



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

DIOGO FREITAS DE OLIVEIRA

A INTERAÇÃO MUSICAL DO TRIO CURUPIRA

MARINGÁ
2025

DIOGO FREITAS DE OLIVEIRA

A INTERAÇÃO MUSICAL DO TRIO CURUPIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. José Roberto Imperatore
Vianna

Maringá
2025

Oliveira de, Diogo Freitas. A Interação Musical do Trio Curupira. / Diogo Freitas de Oliveira. - Maringá, PR, 2025.
106 f. 23 figs.

Orientador: Prof. Dr. José Roberto Imperatore Vianna
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá,
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de
Música e Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Música,
2025

1.Interação musical. 2.Performance musical. 3.
Improvisação. I. A Interatividade Musical do Trio Curupira. II.
Vianna, José Roberto Imperatore, orient. III. Universidade Estadual
de Maringá. Centro de Ciências Humanas Letras e Artes. Programa
de Pós-Graduação em Música, 2025.

DIOGO FREITAS DE OLIVEIRA

**A INTERAÇÃO MUSICAL DO TRIO
CURUPIRA**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Roberto Imperatore Vianna

Prof. Dr. Marcus Alessi Bittencourt

Prof. Dr. Rael Bertarelli Gimenes Toffolo

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Zulmiro e Ivonete, pelo suporte e apoio irrestrito. E ao meu irmão Ivo, por todo o suporte.

A minha esposa, Vanessa Potira, por ser minha base, inspiração e força.

Ao meu orientador, Prof. Dr. José Roberto Imperatore Vianna, pela paciência, dedicação, experiência, conhecimento, ensinamentos e orientação.

Aos Professores da banca examinadora, Prof. Dr. Rael Gimenes e Prof. Dr. Marcus Bittencourt, pela disponibilidade, tempo e contribuições ao trabalho.

Ao Trio Curupira, principalmente, André Marques e Cléber Almeida, pela inspiração, pela obra, pela disponibilidade e contribuições.

A todo o corpo docente do PMU e colegas discentes, pelas experiências trocadas e ensinamentos.

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional Científico e Tecnológico Brasil - (CNPQ) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Este estudo investiga a interatividade musical no contexto do grupo instrumental Trio Curupira, formado em 1996 no estado de São Paulo. O objetivo principal foi analisar os processos interativos entre os músicos durante suas performances, explorando como essa interação influencia tanto a performance individual quanto a coletiva. O grupo se caracteriza pela fusão de gêneros musicais brasileiros tradicionais, como baião, samba, maracatu, forró e frevo, o que configura um contexto propício para o desenvolvimento de práticas interativas. A pesquisa combina uma revisão bibliográfica com base em autores das áreas da teoria da performance, ciências sociais e psicologia aplicada à música, com dados empíricos obtidos por meio de entrevistas semiestruturadas com os membros do trio. Também realizamos análises de trechos de performance do grupo, com o intuito de compreender as ações interativas e a aplicação dos elementos musicais compartilhados pelos músicos. Investigamos, assim, como os integrantes se comunicam musicalmente durante a performance e de que maneira utilizam suas bases de conhecimento ao desenvolverem suas ações durante a prática conjunta. A negociação entre os músicos nas escolhas improvisacionais foi aspecto-chave da análise, com o objetivo de entender de que maneira a comunicação entre eles molda a construção criativa em tempo real. A partir dessa investigação, discutimos as diferentes formas de interatividade identificadas durante a performance e o impacto dessa dinâmica na prática em grupo, visando assim, contribuir para os estudos em performance, com destaque para a importância da interação musical no desenvolvimento de práticas criativas dentro de um contexto de música coletiva.

Palavras-chave: Interação musical, Performance, Música instrumental, Improvisação.

Abstract

This study investigates musical interactivity in the context of the instrumental group Trio Curupira, formed in 1996 in the state of São Paulo. The main objective was to analyze the interactive processes between the musicians during their performances, exploring how this interaction influences both individual and collective performance. The group is characterized by the fusion of traditional Brazilian musical genres, such as baião, samba, maracatu, forró, and frevo, which creates a context conducive to the development of interactive practices. The research combines a literature review based on authors from the fields of performance theory, social sciences, and psychology applied to music, with empirical data obtained through semi-structured interviews with the trio members. We also conducted analyses of performance excerpts from the group, aiming to understand the interactive actions and the application of shared musical elements among the musicians. We investigate how the members communicate musically during the performance and how they use their knowledge bases when developing their actions in joint practice. The negotiation between the musicians in improvisational choices was a key aspect of the analysis, with the goal of understanding how communication between them shapes the creative construction in real time. From this investigation, we discuss the different forms of interactivity identified during the performance and the impact of this dynamic on group practice, thus aiming to contribute to performance studies, highlighting the importance of musical interaction in the development of creative practices within the context of collective music.

Keywords: Musical interaction, Performance, Instrumental Music, Improvisation.

Lista de Ilustrações

Figura 1 - Partitura do improviso do acompanhamento de teclado e bateria em “Birdland”	16
Figura 2 - Partitura do solo de órgão acompanhado pela bateria em “Child in Time”	17
Figura 3 - Partitura de frase de saxofone e trompete em ‘Maiden Voyage’	18
Figura 4 - Partitura de modelo rítmico 1 e modelo rítmico 2	19
Figura 5 - Partitura do improviso de André Marques em “Que farra” (primeiros quatro compassos)	25
Figura 6 - Partitura do improviso de guitarra em “Alinhavo”	26
Figura 7 - Partitura do improviso de piano em ‘Malandragem’ com acompanhamento de bateria	28
Figura 8 - Partitura do tema de “Arapuca”	30
Figura 9 - Partitura do acompanhamento de pandeiro em “Arapuca”	30
Figura 10 - Partitura do tema de “Siri na lata” com acompanhamento	31
Figura 11 - Partitura da linha melódica de piano em “Que farra” com acompanhamento	32
Figura 12 - Partitura de frase de piano com acompanhamento de bateria	33
Figura 13 - Partitura do motivo rítmico/melódico de piano	34
Figura 14 - Partitura de acompanhamento no pandeiro	34
Figura 15 - Partitura da primeira parte do tema de ‘Malandragem’	48
Figura 16 - Partitura da segunda parte do tema de “Malandragem	51
Figura 17 - Partitura parte B de ‘Malandragem’	53
Figura 18 - Partitura da parte 1 do improviso de piano em “Malandragem”	56
Figura 19 - Partitura da parte 2 do improviso de piano em “Malandragem”	58
Figura 20 - Partitura da arte 3 do improviso de piano em “Malandragem”	60
Figura 21 - Partitura da parte 4 do improviso de piano em “Malandragem”	62
Figura 22 - Partitura da parte 5 do improviso de piano em “Malandragem	65
Figura 23 - Partitura da parte 6 do improviso de piano em “Malandragem”	66

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
Interatividade.....	10
O Trio.....	11
Apresentação do Estudo.....	11
1. A INTERATIVIDADE MUSICAL E A IMPROVISACÃO	13
1.1 A interação social e o ambiente musical.....	13
1.1.1 A Interatividade na Performance.....	20
1.2 Aspectos Psicológicos e Criativos no fazer Musical.....	22
1.1.2 A Percepção de Modelos Musicais.....	23
2. ANÁLISE DE PERFORMANCE - TRIO CURUPIRA	24
2.1 Análise de Performance: Improvisação.....	25
2.1.1 Interação no Improviso.....	27
2.2 Análise de Performance: Modelos Colaborativos.....	29
3. INTERAGINDO COM O TRIO CURUPIRA	35
3.1 A Interação Musical em “Malandragem”.....	46
4. CONSIDERAÇÕES	67
REFERÊNCIAS	70
APÊNDICE	72
Apêndice A.....	73
Apêndice B.....	87
ANEXOS	95
Anexo 1.....	96
Anexo 2.....	100

INTRODUÇÃO

Interatividade

Este estudo tem como objetivo investigar a interação musical que ocorre entre os integrantes do Trio Curupira durante o processo de performance. A partir de teorias sobre interatividade aplicadas ao campo musical, buscamos compreender como os músicos agem e reagem às situações impostas pelo ambiente de performance conjunta, e como essa troca de informações sonoras e visuais pode influenciar tanto a performance individual quanto a coletiva. Algumas questões nortearam a pesquisa: Como os músicos aplicam os elementos musicais adquiridos em sua base de conhecimentos? Como ocorre o entendimento mútuo entre os integrantes durante uma performance conjunta? Qual a influência dessa interatividade sobre o resultado final da performance? E como os músicos raciocinam ao improvisar nesse contexto de colaboração? Com base nesses questionamentos, nossa pesquisa visa entender como os estímulos musicais são gerados e recebidos pelos músicos ao tocarem juntos, e identificar os processos práticos e abstratos envolvidos na construção da música em grupo.

Dado que a pesquisa envolve o comportamento humano, complementamos nosso estudo com a contribuição de autores das ciências sociais, como Pierre Bourdieu (2003) e Harold Becker (2012), e da psicologia, como Jeff Pressing (1984) e Ainsworth-Land (1986). Esses autores foram fundamentais, uma vez que o estudo envolve ações individuais e aspectos subjetivos que condicionam as decisões dos músicos. Também foram consideradas contribuições da teoria da performance musical, de autores como Derek Bailey (1992), Paul Berliner (1993) e Nicholas Cook (2004), que discutem modelos de interatividade musical e processos criativos. O propósito central da pesquisa foi compreender os diferentes modos de ação desenvolvidos pelos músicos para gerar interações musicais, com foco no entendimento dos processos que surgem a partir da interação.

Ao longo do estudo, apresentaremos e discutiremos os mecanismos e raciocínios identificados nas interações dos músicos do Trio Curupira durante suas performances, com o objetivo de entender como diferentes formas de interação se desenvolvem e influenciam o processo criativo. A pesquisa se propôs a associar as teorias discutidas na revisão bibliográfica aos dados empíricos coletados por meio de entrevistas semiestruturadas com os integrantes do trio e análise de trechos de suas performances. Através das entrevistas

tivemos acesso a dados subjetivos referentes ao raciocínio utilizado pelos músicos na aplicação de elementos e à influência de fatores extramusicais no desenvolvimento da performance. Buscamos, assim, oferecer uma discussão aprofundada sobre como a interatividade foi observada e como ela se manifesta no desenvolvimento da performance do grupo.

O Trio

O Trio Curupira é um grupo de música instrumental formado em 1996 no interior do estado de São Paulo. Inicialmente composto por Cleber Almeida (bateria), André Marques (piano) e Ricardo Zohyo (contrabaixo), o grupo passou a contar com Fábio Gouvêa (contrabaixo e guitarra) em 2002, substituindo Zohyo. Ao longo de sua carreira, o Trio Curupira lançou seis álbuns, consolidando-se como um importante grupo de música instrumental do Brasil.

Escolhemos o Trio Curupira como objeto de estudo devido à sua forte ligação com a música brasileira e pela forma particular como desenvolve a improvisação. A negociação praticada entre os músicos condiciona, direciona e estimula os momentos de criação em tempo real praticados durante a improvisação, nos oferecendo um cenário propício para análise da interatividade musical desenvolvida e o que foi gerado a partir dela. O grupo absorve elementos de gêneros típicos brasileiros, como o baião, samba, maracatu, frevo e forró, imprimindo variações melódicas, harmônicas e rítmicas e a partir disso constrói sua proposta sonora. A pesquisa busca identificar de que maneira os músicos do Trio Curupira estabelecem suas relações durante a construção da performance, explorando a comunicação entre eles e investigando como o grupo desenvolve a improvisação, tanto de forma individual quanto coletiva.

