. Diante desse fato, torna-se difícil calcular o tempo de assimilação da figura rítmica proposta pelo emissor. Nesse caso, a intenção do receptor de aderir ou não à mensagem tem de ser considerada por todos. Leva-se em conta aqui, a capacidade do receptor de entender a quebra da metricidade e interagir a partir dela. Em outras ocasiões observadas, como por exemplo no compasso 63 da apresentação ao vivo em Brasília (anexos 2, parte 6), existem quebras na métrica regular da música que são propostas por um dos músicos, mas não necessariamente assimiladas e reproduzidas pelos outros integrantes. Assim, não é possível afirmar se a mensagem não é compreendida ou se ela é simplesmente ignorada.

Além dos dados apresentados previamente nas tabelas 4 e 5, outro ponto que pode ser observado com certa regularidade nas análises desta pesquisa é o surgimento de tensões harmônicas frequentes conforme os desdobramentos rítmicos são explorados ao longo do estabelecimento da base comunicacional. A função metalinguística está diretamente associada ao surgimento de tensões harmônicas propositais inseridas pelo pianista e contrabaixista e, em alguns casos, é possível considerar até mesmo um despreendimento dos dois instrumentistas responsáveis pela seção harmônica, como demonstrado nos compassos quatorze, quinze e dezesseis da gravação em estúdio (figuras 21 e 22), por exemplo. Assim, parece haver uma maior preocupação com o estabelecimento e manutenção do canal comunicacional em detrimento da coerência harmônica. A confirmação destas observações veio com a entrevista concedida por Fabio Torres, em que afirma que:

Se for um professor de harmonia, vai dizer “puxa, essa nota ele não podia ter tocado”. (...) mas a primeira vez que eu tirei um solo do Hermeto na minha vida, um solo que eu achava lindo de morrer, o que tinha de nota fora da harmonia ali que o pianista estava tocando. (...) esse rigor (acadêmico), é extremamente importante pra produzir conhecimento, mas ele não pode te cegar, porque a realidade é a realidade (...). Você está criando um momento de tensão dentro de um *chorus*, dentro de uma sequência harmônica, e dentro daquela “bola”, você vai fazer o que você quiser com a harmonia. O que tá “mandando” ali é o ritmo. Em outros momentos o que vai “mandar” é a harmonia, mas ali, naquela “bola” rítmica que se formou de tensão, (...) a harmonia virou segundo plano (Torres, 2018).

Essas relações de tensão e relaxamento provocadas pela instabilidade rítmica podem ser interpretadas como parte da dinâmica da música, que ocorre dentro do contexto harmônico tonal. Ou seja, as dissonâncias e consonâncias ocorrem paralelamente tanto no campo harmônico quanto no rítmico, e parecem em certo ponto tenderem a destacar e valorizar uma à outra.

De forma geral, ao se considerar todos esses processos envolvidos na prática improvisatória em grupo relacionadas as três funções até aqui discutidas, percebe-se que os integrantes do trio têm a competência de produzir unidades estruturais rítmicas e de decodificar e assimilar aquelas que são produzidas pelos outros membros, principalmente, por meio de agrupamentos rítmicos. Os músicos do trio também são capazes de deduzir frases musicais, compreender relações e tensões harmônicas e manter uma base comunicativa através do diálogo e sobreposição desses elementos. Essa capacidade de reconhecer no ‘outro’ o regime de competências para que a prática musical interativa ocorra com sucesso também é estabelecida por meio das fronteiras produzidas entre os próprios músicos ao se engajarem nos contextos específicos da performance musical e definirem esses regimes de competências envoltos na prática da improvisação (Wenger, 2010). Segundo Silva (2017), esses regimes de competência podem ser definidos a partir de influências musicais, da capacidade técnica instrumental e musical de cada um, do conhecimento da história da música dentro deste contexto e das relações de interação social que são estabelecidas no próprio meio em questão. Além disso, o vínculo existente entre os músicos se torna ponto importante na construção de uma dinâmica colaborativa dentro da performance, já que o convívio (musical e interpessoal) contribui para a fluidez da interação entre eles (Silva, 2017, p. 21). Sobre isso, em entrevista concedida ao “Bate-papo Instrumental do SESC Brasil” de São Paulo, Paulo Paulelli afirma:

(...) eu penso que a afinidade musical é essencial pra você conseguir fazer um som e principalmente confiar no teu colega. E os três (integrantes) eu sinto que tem a mesma cabeça, o mesmo jeito de sentir a música. (...) porque às vezes tem muitos músicos, assim, excepcionais. Mas às vezes se juntam e não tem “química” (Torres *et al.*, 2013).

Parte destes nexos e contextos que constituem os valores sociais, os quais delineiam a sonoridade do grupo, podem ser observados em outros trechos de entrevistas apresentadas. Em relação à utilização de recursos de polirritmia, por exemplo, o baixista Paulo Paulelli deixa à mostra parte dessa lógica ao afirmar que:

Às vezes o Fabinho (Fabio Torres) puxava assim, uma música bem popular, e eu já ficava pensando: “poxa, a gente podia fazer essa música em sete ou em cinco. (...) e quando eu tinha dezesseis anos, (...) eu pegava músicas, assim, muito conhecidas e ficava brincando: trocando os acordes, o tempo... (Torres *et al.*, 2013).

Nessa afirmação, é perceptível que a lógica de utilização de imparidade rítmica, dentro da maneira de arranjar e tocar do grupo, acontece num contexto informal que surge espontaneamente e sem “compromissos” meramente estéticos. A frase do baixista junto às análises demonstra que a capacidade da utilização e da ação de ser bem-sucedido por meio de recursos polirrítmicos interativos é algo valorizado entre os músicos, mas construído dentro de uma lógica espontânea e natural, sem muito rigor. Esse fato parece ser, em grande parte, um delineador da sonoridade do Trio Corrente. Nesse caso, seria improvável que músicos que não compartilhassem de tais práticas e valores pudessem estar inseridos neste “regime de competências” (Wenger, 2010) e que assim, pudessem tocar e improvisar dentro deste contexto. Segue abaixo parte da entrevista que elucida sobre estes fatos:

Veja bem, como isso aí (exploração rítmica) é uma coisa que os três (integrantes) gostam, os três quando vão escrever alguma coisa, sempre colocam algo de polirritmia ou compassos e deslocamentos rítmicos diferentes. Então veja bem, isso faz parte do idioma do grupo. (...) é algo que o músico moderno tem que ter, né? Essa modulação rítmica é importante pra caramba (...) (Torres, 2018).

Com relação à função poética, tem como objetivo principal transmitir uma mensagem estética entre músico e ouvinte. No caso de *Maçã*, ela é estabelecida por meio da incorporação de elementos do *jazz* para dentro de uma composição originalmente em samba. A incorporação da melodia em tercinas e utilização de blocos

de acordes trazem à tona a estética *jazzística*. Também foi possível identificar que a alteração métrica proposta no arranjo reafirma a quebra da hierarquia da voz e da letra, originalmente presente na canção. A divisão silábica e a acentuação das notas não precisam ser valorizadas, além de que a alteração rítmica é conduzida de modo a não atribuir um valor importante a questões gramaticais e fonéticas.

Sobre o arranjo de “Deixa”, vemos que a complexidade rítmica é mais acentuada e perdura por toda a apresentação do tema. Ao comentar sobre esse tipo de arranjo, Paulelli afirma:

Quando o público tá ouvindo, ele quer fazer o auto aplauso, que é a pessoa reconhecer a melodia e dizer “puxa, tô em casa, eles me respeitam”. Neste sentido, a gente tenta fazer com que o Trio possa tornar uma música complexa em simples, para o entendimento de todos (Torres *et al.*, 2013).

Dentro deste contexto, observa-se a intenção do músico em transmitir uma mensagem ao ouvinte que busque transcender a música original por meio da exploração de recursos rítmicos e harmônicos, mas ao mesmo tempo, fazer com que o público reconheça a melodia que é apresentada. Por essa intenção proposital em gerar efeito no ouvinte pela estética do arranjo, pode-se enquadrá-lo dentro da função poética proposta no modelo de Vuust *et al.* (2006).