Apresentação do Estudo

O trabalho está organizado em três capítulos. No primeiro, apresentamos o referencial teórico, abordando a interatividade musical e suas implicações no comportamento humano e nas relações sociais e culturais. A partir de uma revisão

bibliográfica, discutimos teorias sobre a interação entre indivíduos e o ambiente sociocultural no qual estão inseridos, com ênfase nos aspectos psicológicos e colaborativos que influenciam o raciocínio musical. O objetivo foi identificar modelos de desenvolvimento do raciocínio musical e da aplicação dos elementos musicais durante a performance. Também identificamos modelos colaborativos desenvolvidos pelos músicos e suas aplicações durante a performance.

No segundo capítulo, realizamos a análise de trechos de performance do Trio Curupira via gravações e partituras, complementada por entrevistas semiestruturadas com os músicos. Este capítulo foca nas ações realizadas pelos músicos durante a performance, proporcionando um acesso direto às suas concepções e processos mentais desenvolvidos, como inspiração, flexibilidade, compreensão de modelos musicais e a aplicação de ideias durante a performance.

No terceiro capítulo, associamos os dados obtidos nas entrevistas e nas análises de performance com as teorias de interação social de Bourdieu e Becker, os estágios criativos propostos por Pressing e os modelos interativos de Givan e Steiner. Analisamos os processos de troca de estímulos entre os músicos, tanto nos aspectos externos (execução musical e gestos de interpretação) quanto nos aspectos subjetivos, e discutimos os modos de ação e raciocínio identificados durante a performance estabelecendo como parâmetro os modelos teóricos sugeridos pelos autores. O objetivo deste capítulo é compreender como as diferentes formas de interação musical se manifestam e de que maneira elas influenciam o resultado final da performance.

Com este estudo, esperamos contribuir para a compreensão das diversas formas de interação musical, oferecer novas perspectivas sobre a prática da improvisação musical e promover uma reflexão mais ampla sobre os processos colaborativos e criativos na música. Através dos apontamentos realizados, buscamos o entendimento da negociação praticada entre os músicos e os meios pelos quais ela ocorre e constrói a interatividade durante a performance, condicionando desta forma, o discurso musical praticado e os resultados obtidos na prática coletiva.

1. A INTERATIVIDADE MUSICAL E A IMPROVISACÃO

Neste primeiro capítulo, apresentaremos os conceitos fundamentais sobre a interatividade musical e a prática da improvisação. Faremos uma análise dos diferentes modelos de interação musical e dos estágios criativos propostos por diversos autores, explorando suas implicações para a compreensão dos processos interativos e criativos.

No campo da performance musical (instrumental ou vocal), a interação musical consiste na forma como os músicos se comunicam, reagem e se influenciam mutuamente durante a prática coletiva. Essa interação pode ocorrer em diversos níveis, incluindo a troca de ideias melódicas, harmônicas e rítmicas, bem como a resposta emocional e sensitiva entre os músicos (Berliner, 1993). Como por exemplo, quando um baterista responde à improvisação de um pianista com uma variação rítmica ou quando dois músicos ajustam a dinâmica e o tempo ao tocarem juntos, percebendo um ao outro e reagindo. Autores como Bourdieu, Becker, Givan e Steiner descrevem diferentes modelos de dinâmicas de interação praticadas, os quais utilizamos como parâmetros em nossas análises.

A seguir, relacionamos esses conceitos teóricos com os dados coletados por meio da análise da performance do Trio Curupira, bem como das entrevistas realizadas com os integrantes do grupo. Esta abordagem integrará teoria e prática, permitindo uma compreensão mais profunda de como a interatividade e a improvisação se desdobram na atuação do trio, e de que maneira as escolhas criativas dos músicos foram executadas.

1.1 A interação social e o ambiente musical

Autores como Pierre Bourdieu (2003), Harold Garfinkel (2004) e Howard Becker (2012) propuseram abordagens sobre os processos de interação social. Para esses pensadores, as interações sociais são consequências das ações entre os indivíduos, que envolvem estímulos, respostas, práticas e intencionalidade. Becker (2012) argumenta que as respostas dos indivíduos aos estímulos produzidos pelo ambiente sociocultural não são fatos isolados, mas partem de uma linha de ação que passa por observar o ambiente, considerar as respostas a esse contexto e adaptar essas respostas conforme as situações ocorrentes em um processo que se repete ciclicamente. Embora haja situações em que as ações se tornem

automáticas, devido à prática e expertise adquiridas ao longo do tempo, indivíduos são constantemente incitados a agirem e reagirem por outros, pelo ambiente sociocultural e até mesmo por estímulos internos, tornando impossível a previsão exata de suas ações (BECKER, 2012).

Dentro do contexto musical, a interação pode ocorrer de diferentes maneiras. Focamos nossa atenção em modelos de interação e colaboração desenvolvidos por músicos durante a performance, e nas informações geradas nesse processo. Cook (2004, p.6)) destaca a interação básica necessária em um quarteto de cordas, que inclui ajustes de afinação, andamento e dinâmica. Estes são exemplos do entendimento mínimo necessário para uma performance conjunta bem-sucedida. De mesmo modo, na música popular, a performance também necessita de algum tipo de sincronização entre os participantes, seja ela uma sincronização métrica, melódica ou harmônica.

Berliner (1993) e Molson (1996) identificam um tipo distinto de interação no contexto do jazz, no qual os músicos compartilham um entendimento mútuo das ideias executadas, bem como dos estímulos e respostas entre eles. Segundo os autores, nesse contexto é necessária uma interação que vai além da sincronização, a comunicação e compreensão entre os participantes é estabelecida para a fluência de ideias. Essa colaboração exige que os participantes utilizem mecanismos e elementos de entendimento comum, criando um ambiente propício à improvisação (Berliner, 1993).

Givan (2016), em seu artigo "*Rethinking interaction in jazz improvisation*", propõe três modelos interativos que podem ser observados na música em grupo: **micro-interação**, **macro-interação** e **interação motívica**.

- **Micro-interação:** Associada à interação básica, sem a qual a performance conjunta não seria possível. Ela envolve a compreensão compartilhada do pulso, da rítmica e de ajustes de dinâmica e afinação, independentemente do gênero ou das barreiras estéticas impostas. Este tipo de interação está ligada a manutenção de uma ideia que é executada durante a prática coletiva.
- **Macro-interação:** Este modelo requer uma colaboração mais profunda entre os músicos, permitindo um nível mais complexo de entendimento mútuo. Aqui, as ações dos músicos influenciam e condicionam diretamente a performance

promovendo alterações no andamento e dinâmica principalmente, não somente realizando a manutenção de aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos, mas sim variações coletivas sobre estes. Como um baterista que reage diretamente à variação de intensidade imprimida por um pianista durante um improviso em tempo real.

- **Interação motivica:** A interação motivica é crucial para a improvisação. Como a própria definição sugere, ela se refere à colaboração em tempo real, onde estímulos criados por um músico, como um motivo rítmico, são respondidos diretamente por outro. Para que essa interação aconteça, é necessária uma comunicação intrínseca entre os músicos, que compartilham não apenas ideias musicais, mas também vocabulários e contextos culturais. Como por exemplo um pianista que replica um motivo rítmico/melódico executado por um saxofonista durante a performance conjunta em tempo real. Neste caso, há uma interação que vai além da manutenção (micro-interação) ou variação (macro-interação) de aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos, sendo necessária um entendimento e comunicação estabelecida sobre aspectos pontuais, como uma frase melódica ou um motivo rítmico.

Complementando essa visão, Vera John-Steiner (2014, p. 114-124) propõe quatro modelos colaborativos que podem ser aplicados ao desenvolvimento musical em grupo:

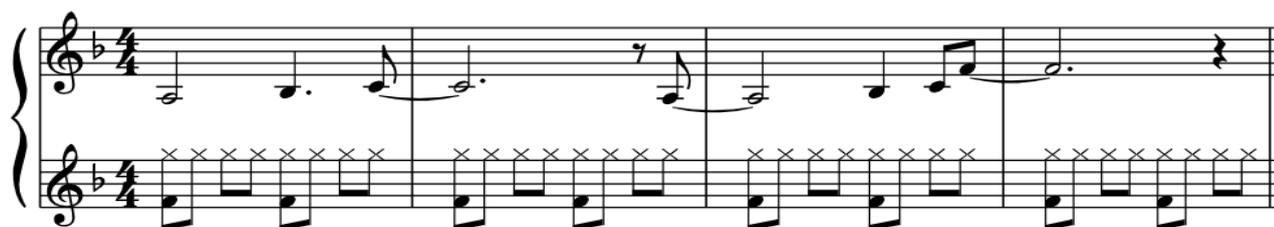
1. **Colaboração distribuída:** Colaboração informal e involuntária em favor de um interesse comum. Associamos este tipo de colaboração ao modelo de micro-interação de Givan. A colaboração distribuída consiste na sincronização mínima necessária sobre aspectos como pulso e rítmica para que algum resultado seja alcançado na prática coletiva.
2. **Colaboração complementar:** Divisão de tarefas com base no conhecimento e expertise dos participantes. Neste modelo colaborativo ocorre uma divisão de tarefas sistematizada pelo contexto musical praticado. Como por exemplo uma orquestra sinfônica, onde cada naipe de instrumentos desempenha seu papel específico ou um pianista acompanhando uma cantora ou cantor, que atua como solista.

3. **Colaboração familiar:** Colaboração no contexto familiar, com ênfase em fatores emocionais. Este modelo colaborativo é que se vale de aspectos extramusicais envolvidos entre os músicos. Como por exemplo com se dá o relacionamento social entre as partes envolvidas na prática coletiva. Um bom relacionamento desenvolvido entre os músicos participantes pode potencializar a prática coletiva.
4. **Colaboração integrativa:** Quando um novo modo de pensar é proposto e trabalhado coletivamente. Aqui associamos ao modelo de interação-motívica, quando idéias criadas em tempo real, em momento de improvisação, são compartilhadas e desenvolvidas entre os músicos durante a performance.

Esses modelos compartilham a ideia de que a interação e o entendimento mútuo entre os músicos influenciam o processo criativo, sendo facilitados por fatores de contexto e níveis de conhecimento compartilhados. Destacamos a seguir alguns momentos de prática que ilustram os modelos descritos acima.

Figura 1 - *Birdland*¹ (Weather Report): Neste exemplo detectamos a **micro-interação** ocorrendo e associamos também os modelos de **colaboração distribuída** e **complementária**. Percebemos no exemplo a bateria, logo no minuto 0:00, mantendo-se constante na condução em colcheias e o teclado também constante desenvolvendo sua célula de acompanhamento.. Evidentemente os instrumentos desempenham a função de acompanhamento no contexto musical e há uma constância presente na interação desenvolvida pelos músicos.

Figura 1: Acompanhamento de teclado e bateria em Birdland



Transcrição: Do Autor

¹ Link para escuta de Birdland: https://www.youtube.com/watch?v=_Fm10whccto

Figura 2 - *Child in Time*² (Deep Purple): Como segundo exemplo selecionamos o que ocorre na música *Child in Time*, do minuto 0:17 ao minuto 0:29. Aqui destacamos uma **macro-interação** ocorrendo, visto que diferente do primeiro exemplo quando os instrumentos realizam a manutenção rítmica com constância e unidade, a bateria, neste caso utilizando somente os pratos, executa células bem próximas das desenvolvidas pelo órgão na melodia. Estabelecendo uma conexão direta com as variações rítmicas sugeridas. Neste trecho uma conexão mais do que a básica necessária foi efetuada para que a fruição conjunta pudesse ocorrer.