A partir dos resultados encontrados, acredita-se que o modelo em questão serve como uma importante ferramenta para analisar e interpretar dados referentes à interação não verbal em música instrumental brasileira por meio de elementos polirrítmicos. Além de ferramenta de análise, outras pesquisas que envolvam a aplicação de um método de improvisação e prática em grupo podem ser desenvolvidas, com base nos resultados encontrados, considerando todos os processos aqui observados. Na presente pesquisa, estes processos envolvem o entendimento e a visualização de agrupamento de subdivisões como um ponto central para a decodificação da mensagem musical emitida. Além disso, a capacidade de tocar e interagir por meio destas mensagens, dentro do pulso e junto às estruturas rítmicas geradas pelas alterações métricas é um ponto central a ser considerado. Sobre a existência de um modelo que enfoque a interação não verbal em música popular, Fabio Torres afirma:

Eu não conheço nenhum curso sobre isso. Não sei se as universidades de música popular estão ensinando isso. Eu realmente não sei te dizer. O que eu vejo é que as pessoas que se interessam por isso e vão para o ambiente jazzístico, elas aprendem na “marra” (Torres, 2018).

Dentro de certos trechos da entrevista, observa-se também que existe um distanciamento, na visão de Fábio Torres, do rigor e do ensino acadêmico para a chamada “realidade” do músico popular. No caso de um modelo que enfoque a interação e a prática improvisatória em grupo, o entendimento dessas “realidades” deve ser compreendido, abordado e transmitido para que haja um ensino eficiente, ou seja, que produza um efeito real dentro do contexto onde um músico popular esteja inserido. Além disso, é papel da pesquisa científica reconhecer e registrar essas “realidades” para poder gerar resultados eficientes e concretos. No caso desta pesquisa, foi demonstrado que a comunicação não verbal entre os músicos é considerada um ponto importante dentro da performance do Trio Corrente e do contexto onde o grupo está inserido. Um modelo de análise que possa esclarecer a intencionalidade do músico ao longo desse processo comunicativo foi adaptado da linguística para buscar identificar essas “realidades” que nem sempre são percebidas e registradas dentro da pesquisa acadêmica.

Como demonstrado no presente estudo, a sonoridade do grupo pode ser vista como produto dos nexos e contextos presentes na práxis musical do Trio Corrente. Sugere-se também, que um modelo de prática em grupo leve em consideração a inserção dos indivíduos no meio social do gênero musical em questão. Assim, uma análise musical isolada destes contextos não seria suficiente para gerar as respostas para o objetivo proposto na presente pesquisa. Acredita-se que o aprendizado musical isolado também não possa instruir e inserir o estudante integralmente no contexto da música instrumental brasileira. Nesse sentido, os contextos apresentados por Elliott (1995) podem ajudar a nortear um modelo eficiente que vise este tipo de aprendizado, e a entender essas “realidades” que parecem distanciar a pesquisa e o ensino acadêmico do músico inserido no meio da música instrumental brasileira. Para Piedade (2005), a compreensão da música instrumental depende da descoberta de seus nexos “musicoculturais”, revelando assim, a necessidade de uma atenta análise musical que inclua o olhar para a cultura e para o seu discurso. Desta forma, espera-se que esta pesquisa tenha contribuído para o desenvolvimento do ensino da rítmica, da interação não verbal entre músicos e, conseqüentemente, da aquisição de *expertise* em performance na música instrumental brasileira.

REFERÊNCIAS

- Almeida, M. V. (2017). Amador x Profissional. *Revista Vórtex*, Curitiba, 5 (1), 1-14.
- Angus, Q. (2014). *Phrasing and polyrhythm in contemporary jazz guitar: a portfolio of recorded performances and exegesis* (Doctoral thesis, University of Adelaide, Australia). Acessado em <https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/handle/2440/86585?mode=full> em 14/06/2017.
- Bahiana, A. M. (1979). Música instrumental – o caminho do improviso à brasileira. In: Bahiana, A. M., Wisnik, J. M., Autran, M. *Anos 70 – música popular* (pp. 77-89). Rio de Janeiro: Europa.
- Bastos, M. B., & Piedade, A. T. C. (2006). O desenvolvimento histórico da música instrumental, o jazz brasileiro. *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música (ANPPOM)*, Brasília, 931-936.
- Bauman, Z. (2003). *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Campos, A. (2015). *Balanço da bossa e outras bossas*. Editora Perspectiva.
- Chediak, A. (2009). Songbook Djavan. Vol 1, (1). Irmãos Vitale.
- Chediak, A. (2009). Songbook Vinicius de Moraes. Vol 2, (2). Irmãos Vitale.
- Coolman, T. (1997). The Miles Davis Quintet of the mid-1960s: synthesis of improvisational and compositional elements (Doctoral dissertation, New York University). Acessado em <https://elibrary.ru/item.asp?id=5542416> em 14/06/2017.
- Davidson, J. W., & Good, J. M. (2002). Social and musical co-ordination between members of a string quartet: An exploratory study. *Psychology of music*, 30(2), 186-201.
- Dewey, J. (2005). *A concepção democrática da educação*. Viséu: Pretexto.
- Eagleton, T. (1993). *A ideologia da estética*. Jorge Zahar Ed..
- Elliott, D. J. (1995). *Music Matters: a new philosophy of music education*. New York: Oxford University Press.
- Giannoccaro, V. M. (Produtora). (2013). *Programa Passagem de Som com Trio Corrente* [Programa Documental]. São Paulo: Canal Sesc. Acessado em <https://www.youtube.com/watch?v=Zy2W7ed4aXk&t=1s> em 26/07/2017.
- Givan, B. (2016). Rethinking Interaction in Jazz Improvisation. *Music Theory Online*, 22 (3).

- Gellrich, M., & Kenny, B. J. (2002). Improvisation. In: G. McPherson., & R. Parncutt. (Eds), *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning* (pp. 117-134). New York: Oxford University Press.
- Grajew, D. U. (2015). Exercícios de polirritmia sobre temas de Egberto Gismonti. *Anais do I Encontro Brasileiro de Música Popular na Universidade: o estado da arte do ensino de música popular nas universidades brasileiras*. Porto Alegre, 79-90.
- Hoening, A., & Weidenmüller, J. (2009). *Intro to polyrhythms: Contracting and expanding time within form*. United States: Mel Bay.
- Hobsbawn, E. J. (1990). *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Jakobson, R. (1960). Linguistics and poetics. In: T. A. Sebeok (Eds), *Style in Language*, Cambridge: MIT Press, 350-377.
- Jensen, K. K., & Marchetti, E. (2010). A Meta-study of musicians' non-verbal interaction. *The international journal of technology knowledge & society*, 6 (5), 1-12.
- Kinkeldey, O. (1939). Musicology. *International Cyclopedia of Music and Musicians*, 1218, 1221.
- Kurkul, W. W. (2007). Nonverbal communication in one-to-one music performance instruction. *Psychology of Music*, 35 (2), 327-362.
- Laroche, J., & Kaddouch, I. (2015). Spontaneous preferences and core tastes: embodied musical personality and dynamics of interaction in a pedagogical method of improvisation. *Frontiers in psychology*, 6. DOI: 10.3389/fpsyg.2015.00522.
- Levasseur, S. J. (1994). *Non-verbal communication in the applied voice studio*. Columbia University.
- Martini, M. (1995). Features of home environment associated with children's school success. *Early development and Care*, 111, 49-68.
- Mello, F. M., Kaminski, L. C., & Ray, S. (2014). Comunicação gestual em duos de violão: preparação para performance da obra *Micro Piezas I* de Leo Brouwer. *Anais do Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical*, 1 (1), 66-72.
- Middleton, R. (1990). *Studying popular music*. Oxford, Reino Unido: Marston Book Services Limited.
- Monk, A. (2013). Symbolic Interactionism in Music Education: Eight Strategies for Collaborative Improvisation. *Music Educators Journal*, 76-81.
- Morelli, R. D. C. L. (2009). *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp.
- Nasio, J. D. (2015). *Arte y psicoanálisis*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.