Figura 2: Solo de órgão acompanhado pela bateria em *Child in Time*

The image shows a musical score for the piece 'Child in Time'. It consists of two staves. The top staff is for the piano, written in treble clef with a 4/4 time signature. It contains a melodic line with several measures, including a triplet of eighth notes. The bottom staff is for the drums, written in bass clef with a 4/4 time signature. It shows a rhythmic pattern with 'x' marks representing cymbal hits, including a triplet of eighth notes. The two staves are connected by a brace on the left side.

Transcrição: Do autor

Figura 3 - *Maiden Voyage*³ (Herbie Hancock): Aqui detectamos a ocorrência da **interação-motívica** e da **colaboração integrativa**. Durante o solo de saxofone George Coleman desenvolve uma fragmento melódico no saxofone no minuto 1:28, que é posteriormente replicado por Freddie Hubbard ao trompete. Um motivo criado por um músico é compreendido, manipulado e replicado por outro. Entendemos que houve uma espécie de comunicação fraseológica no trecho, com os músicos trocando informações melódicas e rítmicas. Deste modo, acreditamos que a **interação-motívica** foi realizada associada à **colaboração integrativa**, visto que os músicos estabeleceram uma comunicação utilizando da criação de novas idéias.

² Link para escuta de *Child in Time*: <https://www.youtube.com/watch?v=UEjAaLu8Dhs>

³ Link para escuta de *Maiden Voyage*: <https://www.youtube.com/watch?v=EWC5x9G45yo>

Figura 3: Frase saxofone



Frase trompete



Nos últimos anos, pesquisadores como Caroline Waddington (2014) e Laura Bishop (2024) destacaram a importância de fatores extramusicais, como empatia, união, recompensa e alinhamento de objetivos, na promoção de processos criativos no ambiente musical. Seus estudos sugerem que, em contextos de boa comunicação e objetivos alinhados, os músicos tendem a melhorar suas performances coletivas. A sensação de recompensa e satisfação pessoal gerada pelos resultados obtidos na prática coletiva motiva os músicos a responder aos estímulos e intenções dos outros, criando um ciclo de *feedback* positivo e aprimoramento contínuo.

Esses dados corroboram os relatos de Berliner (1993), que observou como músicos de jazz se sentem parte de uma "classe" específica, onde a fruição na comunicação é um elemento central da interação. Os músicos compartilham não apenas interesses e habilidades, mas também concepções sociais provindas de seu ambiente sociocultural, como a forma como desenvolveram suas habilidades musicais e enfrentaram desafios semelhantes. O compartilhamento de tais aspectos acaba por gerar um entendimento que, de certo modo, transcende o âmbito musical ao mesmo tempo que o fortalece. Os músicos compartilham não somente de mesmas habilidades musicais mas também modos de pensamento e de ação, condicionados pelo meio de onde vieram. Comungam das mesmas aspirações e sentimentos que são externados no fazer musical coletivo, contribuindo para que o cenário de fruição no discurso musical ocorra de maneira intrínseca, promovendo adaptações e entendimentos em tempo real.

No âmbito empírico, experimentos realizados por Heggly et al. (2019) observaram músicos em situações de prática conjunta. O estudo identificou como os músicos, mesmo com percepções individuais diferentes sobre um modelo rítmico que dava margem à

interpretação em relação a sua subdivisão, buscaram sincronizar suas execuções por meio de uma negociação e hierarquização das respostas, ajustando-se mutuamente para criar um fluxo rítmico coeso. O estudo sugere modelos rítmicos similares, com variações na acentuação (Figura 4). Cada músico participante recebeu um modelo, e foi proposto que se organizassem em pares de modo que cada participante executasse seu modelo enquanto ouvia a execução do seu par. Foi constatado pelos pesquisadores que os músicos realizaram uma comunicação instantânea, estabelecendo uma sincronia ao fim, sobre um dos modelos sugeridos. Isso reforça a ideia de que a interação entre os músicos pode ser altamente dinâmica e adaptável.

Figura 4: Modelo rítmico 1



Modelo rítmico 2



Além disso, a expertise e o conhecimento adquirido pelo músico ao longo do tempo também desempenham um papel fundamental na colaboração musical. Tais aspectos serão diretamente influentes no nível de entendimento e conseqüentemente, de comunicação, alcançado durante a performance conjunta.

Antes de explorarmos os processos criativos coletivos, é útil considerar modelos de criatividade individuais associados à prática da improvisação. Jeff Pressing (1984) propõe que a prática da improvisação depende da interação de alguns componentes, como o contexto musical (sobre o qual é desenvolvida a improvisação), a base de conhecimentos (que diz respeito ao repertório de habilidades musicais, memória e experiência adquirida de cada músico), processos cognitivos (percepção de modelos musicais, seleção de materiais e tomadas de decisão), coordenação motora (empregada pelo músico no ato da execução prática das idéias criadas) e o *feedback* (avaliação cíclica da performance que permite ajustes e adaptações em tempo real durante o desenvolvimento do discurso musical). O autor descreve a prática da improvisação como uma sequência de ações baseada na interação entre estes processos cognitivos e motores. O músico realiza a tomada de decisões durante a improvisação a partir de materiais selecionados em sua base de conhecimentos e

habilidades adquiridas, sendo influenciado diretamente pelo contexto musical e o ambiente de performance coletiva no qual está inserido, avaliando e adequando de forma cíclica o que é executado na prática.

Este modelo indica que o processo criativo da improvisação é cíclico e depende da interação entre os indivíduos na prática coletiva (onde estímulos e respostas são constantemente trocados e ajustados) e da interação entre os processos mentais realizados pelo músico durante a prática.

No contexto musical, a interação e a criatividade estão profundamente entrelaçadas, a psicóloga Teresa Amabile (2012) também enfatiza a natureza social e distribuída da criatividade, destacando a importância do ambiente social, das habilidades musicais, da experiência e da inspiração no processo criativo.

Bourdieu (2003), com sua teoria dos *campos culturais* e do *hábitus*, nos ajuda a entender como o contexto social e cultural molda as práticas e as interações musicais. No campo musical, as regras, as práticas e as avaliações dos músicos são influenciadas por esse ambiente social, e o capital de recursos adquirido (habilidades, conhecimentos, ferramentas técnicas) é constantemente negociado e aplicado nas performances coletivas.

Finalmente, Csikszentmihalyi (1997) propôs que as novas ideias dos indivíduos em um campo criativo são constantemente avaliadas e submetidas à percepção dos outros integrantes, o que ajuda a garantir a continuidade do processo criativo.

Em síntese, as teorias e modelos apresentados convergem para a ideia de que a interação é influente para o desenvolvimento de processos criativos em música. A troca contínua de estímulos e respostas, tanto musicais quanto socioculturais, é fundamental para a construção da performance musical coletiva. Cada músico influencia e é influenciado pelos outros, criando um ciclo constante de criação, adaptação e inovação.

1.1.1 A Interatividade na Performance

As teorias abordadas até o momento sugerem que as interações sociais são dinâmicas e condicionadas por um meio sociocultural particular, que molda os comportamentos, as respostas e as intenções dos indivíduos. Como discutido, o ambiente

social e cultural desempenha um papel fundamental na formação de modos de pensamento, raciocínio e ações. Na música, essa ideia de interação e ambiente não apenas se aplica, mas também se torna crucial para o entendimento de como se constrói uma performance coletiva. Como afirma Minayo (1993):

Indivíduos vivem o presente marcado pelo passado e projetado para o futuro, em um embate constante entre o que está dado e o que está sendo construído. Portanto, a provisoriedade, o dinamismo e a especificidade são características fundamentais de qualquer questão social. (p. 13)

Essa concepção pode ser facilmente associada ao ambiente musical. No contexto da performance musical, os músicos interagem não apenas com o ambiente, mas também com seus próprios conhecimentos, experiências prévias e influências musicais.

A prática musical, portanto, pode ser vista como uma troca de ideias entre músicos que estão, ao mesmo tempo, interpretando e criando música. Essa troca não ocorre apenas em termos de "respostas musicais", mas também envolve o processo contínuo de adaptação e negociação entre os participantes, que, por sua vez, moldam a execução musical em tempo real. Isso é especialmente evidente em estilos como o jazz, onde a improvisação e a interação entre os músicos são elementos essenciais da performance e acabam por constituir um dos pilares do gênero (Monson, 1994, p.74). Destaca, ainda que, um bom improviso de jazz deve ser "sociável e interativo, como uma conversa" (p. 84). A interação não se dá apenas através de acordos pré-estabelecidos ou normas rígidas; ela surge da troca espontânea de ideias, da resposta imediata ao que o outro músico está fazendo e da criação conjunta de um discurso musical. Embora o contexto da música clássica e o do jazz compartilhem a noção de interação, os objetivos e a natureza dessa interação são bastante distintos. Como Cook (2004, p.11) sugere, a interação em grupos de jazz, por exemplo, se caracteriza pela liberdade criativa, onde a troca constante de ideias e a adaptação mútua são fundamentais para o desenvolvimento da performance. Mas é claro que aprofundaremos a discussão sobre os fatores relacionados a aspectos extramusical através dos dados obtidos via entrevista, junto aos integrantes.

A interatividade, portanto, não é apenas um componente secundário da performance musical; ela pode vir a ser um fator determinante na construção do produto musical final. No caso do Trio Curupira, observamos indícios de que a interatividade não se limita à

coordenação técnica e rítmica, mas observamos que pode se estender ao desenvolvimento criativo e à adaptação constante entre os músicos. Verificaremos o quanto a performance do grupo pode ter sido influenciada pela capacidade de cada músico de responder e se ajustar em tempo real; e o quanto o ambiente de prática coletiva foi influenciado pelas questões relacionadas às relações sociais estabelecidas entre os músicos e pela bagagem culturalmente construída de cada um.

Ao integrarmos as teorias sociológicas de Bourdieu (2003) e Becker (2012), com a psicologia da criatividade de Teresa Amabile (2013) e as abordagens práticas de Cook (2004) e Berliner (1993), podemos inferir que a interatividade no contexto musical é um fenômeno complexo e multifacetado, que envolve tanto fatores técnicos quanto sociais. Discutiremos ao longo de nosso trabalho se a troca constante de estímulos e respostas, aliada à empatia e ao entendimento mútuo, foi condicionante para a construção da performance musical coletiva no caso do Trio Curupira.

1.2 Aspectos Psicológicos e Criativos no fazer Musical

A compreensão dos processos psicológicos pode ajudar a entender como os músicos percebem e desenvolvem suas práticas criativas, como a improvisação. Apesar do vasto estudo já desenvolvido dentro da psicologia musical, a questão sobre como os músicos tomam decisões em frações de segundos durante uma performance e como suas avaliações e escolhas influenciam o resultado da música ainda carece de investigação.