- Neto, L. C. L. (2008). Da casa de Tia Ciata à casa da Família Hermeto Pascoal no bairro do Jabour: tradição e pós-modernidade na vida e na música de um compositor popular experimental no Brasil. *Música e Cultura*, 3 (1).
- Neto, L. C. L. (2010). O calendário do som e a estética sociomusical inclusiva de Hermeto Pascoal: emboladas, polifonias e fusões paradoxais. *Revista USP*, 82, 164-188.
- Piedade, A. T. D. C. (1997). Música instrumental brasileira e fricção de musicalidades. *Antropologia em primeira mão*. Florianópolis: UFSC/Programa de Pós Graduação em Antropologia Social.
- Piedade, A. T. D. C. (2005). Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Revista Opus*, 11, 197-207.
- Piedade, A. T. D. C. (2013). A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El oído pensante*, 1 (1).
- Pinheiro, R. (2011). Aprender fora de horas: a jam session em Manhattan enquanto contexto para a aprendizagem do jazz. *Acta Musicologica*, 83 (1), 113-134.
- Pinto, M. G. & Borém, F. (2013). O caos organizado de Egberto Gismonti em Frevo: improvisação e desenvolvimento temático. *Per Musi*, 28, 102-124.
- Rogoff, B. (2005). *A natureza cultural do desenvolvimento humano*. Porto Alegre: Artmed.
- Sadie, S. (1994). *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Sandroni, C. (2001). *O Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Silva, R. F. (2017). O contexto de improvisação em música popular instrumental sob uma perspectiva sistêmica. *Revista Opus*, 23 (2), 9-29.
- Tagg, P. (2003). Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Em Pauta*, 14 (23), 5.
- Tiné, P. J. D. S. (2001). *Três Compositores da Música Popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma Análise Comparativa que Abrange o Período do Choro a Bossa-Nova* (Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo). Acessado em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27140/tde-24092011-211519/en.php>, em 13/04/2017.
- Tinhorão, J. R. (2010). História social da música popular brasileira. Editora 34.

Torres, F., Paulelli, P. & Ribeiro, E. (2013). Entrevista por P. Palumbo. *Bate-Papo Instrumental Sesc Brasil com Trio Corrente* [Vídeo]. São Paulo: Canal Sesc. Acessado em <https://www.youtube.com/watch?v=tMoGhc68iYQ&t=627s> em 20/01/2018.

Vuust P., Østergaard L. & Roepstorff A. (2006): Polyrhythmic communicational devices appear as language in the brains of musicians. *Proceedings from the International Conference on Music Perception and Cognition*, 1159-1167.

Weffort, A. B. (2002). *Choro: Expressão Musical Brasileira*. Caminhos de aproximação ao universo do choro parte 2.

Wenger, E. (2010). Communities of practice and social learning systems: the career of a concept. *Social learning systems and communities of practice*, 3, 179-198.

Wilf, E. (2012). Rituals of creativity: tradition, modernity, and the “acoustic unconscious” in a US collegiate jazz music program. *American anthropologist*, 114 (1), 32-44.

Wink, L. Garota de Ipanema (2014): Comentários acerca da canção e de três versões instrumentais sob a perspectiva interpretativa da bateria. *Revista Eletrônica Thesis*, São Paulo, 11 (21), p. 42-68

ANEXO 1 – TRANSCRIÇÃO COMPLETA LAMENTO, ÁLBUM CORRENTE
(2005); (1'23'' - 2'32''). Improvisação do piano

The image displays a musical score for the piece 'Lamento' from the album 'Corrente' (2005). The score is arranged for a band and includes a piano improvisation section. The tempo is set at quarter note = 140. The piano part is marked with a dynamic of *pp* (pianissimo) and features a 'motivo rítmico 1' (rhythmic motif 1) and a 'Resposta-motivo rítm. 1' (response to rhythmic motif 1). The score includes staves for Drum Set, Electric Bass, Piano, D.S. (Drum Set), E.B. (Electric Bass), and Pno. (Piano). The piano part is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte) at the end of the section.

Transcrição parte 1. Improviso do piano. Lamento. Álbum *Corrente* (2005). Pag.1.



The first system of the musical score consists of three staves: D.S. (Drum Set), E.B. (Electric Bass), and Pno. (Piano). The D.S. staff features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The E.B. staff provides a steady bass line. The Pno. staff has a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. A bracket labeled 'síncope 1' spans the final two measures of the system.

Transcrição parte 2. Improviso do Piano. Lamento. Álbum *Corrente* (2005). Pág.2

The second system of the musical score continues the three-staff arrangement. It includes annotations such as 'Tercina' (triplets) in the piano part, 'R: Deslocamento métrico a partir de síncope 1' (Rhythmic displacement starting from syncopation 1) in the bass line, and 'Ds. em tercina' (Drum set in triplet) in the drum set part. A bracket labeled 'Retornado da estabilidade rítmica' (Returned to rhythmic stability) covers the first few measures. The system concludes with 'Início deslocamento métrico' (Start of rhythmic displacement) and 'Motivo piano 2' (Piano motif 2) in the piano part.

Transcrição parte 3. Improviso do piano. Lamento. Álbum *Corrente* (2005). Pág.3.

Ritmica baseada em trecho de malho 21 piano.

25

D. S.

E. B.

Pno.

mf

pp Retornado estabilidade rítmica

28

D. S.

E. B.

Pno.

mf

mf

Transcrição parte 4. Improviso do piano. Lamento. Álbum corrente (2005). Pág. 4.

33

D. S.

E. B.

Pno.

37

D. S.

E. B.

Pno.

Transcrição parte 5. Improviso do piano. Lamento. Álbum Corrente (2005). Pág. 5.

41

D. S.

E. B.

Pno.

45

D. S.

E. B.

Pno.

Transcrição parte 6. Improviso do piano. Lamento. Álbum Corrente (2005). Pág 6.

B

49 Deslocamento métrico: 3/16

D. S.

E. B.

Pno.

Resposta: 3/16

53

D. S.

E. B.

Pno.

Transcrição parte 7. Improviso do piano. Lamento. Álbum Corrente (2005). Pág. 7.

57
D. S. retomada estabilidade rítmica.
E. B.
Pno.

61
D. S.
E. B. Deslocamento métrico 3/16.
Pno. Acordes quartais.

Transcrição parte 8. Improviso do piano. Lamento. Álbum Corrente (2005). Pág. 8.

62 5/16 3/8 5/16
D. S.
E. B.
Pno. motivo 3.
65 5/16
D. S.
E. B.
Pno.

Transcrição parte 9. Improviso do piano. Lamento. Álbum Corrente (2005). Pág. 9.

73

D. S.

E. B.

Pno.

77

D. S.

E. B.

Pno.

Transcrição parte 10. Improviso do piano. Lamento. Álbum Corrente (2005). Pág. 10

ANEXO 2 – TRANSCRIÇÃO COMPLETA LAMENTO, AO VIVO, SALA VILLA LOBOS, BRASÍLIA (2012); (1'30 – 2'21'). Improvisação do piano

Score

Lamento- Ao vivo. Trio Corrente

Final A

19

Drum Set

Electric Bass

Piano

01:30

23

Início A'

bat. : estabilidade rítmica

Deslocamento métrico em semínimas pontuadas

Deslocamento métrico a partir da segunda semicolcheia

D. S.

E. B.

Pno.

27

C^o R: Convenções a partir do célula rítmica do piano.

D. S.

E. B.

Pno.

D. métrico: 5/8

A7 Dm / C Bm(b5) E7 Am /G

32

Retomada estabilidade rítmica.

36

D. S.

E. B.

Pno.

40

44 estabilidade ritmica

D. S.

E. B.

Pno.