Pressing (1984) discute como o processo criativo dos músicos pode ser sistematizado, identificando diferentes estágios na criação musical. Ele sugere que a criatividade é uma habilidade humana natural, algo que evoluiu ao longo do tempo como uma necessidade para resolver problemas e situações inesperadas. Em termos musicais, a criatividade pode ser vista como a capacidade de criar soluções e respostas a partir de conhecimentos previamente adquiridos, em um processo contínuo e dinâmico. De acordo com Pressing, a criatividade musical não seria puro acaso, mas uma recombinação de padrões e esquemas memorizados divididos em quatro estágios: o primeiro estágio envolve a elaboração de representações mentais – um processo natural onde o músico combina e manipula fragmentos de informações extraídas de sua base de conhecimentos, essa etapa é denominada **generativa**. Como segunda etapa o estágio **executor**, quando ocorre a materialização das ideias na

prática. O terceiro estágio é o **perceptual**, quando ocorre a percepção pelos músicos envolvidos na performance do que foi criado. E por último, o estágio **avaliador**, que se estabelece quando avaliações e adequações são realizadas diante do que foi produzido. Os processos desenvolvidos em tais etapas seriam cíclicos e não lineares, eles aconteceriam ciclicamente durante o desenvolvimento de práticas criativas, como a improvisação. Ainsworth-Land (1982) é uma autora que também dialoga com Pressing ao propor três estágios desenvolvidos em práticas criativas. O autor propõe o estágio de **exploração**, quando o indivíduo experimenta sons, técnicas e abordagens. O estágio de **transformação**, no qual combinações e variações são executadas sobre o que foi pré-produzido, como um músico aplicando motivos e intenções melódicas durante o improviso, construídas a partir de fragmentos já estabelecidos em sua base de conhecimentos. E por último o estágio de **integração**, onde o que foi produzido é integrado com o objetivo da construção de um discurso musical.

Esse ciclo de criação, manipulação e execução, descrito pelos autores, ocorre de forma contínua e dinâmica na prática musical coletiva, inclusive na improvisação, onde os músicos não apenas respondem ao ambiente musical de modo imediato, mas também aplicam seus conhecimentos e experiências passadas para construir algo novo em tempo real.

1.2.2 A Percepção de Modelos Musicais

Embora haja um grande volume de pesquisas sobre como os músicos percebem e processam modelos musicais (como estruturas rítmicas, harmônicas e melódicas), muitos aspectos ainda carecem de aprofundamento. A maneira como diferentes músicos respondem a um mesmo modelo musical varia significativamente, dependendo da sua bagagem cultural, formação e experiência musical. O estudo de 2017, já mencionado em nosso trabalho, discute como dois indivíduos podem perceber um mesmo modelo rítmico de formas distintas, evidenciando como fatores perceptivos e cognitivos influenciam a criação e a execução musical.

Além disso, como os músicos lidam com modelos harmônicos e melódicos também é uma questão de grande relevância. O conhecimento prévio e as experiências passadas de

cada músico condicionam a forma como eles percebem e interagem a certos padrões musicais. No contexto da improvisação, esses modelos são constantemente reavaliados e transformados, refletindo a individualidade de cada músico, mas também a interatividade no grupo.

A distinção entre improvisação e composição foi abordada por Derek Bailey (1992), que argumenta que ambas as práticas criativas envolvem a aplicação de elementos musicais – como ritmos, harmonias e melodias – que fazem parte do repertório do músico. No entanto, enquanto a improvisação ocorre em tempo real, permitindo uma resposta imediata às interações e estímulos do momento, a composição permite maior tempo para reflexão e reavaliação dos elementos musicais.

Bailey sugere que a improvisação, por sua natureza, envolve um fluxo contínuo de escolhas e adaptações, onde o músico utiliza os recursos disponíveis de forma espontânea. Já a composição, embora também envolva criatividade, permite uma elaboração mais cuidadosa, com uma estrutura que pode ser revisada antes de ser formalizada.

No caso de músicos como Bach e Chopin, como relatado por Nachmanovitch (1991, p. 24), a improvisação desempenhava um papel fundamental em sua composição. A improvisação era muitas vezes a base para suas obras compostas, o que demonstra como a linha entre esses dois processos criativos pode ser tênue e interdependente.

O processo criativo no fazer musical, especialmente no contexto da improvisação, envolve uma série de estágios que vão desde a percepção intuitiva de modelos musicais até a sua manipulação e materialização em ações práticas (Pressing, 1984).

2. ANÁLISE DE PERFORMANCE - TRIO CURUPIRA

Neste capítulo, realizaremos uma análise de trechos de performances do Trio Curupira, com foco particular nos momentos de improvisação e na interação entre os músicos. Investigaremos passagens específicas de improvisos, destacando os aspectos técnicos e criativos que sustentam os resultados observados nas gravações, e associaremos essas observações com as entrevistas a serem conduzidas com os integrantes do grupo. Nosso objetivo é identificar os mecanismos frequentemente utilizados pelos músicos em

diferentes contextos musicais, visando detectar padrões recorrentes e associá-los aos modos de ação que caracterizam o processo criativo do trio.

2.1 Análise de Performance: Improvisação

Analizamos nesta seção 3 pequenos trechos de improvisos realizados pelos músicos do Trio Curupira. Ilustramos brevemente as duas situações destacadas com o intuito de compreendermos primeiro os meios de ação e raciocínio individuais dos músicos e posteriormente verificarmos o desenvolvimento de tais aspectos na performance coletiva. Um dos momentos destacados é o que ocorre no improviso de piano de André Marques, no tema *Que Farra*⁴ (Figura 5).

Figura 5 : Primeiros 4 compassos do Improviso de André Marques em Que Farra



Transcrição: Do autor

Logo no início, no compasso 1, é possível perceber características que sugerem um controle e uma intencionalidade na construção do discurso melódico do pianista. O direcionamento melódico empregado por Marques é notável: ele começa com uma frase curta de poucas notas, culminando na nota do sustenido ao final do primeiro compasso. Um padrão semelhante é repetido no segundo compasso, quando o pianista desenvolve um arpejo, atingindo também a mesma nota. No terceiro e quarto compassos, há um desenvolvimento melódico similar, com o uso de arpejos e a progressão até as notas mi e dó natural.

Esse controle melódico evidenciado pela repetição e variação das ideias iniciais aponta para uma certa intencionalidade no improviso. A sobreposição de arpejos é outro recurso recorrente, com a sobreposição de diferentes arpejos sobre os acordes da harmonia.

⁴ Link para a escuta de Que Farra: <https://www.youtube.com/watch?v=0uZ0zWFDIzo>

No segundo compasso, ocorre a sobreposição do arpejo de mi menor com sétima menor sobre o acorde de fá maior com sétima maior; no terceiro compasso, as tríades de sol menor e dó maior são sobrepostas aos acordes de fá menor com sétima menor e sol menor com sétima menor, respectivamente. O trecho é finalizado com a sobreposição de um arpejo de sol menor com sétima menor sobre o acorde de fá menor com sétima menor. Observa-se, portanto, que o pianista utiliza esse recurso de maneira sistemática, sugerindo uma intenção clara de conduzir seu discurso melódico.

Outro aspecto importante a ser destacado é o desenvolvimento rítmico do trecho. André Marques repete motivos rítmicos ao longo de sua execução, como as quatro semicolcheias seguidas de quatro colcheias, repetidas no início do segundo e terceiro compassos. Esta repetição de modelos rítmicos contribui para a sensação de organização e coesão do improviso. Embora o improviso tenha, sem dúvida, um componente intuitivo, os padrões rítmicos e melódicos revelam uma construção que não é meramente aleatória, mas que reflete um controle consciente sobre a performance.

Dessa forma, podemos inferir que o improviso de André Marques não foi completamente aleatório ou intuitivo. Embora elementos intuitivos estejam presentes, o pianista demonstrou, por meio da repetição de frases e motivos, um controle sobre a construção melódica e rítmica, refletindo uma prática consciente da improvisação.

Como complemento, apresentamos agora os primeiros compassos do improviso de guitarra de Fábio Gouvêa, no tema *Alinhavo*⁵ (Figura 6), a partir do minuto 1:32.

Figura 6: Início do improviso de guitarra de Fábio Gouvea em Alinhavo

The musical notation for Figure 6 is as follows:

Chords: A⁷ A⁷ D^{maj7} D^{maj7} G⁷ C^{maj7} B_m⁷

The notation shows a sequence of chords and a corresponding melody in 2/4 time. The melody starts with a quarter rest, followed by eighth notes, and ends with a quarter note and a quarter rest.

Transcrição: Do autor

Semelhante ao que foi observado no improviso de André Marques, Fábio Gouvêa também se apoia em motivos rítmicos e melódicos recorrentes, desenvolvendo-os ao longo

⁵ Link para escuta de Alinhavo: <https://www.youtube.com/watch?v=cqqFck8MLAs>

de seu solo. Uma característica comum entre ambos os improvisos é a relação direta entre as escolhas melódicas e a harmonia presente, com Gouvêa utilizando notas pertencentes aos acordes da harmonia de forma consciente, o que resulta em uma tensão e repouso controlados dentro do seu discurso

Como mais um exemplo da aplicação desse modelo de ideias, selecionamos um trecho do improviso de piano na música *Sete no Frevo*⁶. A partir do minuto 1:35, André Marques inicia seu improviso ao piano. Mais uma vez, destacamos as escolhas melódicas realizadas, especialmente nos finais das frases, o que indica, novamente, uma intencionalidade clara em suas decisões musicais. Também é possível identificar indícios semelhantes no aspecto rítmico, com o uso evidente da repetição de motivos pelo pianista. Assim, o músico emprega, mais uma vez, mecanismos similares em um contexto diferente.

A análise dos padrões repetidos e das escolhas harmônicas sugere que, apesar da liberdade característica da improvisação, há uma intenção e controle presentes em suas performances. A aplicação de recursos como arpejos, escalas e motivos rítmicos é uma prática comum na improvisação, mas a maneira como esses elementos são organizados e desenvolvidos sugere uma abordagem mais intencional do que um simples ato espontâneo e aleatório.

Associando o material analisado com as teorias sobre práticas criativas propostas por Pressing, foi possível inferirmos que os estágios criativos sugeridos são ocorrentes. É evidente que modos de ação similares sobre diferentes contextos, foram detectados. Tal situação nos indica que raciocínios semelhantes podem ter sido aplicados no processo generativo das ações práticas realizadas. Com isso, diante da constatação do emprego de ações cíclicas ocorrendo durante os improvisos, os processos criativos descritos podem estar sendo desenvolvidos.

2.1.1 Interação no Improviso

Aqui partimos para a análise da interação realizada durante momentos de improvisação do grupo e como exemplo relevante destacamos o que ocorre no tema

⁶ Link para escuta de Sete no Frevo: <https://www.youtube.com/watch?v=XeD3iCEUfjw>

*Malandragem*⁷, no minuto 0:10, onde a interação entre os músicos é particularmente evidente. No trecho, a atuação do pianista André Marques (Figura 7) e a condução do baterista Cleber Almeida são fundamentais para a construção do improviso.

Figura 7: Improviso de piano em Malandragem com acompanhamento da bateria

The musical score is written for piano and bass drum in 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system contains two measures. The first measure has a chord of B \flat major 7/F and a piano melody starting with a triplet of eighth notes. The second measure has a chord of A \flat major 7/G and continues the piano melody with another triplet. The bass drum part in the first system consists of a series of 'x' marks representing drum hits. The second system contains four measures. The first measure has a chord of C \flat major 7/G \flat and a piano melody. The second measure has a chord of E(sus2) and continues the piano melody. The third measure has a chord of B \flat major 7/F and continues the piano melody. The fourth measure has a chord of E(sus2) and continues the piano melody. The bass drum part in the second system shows a more active rhythmic pattern with 'x' marks.

Transcrição: Do Autor

Enquanto André Marques improvisa, desenvolvendo motivos rítmicos e melódicos, Cleber Almeida interage diretamente, utilizando seus recursos de acompanhamento para construir um discurso que complementa e reage às ideias propostas pelo pianista. O baterista utiliza de uma condução nos pratos, com poucas notas, cedendo espaço ao que é executado pelo pianista, como verificado do compasso 1 ao 6. Conforme Marques intensifica o desenvolvimento de suas ideias, Almeida também responde a essa iniciativa intensificando sua condução e preenchendo mais os espaços, indo de acordo com a intenção sugerida pelo pianista, o que percebemos a partir do compasso 7. Essa interação é um exemplo claro de

⁷ Link para escuta de Malandragem: <https://www.youtube.com/watch?v=vIF19ftHi7c>

como o improviso, tal qual o grupo desenvolve, não é apenas uma prática individual, mas um diálogo em tempo real entre os músicos, o que é perceptível pelo resultado final da performance. A conexão entre os músicos sugere que houve um entendimento e uma comunicação eficaz entre eles, evidenciando a importância da interação mútua no processo improvisacional.