48 B Am Am(7M) 3/16 Am7

Deslocamento métrico 3/16 5/16

Pno.

Transcrição parte 4. Improviso do piano. Lamento. Ao vivo em Brasília (2012). Pág. 4.

Am6 5/16 Dm Dm(7M) Dm7

52 5/16

D. S.

E. B.

Pno.

56 Dm6 Bm(b5) E7 Am Ab7 Gm C7

retomada estabilidade ritmica

Pno.

Transcrição parte 5. Improviso do piano. Lamento. Ao vivo em Brasília (2012). Pág.5.

61

3/16

D. S.

E. B.

Pno.

66

deslocamento 2ª semicolcheia

5/16

D. S.

E. B.

Pno.

Deslocamento 2ª e 4ª semic.

Transcrição parte 6. Improviso do piano. Lamento. Ao vivo em Brasília (2012). Pág. 6.

70

R: deslocamento métrico do piano.

D. S.

E. B.

Pno.

74

D. S.

E. B.

Pno.

Transcrição parte 7. Improviso do piano. Lamento. Ao vivo em Brasília (2012). Pág. 7.

Musical score for 'Lamento' featuring three staves: D. S. (Drum Set), E. B. (Electric Bass), and Pno. (Piano). The score is in 2/4 time and includes triplets and accents.

Transcrição parte 8. Improviso do piano. Lamento. Ao vivo em Brasília (2012). Pág. 8.

**ANEXO 3 – TRANSCRIÇÃO COMPLETA DE MAÇÃ. ÁLBUM VOL. 3. (2016).
(0'01'' - 1'18''). Análise da apresentação do tema**

Musical score for 'Maçã' featuring three sections: Swing (measures 1-10), Samba (measures 11-16), and Samba (measures 17-22). The score is in 2/4 time and includes triplets and accents.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system, starting at measure 22, features a melodic line in the treble staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and eighth notes. The second system, starting at measure 27, continues the melodic development and includes a triplet of eighth notes in the treble staff. The third system, starting at measure 33, shows a more active melodic line in the treble staff and a bass line with chords and eighth notes.

Trasncrição parte 1. Introdução de Maçã. Piano. Álbum Vol. 3. (2016). Pág. 1.

The image displays a piano score for the introduction of the piece 'Maçã'. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The measures are numbered 39, 45, 52, 58, 64, and 69. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand, often with slurs, and chords and arpeggiated figures in the left hand. There are some triplets in measures 45 and 52. The score ends with a double bar line at measure 70.

Transcrição parte 2. Introdução de Maçã. Piano. Álbum Vol. 3. (2016). Pág. 2.

**ANEXO 4 – TRANSCRIÇÃO COMPLETA DE DEIXA. AO VIVO,
INSTRUMENTAL SESC BRASIL (2013). (0'05''-0'38''). Análise da apresentação
do tema.**

The image shows a musical score for piano, titled "Trio Corrente". The score is in 7/8 time and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is divided into four systems. The first system is labeled "Piano" and "Trio Corrente" and features a chord of Fm9. The second system is labeled "Pno." and features a chord of Fm9. The third system is labeled "Pno." and features a chord of Fm9, with annotations "Adaptação da melodia para 7/8", "Adaptação da mão direita", "ostinato do baixo", and "Bloco de acordes junto a melodia". The fourth system is labeled "Pno." and features chords of F7sus4, F#aum7(#9), B>m9, and A#aum7.

Transcrição parte 1. Introdução e apresentação do tema. Piano. Deixa. Trio Corrente, (2013). Pág. 1.

The image displays a piano score for the first system of a piece. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The first system (measures 7-8) features chords A^om7, A^omaj7(F5), A^o9sus4, and A^o13b9. The second system (measures 9-10) features chords D^o/F, C#m/G#, E^om, and D^oaug9. The third system (measures 11-12) features chords D^omaj9, D7(9), G13sus4, and C#m9. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and triplets.

Transcrição parte 2. Apresentação do tema. Piano. Deixa. Trio Corrente, (2013). Pág. 2.