A análise dos improvisos realizados pelos músicos do Trio Curupira revela não apenas a liberdade criativa característica da improvisação, mas também um controle e uma intencionalidade que fundamentam as escolhas melódicas, harmônicas e rítmicas. Ao identificar padrões de repetição e variação, podemos concluir que os músicos, embora utilizando elementos comuns à prática improvisacional, impuseram suas próprias intenções e estratégias no desenvolvimento de suas performances. Esses achados corroboram a ideia de que a improvisação, longe de ser um processo aleatório, é um campo fértil para a expressão de um controle criativo intencional, equilibrado com aspectos intuitivos que são constantemente moldados pela interação entre os músicos e o ambiente sonoro.

Com isso, diante da constatação do emprego de ações cíclicas ocorrendo durante os improvisos, inferimos que os processos criativos descritos podem estar sendo desenvolvidos. A observação sobre as ideias e aspectos semelhantes verificados na atuação dos músicos, nos indica mecanismos criativos similares empregados, relacionados a uma atividade processual e cíclica.

2.2 Análise de Performance: Modelos Colaborativos

Agora realizaremos as análises sobre os processos de interação musical identificados em trechos de performance do Trio Curupira. Os modelos colaborativos previamente descritos servirão de parâmetros para a compreensão das situações identificadas. Objetivamos identificar os modos de ação utilizados pelos músicos no desenvolvimento dos diferentes tipos de interação destacados e analisamos os resultados obtidos na performance gerados da interação estabelecida.

Exemplo 1: Micro-interação em *Arapuca*.

No tema *Arapuca*⁸ de 1:40, observamos um modelo de micro-interação ocorrendo durante todo o tempo. Enquanto piano e guitarra dobram o tema (Figura 8), Almeida se mantém firme e constante em sua condução de pandeiro (Figura 9), sustentando a melodia. Inferimos que neste momento os músicos se preocuparam em manter a coesão na apresentação do tema, objetivando a apresentação da melodia sem variações. A constância e objetividade detectadas no trecho corroboram a ideia da micro-interação ocorrendo, os músicos mantiveram-se firmes na execução, tanto na repetição de ideias melódicas quanto rítmicas.

Figura 8: Tema de *Arapuca*



Transcrição do Autor

Figura 9: Condução de pandeiro



Transcrição do Autor

Associando este modelo aos modelos colaborativos de Steiner (2000), poderíamos inferir que neste momento houve uma **colaboração distribuída** e uma **colaboração complementar** atuando concomitantemente de modo natural. A distribuída pois é perceptível a sincronização métrica estabelecida no acompanhamento realizado sobre a exposição da melodia; e a complementar ao detectarmos que neste momento os músicos desempenham papéis específicos, claramente o piano expõe o tema, atuando como instrumento solista sendo que o pandeiro se mantém fiel e constante na função de instrumento acompanhador.

⁸ Link para escuta de *Arapuca*: <https://www.youtube.com/watch?v=RJ8je3zmT7M>

Exemplo 2: Macro-interação em *Siri na lata*

Neste caso destacamos a interação estabelecida pelos músicos no desenvolvimento da melodia do tema de *Siri na Lata*⁹, do minuto 0:20 até o 0:33 (Figura 10). Os músicos desenvolveram o tema durante este trecho promovendo uma alteração de intensidade, os primeiros 3 compassos apresentam a ideia que é intensificada nos compassos seguintes. Não foram verificadas variações rítmicas ou motivicas, mas sim uma intensificação da execução mantendo a ideia melódica apresentada. É perceptível que os integrantes do trio desenvolveram uma conexão no nível necessário para que a alteração tivesse efeito prático, uma sincronia e entendimento foram praticadas para que o objetivo fosse alcançado durante o discurso musical indo além da manutenção do contexto. Diante dos indícios observados aqui, associamos a este caso novamente o modelo de **colaboração complementar e macro-interação**, visto que a alteração apresentada foi de intensidade somente e cada músico continuou desempenhando seu papel na execução do tema, o piano como solista e a bateria como acompanhamento. Mas acreditamos que a alteração apresentada já sugere a ideia da macro-interação ocorrendo.

Figura 10: Tema de Siri na Lata executado ao piano com acompanhamento de bateria

The musical score for 'Siri na Lata' is presented in two staves. The upper staff is in treble clef and contains the piano melody, which is characterized by a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains the drum accompaniment, marked with 'x' symbols. The score is divided into two sections: the first three measures are in 2/4 time, and the remaining seven measures are in 5/8 time. Above the piano staff, there are markings indicating a change in dynamics and tempo, with a double bar line and a '5/8' marking above the staff.

Transcrição: Do autor

⁹ Link para escuta de Siri na Lata: <https://www.youtube.com/watch?v=SMv8N64r4C4>

Exemplo 4: Interação motivica em *Que Farra*

Agora, como exemplo de **interação motivica**, analisamos o improviso de piano no tema *Que Farra*¹⁰ (Figura 11), que André Marques começa a desenvolver a partir de 0:24. Observamos o acompanhamento executado por Cleber Almeida neste trecho.

Figura 11: Linha melódica do improviso de piano em *Que Farra*, com a linha de acompanhamento da bateria.

The image shows a musical score for the piece 'Que Farra'. It consists of two staves: a treble clef staff for the piano and a bass clef staff for the drums. The piano part is in 7/8 time and features a melodic line with several triplet markings. The drum part is in the same time signature and provides a rhythmic accompaniment with various patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Transcrição : Do Autor

À medida que Marques continua seu improviso, ele varia o motivo previamente apresentado e introduz uma nova ideia melódica. Percebemos que, ao final dos compassos 2 e 3 da ilustração, Almeida interage diretamente com a ideia rítmica de Marques, replicando-a. Esta ação pode ser vista como uma resposta quase simultânea ao estímulo proposto, o que caracteriza a interação motivica. A conexão aqui é direta, objetiva e específica, com uma resposta imediata ao que foi tocado pelo pianista.

Observamos uma situação semelhante ocorrendo, no minuto 0:50, o pianista, ainda desenvolvendo seu improviso, executa uma frase apresentando um novo motivo rítmico (Figura 12). Almeida adapta, em tempo real, seu acompanhamento conectando-se à rítmica agora sugerida por Marques, executando ideias similares às sugeridas pelo pianista.

¹⁰ Link para escuta de Que Farra: <https://www.youtube.com/watch?v=0uZ0zWFDIZo>

Figura 12: Frase motívica de piano com acompanhamento da bateria

The image shows a musical score for piano and drums. The piano part is written in 7/8 time and consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks indicating cymbal hits. The drum part is written in 7/8 time and consists of two staves. The upper staff has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks indicating cymbal hits. The lower staff has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks indicating cymbal hits.

Transcrição: Do autor

Neste caso podemos perceber os mesmos indícios de controle de ações e de direcionamento anteriormente detectados, poderíamos inferir que os músicos estabeleceram uma comunicação e que o entendimento compartilhado contribuiu para o resultado alcançado na performance.

Exemplo 5: Interação-motívica em *Sete no frevo*

Como mais um exemplo de **interação-motívica**, selecionamos para análise novamente o improviso de piano em *Sete no frevo*¹¹. Observando o que ocorre no desenvolvimento do solo, percebemos uma interação direta entre os músicos se estabelecendo do minuto 2:10 ao minuto 2:45. Destacamos o acompanhamento promovido por Cléber Almeida na bateria. Claramente o baterista replica fragmentos rítmicos executados por Marques, um indício de que o músico desenvolveu um entendimento sobre as ideias executadas pelo pianista e em tempo real e a reproduziu durante seu discurso musical. Uma imitação que só foi capaz graças à compreensão de um músico sobre as ideias do outro durante a performance. Para ilustração desta situação destacamos o que ocorreu no minuto 2:07 do improviso de piano. Separamos o motivo rítmico/melódico criado por Marques (Figura 13). No minuto 2:09, esse motivo é replicado por Cleber Almeida no acompanhamento (Figura 14).

¹¹ Link para escuta de Sete no Frevo: <https://www.youtube.com/watch?v=XeD3iCEUfjw>

Figura 13: Motivo rítmico/melódico de André Marques no piano no min 2:07



Transcrição: Do Autor

Figura 14: Linha de acompanhamento de Cléber Almeida na bateria no min 2:09



Transcrição: Do Autor

Nos dois últimos exemplos apresentados (4 e 5), verificamos mais uma vez elementos sugeridos pela **colaboração integrativa**. Em ambos os casos observamos a ocorrência da improvisação acontecendo de forma interativa, isso por si só já configura o aspecto principal sugerido pelo modelo teórico.

A menção também sobre o modelo de **colaboração familiar** é necessária. Não o associamos diretamente a nenhum dos exemplos anteriores, mas acreditamos que possivelmente possa ter sido aplicado a quase todas as situações mencionadas, não podemos inferir tal situação sem o acesso direto a informações particulares e subjetivas. Acreditamos que com o complemento da entrevista as questões extra musicais possam ser melhor discutidas em nosso trabalho.

O Trio Curupira, como grupo de música brasileira instrumental, oferece um contexto propício para o desenvolvimento da improvisação e a prática de diferentes tipos de interação musical. Através da análise dos trechos de performance, pudemos observar como os músicos utilizaram diferentes formas de interação, desde a micro-interação até a interação motívica. Esses modelos colaborativos influenciaram diretamente os resultados da performance, evidenciando como a interação musical constrói cenários distintos durante a execução e condiciona o resultado final.

Nossa investigação tem a intenção de contribuir para a compreensão de como a interação musical, especialmente em contextos improvisacionais, pode ser influenciada por

diferentes tipos de colaboração e como esses processos interativos afetam a performance de forma dinâmica e criativa.

3. INTERAGINDO COM O TRIO CURUPIRA

A partir dos dados coletados por meio de entrevistas realizadas com os integrantes Cléber Almeida e André Marques do Trio Curupira, foi possível acessar informações relevantes acerca dos processos que envolvem aspectos pessoais e subjetivos da prática musical do grupo. Tais informações dizem respeito aos processos mentais — que condicionam o raciocínio dos músicos durante a interação em performance e na improvisação —, aos processos motores — ligados à execução instrumental —, aos mecanismos desenvolvidos para o entendimento mútuo de ideias musicais, bem como a fatores extramusicais, associados aos aspectos sociais da prática em conjunto.

De acordo com os próprios músicos, a mecânica da interação durante a performance é um elemento essencial para a construção do contexto musical do grupo. A relação estabelecida entre os integrantes no âmbito da prática coletiva é determinante para o resultado obtido na performance. Conforme afirma André Marques ao ser perguntado sobre a importância da interação estabelecida entre os integrantes no desenvolvimento da proposta musical do trio:

Pra mim ela é tudo. Assim, pra esse som, né? Para o Curupira. Assim... Acho que o Curupira não seria possível. Seria outra coisa. Não seria o que é. Seria uma outra coisa... Assim como eu já tive experiências também de gravar, de ter outros trabalhos que não tiveram tanto aprofundamento, tanto ensaio... São trabalhos legais também, chega num resultado bom, mas não tem essa profundidade. Então seria uma outra coisa Talvez não fosse o trio Curupira. Ou seria o trio Curupira, mas seria um outro som.

Nesse sentido, a interação entre os músicos configura-se como fator condicionante e determinante na geração de estímulos e respostas durante a execução, ocorrendo por meio da comunicação musical e visual estabelecida entre os integrantes. Tal comunicação é possibilitada pela construção de uma compreensão mútua baseada na significação compartilhada de informações, modelos musicais e gestuais, como mencionado pelos próprios músicos. E é nessa significação compartilhada que os músicos apoiam-se para desenvolvimento da fusão e

manipulação de gêneros brasileiros, e para o desenvolvimento das ações criativas e interativas praticadas em tempo real.

Observa-se, a partir dos relatos, que fatores de ordem musicais e extramusicais contribuem para a construção desse entendimento, possibilitando a fluência da interação musical. Ambos os músicos entrevistados relataram a importância de suas formações, de suas experiências práticas e das influências musicais acumuladas ao longo de suas trajetórias. Nesse sentido, Cleber Almeida, ao ser perguntado sobre a importância de sua base de conhecimentos adquirida ao longo de sua trajetória na música, afirma:

...a gente pode comparar com o vocabulário né, o vocabulário da língua portuguesa, que a gente usa para se comunicar né? Na música, é a mesma coisa, eu acho que se a gente se propõe a... sei lá, por exemplo semana que vem vem um mestre do maracatu que vai falar sobre as levadas do maracatu... aí você vai lá nessa oficina né, você vai ampliar seu conhecimento, você vai assistir aquilo. Só que assim, você vai assistir aquilo e hora que você sair da sala...acabou e você segue a vida? Ou você vai pegar e vai degustar aquilo do jeito que você gostaria mesmo sabe, você vai pegar e vai prestar atenção, vai ouvir as gravações, vai aprender as levadas, vai aprender os batuques todos né... e vai pegar... e vou usar de novo a palavra se apropriar disso.. Eu acredito nisso, quando você consegue se apropriar dessas coisas, elas começam a fazer parte do seu vocabulário né, igual a gente tá conversando aqui agora... sem forçar, naturalmente.

Esta perspectiva remete ao conceito desenvolvido por Pressing (1984), segundo o qual a base de conhecimentos previamente adquirida constitui o substrato a partir do qual o músico seleciona elementos para aplicação na performance e na improvisação. Para o autor, é desse arcabouço que é retirado o material utilizado nas associações cognitivas que viabilizam a identificação, a manipulação e a elaboração de informações musicais no contexto performático (PRESSING, 1984). O músico se vale das informações armazenadas nesta base de conhecimentos para a construção das idéias musicais e para a construção dos processos de identificação e associativos que possibilitam o entendimento e comunicação entre as partes durante a performance.

Constatamos que a construção e compartilhamento do "vocabulário musical", mencionado por Cléber Almeida, revelou-se imprescindível para o desenvolvimento dos processos de interação musical no Trio Curupira, uma vez que, sem a existência de um entendimento prévio e compartilhado sobre os elementos musicais, idéias e concepções, a comunicação e tipo de interação musical praticada pelo grupo seriam inviáveis. Este arcabouço de conhecimentos também se apresenta como elemento fundamental para a

prática da improvisação, a partir da qual os músicos extraem, combinam e transformam elementos em discursos musicais espontâneos (PRESSING, 1984) André Marques, ao ser perguntado sobre como desenvolve a prática da improvisação, respondeu:

Para mim, a improvisação tem que ser intuitiva. A partir do momento que você começa a pensar muito e a tentar elaborar muito e a ousar tal coisa, tal coisa, já deixa de ser improvisação. Não que tudo que você vai fazer na improvisação sempre seja inédito, você nunca vai fazer nada que você nunca fez, né? Mas, assim, a forma que você está pensando no momento é de uma forma intuitiva, nada premeditado. Mas é claro que, pra chegar nisso, tem muito estudo. Tem muito estudo. Primeiro, o estudo do instrumento. Então, a parte de você conhecer instrumentos, de ter estudo a técnica, de você dominar a técnica. Conhecer arpejos, escalas, tudo. Mas isso tudo é pra você ter a liberdade no instrumento para poder transferir o que você está pensando pra ele. Então, na verdade, quando estou improvisando pra valer, eu estou tentando ir atrás do que está na minha cabeça, do som. Não da parte teórica, né? Agora eu vou usar uma quarta aumentada... depois eu vou usar um arpejo... e depois a gente toca a corda... Não, na hora eu só estou tentando ir atrás disso no instrumento. Então tem toda essa preparação que a gente tem que ter, né? Porque senão a gente não vai conseguir reproduzir no instrumento o que a gente está pensando. Então tem toda essa preparação do instrumento. Mas também é uma preparação de percepção, de você conseguir escutar os acordes, de você conseguir ter o som dos acordes na cabeça, o som das notas, o som das tensões, de você escutar um acorde e já conseguir ver os sons na cabeça, sabe? Então também tem esse trabalho de percepção, que pra mim é mais importante ainda. Isso tudo pra na hora você ter a liberdade de pensar, de ver na sua cabeça e conseguir pôr no instrumento. Então é todo esse trabalho preparatório para na hora você ter essa liberdade. Então eu penso muito em improvisação nisso. Dessa forma. Conheço as escalas, conheço tudo, é tudo importante, a técnica, mas... Tudo isso pra na hora do vamos ver, a gente não precisar pensar nisso”.

O relato menciona a questão da intuição, destacando a necessidade prévia da construção de uma base de conhecimentos que funciona como uma biblioteca de informações a ser consultada no momento das escolhas improvisatórias intuitivas. O músico relata como prefere acessar intuitivamente a improvisação, de modo que o ambiente o condicione escolhas, atuações e processos de interação, mas argumenta que tal situação só se torna possível devido ao manejo prévio e absorção de elementos musicais, experiências e técnicas. A expertise adquirida, de certo modo, condiciona a liberdade de criação e intenção no contexto do Trio Curupira, visto que a improvisação é um aspecto determinante nos modelos de interação musical desenvolvido pelo grupo. O pianista detalha que ao improvisar não raciocina sobre as estruturas musicais diretamente, mas sim sobre a sonoridade proporcionada pela combinação e interação das mesmas. Existe o trabalho prévio de absorção de elementos e técnicas para que o raciocínio musical possa ocorrer interagindo com a intuição sobre estruturas musicais.

Os músicos também descreveram o processo improvisatório coletivo e sua influência na construção dos momentos de interação. Perguntado como o grupo trabalha a improvisação coletivamente, Marques respondeu:

O improviso tem que ser uma coisa interativa. Ser uma coisa em grupo. Normalmente quem está solando é o chefe, entre aspas, e quem está acompanhando os improvisadores são como se fossem os guarda-costas. Quando estiver cuidando dele. Então sempre quem está solando, quem está acompanhando está de olho. Para ficar indo junto. Indo junto com as ideias. Não é aquela coisa do improviso parado, como eu comentei antes. De fazer um groove para o cara ficar solando e a gente só ficar mantendo aquele groove. A ideia é a gente estar sempre... Têm um ritmo. A princípio tem algum ritmo de ponto de partida. Mas não necessariamente a gente vai continuar sempre nesse ritmo. É um samba? Tem quatro acordes? Aí a gente começa a pensar dessa forma. Mas aí tudo vai se alterando. Dependendo do que o solista puxa, puxa algumas rítmicas, algum deslocamento, alguma coisa de polirritmia, quem está acompanhando vai atrás, ou às vezes não. Não atrás só de copiar, mas de completar as ideias de quem está solando, a gente faz muito isso. O improvisador está fazendo: para, para, para, a gente não vai fazer toda hora, para, para, para. A gente vai pegar as pausas e vai: parati, parati, parati, coisas assim, por exemplo, tentar completar as ideias. E também essa coisa da linguagem, do ritmo. Como a gente estudou muito, essa linguagem dos ritmos, cada ritmo tem sua linguagem melódica, não só rítmica. A gente tem que reconhecer cada ritmo pela melodia. O samba tem um tipo de melodia, o forró tem um tipo de melodia, o frevo tem um tipo de melodia. E às vezes a gente começou improvisando no samba. Mas quem está solando puxa uma melodia de frevo, aí a gente vira um frevo também. Puxa uma melodia de forró, a gente vira um forró também. E além disso também tem a linguagem harmônica, tem algumas inversões de acordes, alguns tipos de acordes que a gente vai pegando também. Esse acorde é um acorde menor, mas ele pode virar um acorde menor com sétima maior, ou ele pode virar um acorde diminuto, ou ele pode virar até um acorde alterado. Tudo isso, a gente tem esses sons na cabeça. E às vezes quem está solando puxa alguma coisa nessa sonoridade de outro acorde e a gente muda o acorde também. Então é uma liberdade total. O máximo possível. Mas isso tudo trabalhado dentro desses incansáveis ensaios. Todos os ensaios eram para isso. Para chegar nesse ponto de a gente conseguir essa liberdade, de poder os três ficarem mudando tudo na hora.”

Almeida corrobora com Marques sobre a abordagem coletiva na improvisação:

...a gente tenta prezar muito essa questão de ouvir, antes de você reagir né. E isso é fração de milissegundos, é muito... é no faro mesmo cara, sabe? Você sente o cheiro, fala: porra bicho tá queimando, vou desligar, sabe? Então é... parece que aciona todos os poros ali do seu corpo para você ficar a mercê do que o improvisador tá fazendo e se for sugerir né meu... se você for interromper um discurso... que seja contundente o que você vai falar, não fale qualquer merda. Só que às vezes assim, se você tá se tá dando vazão, ouvindo e dando vazão à liberdade, às vezes o cara faz uma coisa e você consegue complementar nessa fração de segundos né, e às vezes até você mesmo se surpreende com o colorido, com rabisco que você faz na tela ali né, junto com com aquela cozinha e o jeito que o baixista se comporta quando essas coisas acontecem né, então essa é a forma que eu que eu mais gosto, que eu mais acho divertido e sou apaixonado por fazer, de tocar ouvindo e criando ali mesmo a vera, na hora né. Mas tem outra forma também que é aquela forma de você conduzir mesmo, conduzir. Você sabe que é um ritmo tal é um frevo né você vai pegar vai conduzir aquilo, fazer uma cama para o improvisador tocar e essa é uma forma que a gente faz também, a gente fazia, gravamos coisas assim. Mas na maior parte das vezes a gente não aguenta,

porque quer criar. O improviso, por exemplo, é de um só, mas vira uma coisa coletiva.

Identificamos que o entendimento e a comunicação durante o processo de improvisação coletiva, conforme descritos pelos músicos, influenciam diretamente a maneira como a interação se desenvolve. A comunicação musical, o entendimento mútuo e os diferentes modos de ação praticados — embora associados a momentos intuitivos — são, na realidade, orientados por controle e direcionamento. Existe uma intencionalidade subjacente nas ações musicais executadas e no entendimento compartilhado entre os músicos sobre tais ações, o que condiciona a aplicação dos elementos musicais e a interação entre eles. Esses processos começam com ações individuais, mas se expandem dentro do contexto coletivo da performance, como observado nos momentos de pergunta e resposta entre os estímulos, na hierarquização dos papéis e no desenvolvimento das ideias, conforme relatado pelos próprios músicos.

Os depoimentos também evidenciam como havia um preparo cuidadoso, com os músicos ensaiando e se preparando para garantir que o nível de entendimento necessário para a troca de informações na performance fosse alcançado. Esse entendimento possibilitava a fluidez na comunicação musical entre os integrantes, sendo essa prática essencial no desenvolvimento do discurso musical dentro do Trio durante o processo de ensaios.

Embora o trio atue dentro de parâmetros estéticos previamente definidos — os quais também condicionam ações e modos de pensamento —, essa delimitação estética contribui para a fluidez e o entendimento mútuo, elementos essenciais para o controle e a intencionalidade das interações desenvolvidas, impactando diretamente no resultado performático. Nesse sentido, Berliner (1993) argumenta que músicos de jazz, ao compartilharem modos de ação e pensamento (por pertencerem à mesma "classe" de atuação e ao mesmo ambiente sociocultural), alcançam fruição e compreensão no discurso musical.

Outro aspecto relevante identificado nos relatos e vinculado à prática da improvisação é a utilização do termo "laboratório", empregado pelos músicos ao descreverem o processo de ensaio e preparação do grupo. Tanto André Marques quanto Cléber Almeida se referem ao "laboratório" como um espaço sistemático de experimentação, onde diferentes ideias e arranjos são testados e desenvolvidos até que o

objetivo desejado na performance seja alcançado — seja ele explicitamente desejado pelo grupo ou alcançado de forma espontânea, condicionado pelas ações coletivas durante a prática. O "laboratório" é, portanto, o momento e o espaço em que os músicos experimentam e desenvolvem os modos de ação que, por sua vez, irão definir os diferentes modos de interação na performance.

Cléber Almeida discute esse conceito ao ser questionado sobre o processo de construção das fusões de gêneros brasileiros e as variações criativas sobre esses gêneros, equilibrando o que é pré-determinado e o que é intuitivo, destacando a importância do "laboratório" na prática do grupo.

Eu acredito que tem um pouco de todos esses elementos aí que você falou. Sabe, porque às vezes a música já vem meio pronta né, digamos assim, você escuta aquela melodia às vezes você já tá pensando a melodia, já swingando ali, pensando um baião, então ela já vem propondo um certo tempero né. Tem melodias, que ela já vem um pouco mais mas misturadas assim, sabe, se eu escuto aquilo você fala: nossa isso pode ser um samba, mas pode ser não sei o que ou pode ser alguma coisa meio estranha, uma polirritmia para conduzir isso sabe. Então, aconteciam essas duas coisas, alguém já chegava e mostrava um samba e a gente aprendia aquele samba e boa. Tem momentos também de provocação, digamos assim, talvez dentro de um laboratório né, de se forçar a falar: pô, como a gente tocava? A gente já tocou um baião, como eu acharia esse baião num compasso de 7 por 8. em um compasso de 9, né? Como ficaria em 3 por 4? Sair da métrica do 2, que é o tradicional do baião, para partir para essas outras coisas e tentar fazer soar, né. Então, a gente tentava se embasar muito bem nas influências, que eu julgo ser o norte assim né, para ver se tá soando dentro do tempero que tem que ser, ou se simplesmente tá inventando uma coisa saca, se fala pô tô tocando baião mas não tem nada de baião. Só tá em 7 a parada e não tá soando nada né. Então tem que soar o ritmo, tem que soar o swing, tem que soar a melodia, tem que soar. E a improvisação também. Eu achava isso nos laboratórios também né, mas aconteceu dessa forma, dessas duas formas né. Ou o tema chegava pronto ou durante o laboratório aparecia alguma coisa e a gente ia elaborando durante essa esse tempo as criações.

André Marques, ao ser perguntado sobre a mesma questão, corrobora com Cléber:

Em relação aos arranjos, acho que cada músico traz mais ou menos já pronto, assim, né? E aí durante os ensaios, a gente trabalhava, ficava tocando, tocando, e com o tempo ia mudando também, né? Cada um colocava o seu... Acho que uma coisa importante é que a gente ensaiava muito. Tinha essa coisa do pensamento do ensaio como laboratório, como pesquisa e como estudo, não só ensaiar para... Ah, eu tenho um show tal dia, a gente vai ensaiar pra tocar aquilo, não. A gente ensaiava toda semana, de duas a três vezes por dia, por semana, dois a três dias por semana. E a gente ficava o dia inteiro ensaiando isso. A gente ficou anos desse jeito. Ficou, acho que, uns dez anos desse jeito. Então... Tinha muito tempo pra fazer esses trabalhos, essas pesquisas, né? Então a gente fazia isso e também a gente ficava fazendo muito laboratório de improviso, né? Essa coisa de

improvisar, e ficava improvisando e... e tentando encaixar algumas rítmicas e... e... pra que tudo ficasse mais junto, até nos improvisos, nessa coisa de... do improviso não ser só um... um acompanhamento, né? Só um groove, só um... e sim uma interação também. E também, além de tudo isso, também muita coisa vem da linguagem da música universal, né? Que é a linguagem que o Hermeto trouxe, né? E como eu já tocava... desde o começo do grupo, eu já tocava pro Hermeto, né? Também trazia muito dessa bagagem, dessa linguagem pro grupo, né? Tentando trazer de uma forma que a gente também trouxesse nossa identidade, né? Não era uma coisa de cópia, né? Vamos fazer igual ao Hermeto. Mas assim, a concepção a gente trazia, né? Pra... também pro som. E acho que toda essa mistura que... e esses ensaios intensos, assim, tudo, né? Foi criando o som também.

Destaco que ambos os músicos mencionaram a influência e importância de Hermeto Pascoal em suas experiências e desenvolvimento. De como absorveram, em suas experiências acompanhando o compositor, os conceitos ligados à improvisação, liberdade no discurso e comunicação, desenvolvidos por Hermeto Pascoal ao longo de sua carreira. Cléber e André mencionam o conceito da “música universal”, desenvolvido por Hermeto, que consiste na ideia da liberdade no discurso musical no desenvolvimento de práticas criativas, como a improvisação principalmente, e na integração e pesquisa sobre diferentes gêneros com base na música brasileira. Hermeto Pascoal desenvolve a fusão de gêneros e a transformação sobre eles, assim como o Trio Curupira. Sobre esse aspecto André Marques pontua:

... também muita coisa vem da linguagem da música universal, né? Que é a linguagem que o Hermeto trouxe, né? E como eu já tocava... desde o começo do grupo, eu já tocava pro Hermeto, né? Também trazia muito dessa bagagem, dessa linguagem pro grupo, né? Tentando trazer de uma forma que a gente também trouxesse nossa identidade, né? Não era uma coisa de cópia, né? Vamos fazer igual ao Hermeto. Mas assim, a concepção a gente trazia, né? Também pro som.

Cléber Almeida também contribui quando mencionado sobre Hermeto pascoal:

O hermeto pegou isso, dentro do que ele chama música universal, ele falou vou trazer o samba jazz, eu vou trazer o jazz, eu vou trazer o maracatu, vou trazer o frevo, vou trazer a música erudita, e ele pegou e faz isso sem preconceito, do jeito que nasce pra ele, ele tenta passar isso pra música da maneira talvez, menos influenciada assim, né, pra chamar, é isso, é aquilo, ele não curte muito rótulo. É aquilo, né, a melodia vem, depois você escuta e fala, ah, isso soa um... soa um maracatu, o maracatu, o ritmo veio em função do que a melodia mandou, que ele nem pensou para fazer o que era, agora vou fazer ou não sei o que. É uma outra parada, você sentar no piano, sentar no violão e falar: eu vou fazer um, vou fazer um ijexá, vou fazer um frevo, aí você tá se dispondo a condicionar aquela melodia dentro das características do frevo, mas o jeito que o Hermeto faz geralmente é mais “abertão” mesmo, aí ele escuta e fala, ah, isso tá soando um samba, é um samba, vamos fazer samba? Ótimo, a ideia é o senhor da razão, vamos atrás dela aqui e vamos ver aonde ela nos leva, né?

Ambos os músicos ressaltaram em seus relatos a importância do ouvir e perceber, que são utilizados como estratégias de compreensão e conexão durante a performance. Destacaram a relevância da percepção e do entendimento sobre o que está sendo executado no ambiente de prática coletiva. A partir deste entendimento das informações musicais compartilhadas, torna-se possível que ocorram tanto a contraposição quanto a continuidade das ideias sugeridas na construção do discurso musical, facilitando a comunicação durante a performance e, conseqüentemente, o estabelecimento de conexões que impulsionam as interações.

A partir dos relatos, inferimos que é nesse processo laboratorial de ensaios que se consolidam as conexões entre os integrantes, permitindo a fluidez da comunicação musical e os variados tipos de interação que caracterizam o grupo. Embora alguns caminhos performáticos sejam delineados previamente durante esse processo, o Trio Curupira mantém espaço para improvisações e interações intuitivas, o que reforça o caráter dinâmico e espontâneo de sua prática musical. Os músicos enfatizaram o quanto a improvisação é essencial para os processos de interação musical desenvolvidos. De fato, a improvisação se configura como um dos meios para que a interação musical aconteça de forma eficaz.

André Marques e Cléber Almeida mencionaram o papel central da prática improvisacional na estética sonora do Trio Curupira, e como ela não só influencia o processo criativo do grupo, mas também molda os processos interativos. Os integrantes destacaram como a improvisação condiciona tanto o desenvolvimento das ideias nas obras autorais, durante os mencionados processos laboratoriais, quanto a própria interação musical na prática coletiva. Nesse contexto, a interação promove a criação, resposta e desenvolvimento de estímulos, que, por sua vez, condicionam momentos e direcionam arranjos coletivamente alterados em tempo real, dependendo do modelo de interação adotado.

É relevante também mencionar o termo "apropriação", que foi citado por ambos os músicos. Eles destacaram como esse processo de "apropriação" ocorre tanto de forma individual quanto coletiva. Cléber Almeida utiliza o termo ao se referir ao modo como o trio desenvolveu os arranjos para temas de outros compositores. Após descrever o processo laboratorial de trabalho com o material autoral, o baterista menciona agora como esse processo se dá ao lidarem com o material de compositores externos.

Na verdade, isso aí eu vejo meio que como uma como se fosse uma apropriação do trio daquela melodia, pedindo a licença ali por um compositor brasileiro né, que tem aquele disco nosso o Pés no Brasil Cabeça no Mundo que é só de arranjo né. É como se fosse isso, pedindo uma licença para o mestre para a gente fazer uma apropriação dessa melodia e trazer... e trazer para... trazer para a leitura do grupo né, como se fosse uma música nossa mesmo né. Porque essas músicas desses compositores, desses mestres né, é como se a gente pegasse, desmantelasse e achasse a nossa forma de tocar, né. Então, a maioria das vezes, o André já chegava com alguma harmonia né, ele gostava de rearmarizar tudo né, às vezes a harmonização é nota por nota né, que é uma coisa muito da escola do Hermeto também né, por exemplo: trazer uma melodia do samba tradicional pro nosso jogo, do Curupira. No caso então, um exemplo foi o da música do Cartola: “bate outra vez a esperança do meu coração”... Tem um movimento natural da melodia do samba ali. O André fez isso aí, é nota por nota da melodia, então: “parte, outra vez,” cada nota dessa é uma bomba. É uma coisa bem da escola do Hermeto... assim, o André é um é herdeiro ali né, harmônico melódico. É importante você aplicar exatamente do jeito que você falou aí. Antes de comentar sobre a apropriação, comentar esse respeito, esse carinho sempre e trazer isso para uma visão do grupo, a ideia é essa, Fazer uma homenagem. Gosta daquela melodia... puta, eu adoro essa música... vamos fazer uma onda... só que é isso né, às vezes muda tanto que até o compositor fala: “o louco é que vocês fizeram né”? Essa é a ideia do grupo, essas experimentações e encarar essas madeiras aí.”

Marques continua o raciocínio de Almeida:

A ideia era justamente trazer essas músicas para a sonoridade do Curupira. Então, não era o Curupira mudar, né? Era como soar o Curupira tocando essas músicas. Então, a gente quis trazer esse repertório e trazer para uma linguagem, para uma sonoridade que a gente fazia. Então, a gente tratou exatamente do mesmo jeito que a gente tratava nossas músicas, a gente tratava essas músicas também. Justamente trazer essa sonoridade que a gente tinha para essas músicas.

Um aspecto recorrente nos apontamentos realizados até aqui é o da comunicação — especialmente aquela não verbal e musicalmente estabelecida — que viabiliza o desenvolvimento da interação e das características que definem a sonoridade do Trio Curupira. Os músicos destacaram que essa forma de comunicação e entendimento mútuo gera conexões que, por sua vez, estruturam a interação na prática, seja no processo laboratorial de preparação ou nos momentos espontâneos de improvisação. O resultado prático surge dessa sucessão de acontecimentos construídos em tempo real durante a performance.

Nos relatos sobre a interação desenvolvida pelo Trio Curupira, surgem informações relevantes acerca dos métodos e meios utilizados. A partir dos argumentos apresentados pelos músicos, observamos indícios de um certo controle consciente sobre como interagem em performance e sobre os resultados que desejam alcançar. Ambos mencionam o tipo de

controle exercido sobre suas ações durante a execução coletiva, ao mesmo tempo em que reconhecem a importância das situações imprevisíveis que podem surgir no momento da performance e interferir diretamente no curso da música. Essas situações também exigem controle — mas não no sentido de rigidez, e sim na forma de uma escuta atenta e de uma reação criativa às ideias propostas pelos outros músicos. O grupo, em alguns casos, inicia a performance com uma ideia ou direção previamente compartilhada, mas está sempre aberto às transformações proporcionadas pela conexão estabelecida durante a interação.

As entrevistas também possibilitaram abordar fatores extramusicais que influenciam diretamente os processos de interação entre os integrantes. Observou-se o quanto tais fatores podem impactar a performance. Marques e Almeida são unânimes ao afirmar que o bom relacionamento social entre os músicos não é apenas uma consequência do trabalho conjunto, mas sim um fator determinante para os resultados alcançados na prática coletiva. O respeito mútuo, a admiração recíproca e a convivência harmoniosa entre os integrantes contribuem significativamente para o estabelecimento de uma conexão intensa também no plano musical.

Essa perspectiva é corroborada por estudos como os de Bernard (2012) e Bishop (2014), que apontam que a sensação de prazer e recompensa gerada pela realização musical coletiva pode ser intensificada pela qualidade das relações interpessoais. No caso do Trio Curupira, essa intensificação parece evidente. Como argumenta Almeida, ao ser questionado sobre como o relacionamento entre os integrantes influencia a interação e a performance:

Tem muita, muita relevância, muita, muita, muita, não daria certo de outro jeito, né? Eu acredito que falando por mim e falando pelos meus amigos, somos bons amigos, Um admira o outro, um quer bem o outro, quer sucesso com o outro e a gente sabe a trilha que a gente trilhou junto, né? E continuamos trilhando, porque o Curupira tá, cada um dá pra um lado, mas é impossível você tocar e não lembrar de um amigo querido quando você passa por uma melodia ali que você cria e você fala, putz, isso aqui lembrou o Fábio, cara. Aí você faz uma levada não sei o que, putz, olha, ia adorar isso aqui, mano. Ah, putz, esse sambão o André iria improvisar pra caramba aqui, então é impossível, irmão, tá na história da gente, né? Então pra mim é muito junto e eu tenho uma extrema dificuldade quando vira só serviço, sabe? Assim, se é um serviço, que tem pessoas queridas, isso aí vai se transformando em uma coisa gostosa. Você sair de casa pra fazer aquele som, mas se é um serviço que você vai e sabe que, puta meu... vou trombar com tal pessoa, tal pessoa, que você sabe que já não bate o santo com você, você já sabe que a pessoa encara, não é nem em crítica, é o jeito de enxergar a vida, é o jeito de

enxergar a música, é o jeito de enxergar o ser humano. Você fala, eu não acredito no jeito que a pessoa enxerga o próximo, enxerga o ser humano. Então isso pra mim atrapalha muito, sabe?

Marques também comenta sobre o tema:

...poucas vezes que já tive experiência de tocar com alguém que não estava tão bem, é muito ruim. Não faz sentido. A gente consegue dar um jeito, a gente consegue fazer com que o som... Mas quando as pessoas se dão bem, é outra energia, outra coisa. O som flui bem mais. Fluência, né? Parece que tem uma fruição maior.

Como último aspecto, discutimos a respeito dos gestuais envolvidos na performance, os gestuais de interpretação, execução e comunicação visual. Ao ser questionado sobre a influência desses aspectos visuais na interação desenvolvida, Cleber Almeida respondeu:

Interessante essa pergunta, eu nunca parei pra pensar nessa parte visual. Eu geralmente toco, olhando o time, assim...eu não toco muito com o olho fechado, às vezes acontece, mas na grande parte eu toco com olho aberto. Às vezes acontece, mas na grande maioria das vezes, na maioria das vezes... eu estou de olho ali no jogo, né, sempre. Opa, é aí, bicho, onde que vai, vai, vem a bola, eu mato no peito, ou amorteço no pé, boto no chão, né, às vezes vem a bola meio girando, meio torta também, né, que você fala, porra, como é que eu posso melhorar isso aqui, né? E da mesma forma é isso, né, cara, às vezes eu chuto a bola torta também e o baixista também que dá aquela concertada, mas no sentido visual, meu irmão, pra mim, eu acho que de certa forma influencia, assim, no gestual, né, tocar olhando, é empolgante você ver quando o cara tá entrando naquilo que ele tá fazendo, né? Você tá tocando e de repente por que toma atenção, às vezes o cara até para de tocar porque fala, nossa, que clima louco, como é que eu vou fazer isso agora?

André também comenta ao responder a mesma questão:

Sim, com certeza. Com certeza. Tem muita coisa que o olhar fala, né? Então, com certeza. Tanto que sempre quando a gente vai gravar, a gente tem que gravar se olhando. Sempre. A gente já teve a oportunidade de gravar em estúdio que não dava pra se olhar e a gente falou, não, não dá. Normalmente a coisa do olhar é...

O depoimento dos músicos sobre a importância da comunicação visual revela que o aspecto visual pode complementar o musical. No contexto do Trio Curupira, devido ao elevado nível de conexão entre os integrantes, os gestos visuais tornam-se mais um elemento de apoio à construção de vínculos durante a performance. Essa constatação pode ser estendida a outras práticas e contextos musicais, reforçando o papel da comunicação

visual como um fator que contribui significativamente para a interação musical estabelecida. E dependendo do nível de entendimento envolvido, ela pode ser uma fator complementar no desenrolar da performance coletiva.

A partir da análise dos dados obtidos por meio das entrevistas, observamos que a interação musical no contexto do Trio Curupira não é uma simples consequência da prática coletiva, tampouco apenas uma ferramenta a serviço da performance. Ela se configura como fator gerador, condicionante e determinante da construção musical do grupo. O controle e a intencionalidade exercidos pelos músicos sobre essa interação permitem a aplicação de diferentes modos de ação e pensamento, gerando momentos diversos em termos de resultado musical, momentos estes pelos quais o grupo constrói seu discurso sonoro.

Como ressaltaram os próprios integrantes, o resultado alcançado na performance não seria o mesmo sem a interação constante e sem as conexões estabelecidas entre eles. O som do Trio Curupira, segundo os músicos, está diretamente vinculado à interação musical praticada, ela é fundamento e alicerce da construção do discurso musical do grupo.

3.1 A Interação Musical em “*Malandragem*”

A partir da análise de trechos da performance do Trio Curupira na música *Malandragem*¹² (de Ary Barroso, interpretada pelo grupo no programa **Instrumental SESC**, em 2009), ilustramos algumas das teorias previamente discutidas, estabelecendo, assim, uma ponte entre teoria e prática.

Inicialmente, destacamos o que ocorre entre os compassos 1 e 9 do exemplo apresentado (Figura 15), correspondente ao intervalo entre 0:42 e 0:52 no vídeo. Nesse trecho, é apresentada a primeira parte da exposição do tema, e observa-se que os músicos mantêm uma ideia rítmica e melódica constante, com a bateria atuando de forma estável na condução. O contrabaixo e a mão esquerda do piano executam uma linha melódica em uníssono, baseada em colcheias repetidas, com desenvolvimento melódico que se repete a cada quatro compassos.

¹² Link para escuta de *Malandragem*: https://www.youtube.com/watch?v=O-Xp0CH_zj0

Esse padrão de repetição também se manifesta na bateria, que estabelece uma célula rítmica recorrente a cada dois compassos, contribuindo para a criação de um acompanhamento coeso e estruturado. Tais elementos indicam uma busca clara por coesão melódica, rítmica e sincronia entre os integrantes. Não há variações perceptíveis de andamento ou métrica nesse trecho, e identifica-se uma hierarquia funcional na interação musical, com o piano conduzindo a exposição do tema, enquanto contrabaixo e bateria exercem papéis de acompanhamento.

Associamos essa organização às noções de **micro-interação** e **interação complementar**, pois há uma base de interação essencial sendo estabelecida para garantir a sincronia percebida. Além disso, cada músico desenvolve ações complementares, exercendo funções específicas e coordenadas que contribuem para a construção do discurso musical coletivo. É perceptível que a rigidez rítmica presente nas linhas executadas por cada instrumento atua em favor da estabilidade e da precisão métrica, sem a busca deliberada por variações de intensidade ou de andamento. Esse aspecto configura um tipo de interação direta e objetiva, que contribui para a criação do cenário performático idealizado no arranjo, permitindo que os músicos alcancem o resultado desejado. Como destacou Cléber Almeida: “...o momento direciona o tipo de atuação”. Em determinadas passagens, predomina uma interação direta e constante; em outras, a interação assume um caráter mais motivador e instigante. No trecho analisado, observamos claramente a ocorrência de uma interação direta, associada à **micro-interação**, responsável por garantir a sincronia e a coesão necessárias naquele momento da performance.

Figura 15: Primeira parte do tema de Malandragem (min 0:42 ao 0:52)

Malandragem
Primeira parte do tema

Compositor: Ary Barroso
Interpretação: Trio Curupira

The musical score is presented in three systems, each containing four measures. The instruments are Piano (Pno), Contrabaixo (Contb.), and Drum Kit (D. Kit). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The Piano part features complex chordal textures and melodic lines. The Contrabaixo part provides a steady bass line with some triplet figures. The Drum Kit part features a consistent rhythmic pattern with snare and bass drum accents.

4

7

Transcrição: Do Autor

A segunda parte do tema tem início na sequência analisada a seguir, e o Trio Curupira passa a empregar um modelo de interação distinto, o que resulta em alterações perceptíveis na construção musical. Nesse trecho — correspondente aos compassos 1 a 14 do exemplo apresentado (Figura 16), entre os minutos 0:52 e 1:10 — os músicos modificam seus modos de ação e interação em relação à seção anterior.

Agora, o acompanhamento da bateria torna-se mais espaçado e variado, sem a repetição de uma célula rítmica fixa. Em vez disso, há a exploração de diferentes timbres e variações rítmicas, que geram texturas diversas no acompanhamento. O piano mantém-se responsável pelo desenvolvimento temático, mas altera a condução da mão esquerda, que passa a apresentar variações rítmicas e a utilização de blocos de acordes, conferindo outra dimensão à ideia melódica. O contrabaixo, por sua vez, abandona a sincronia direta com o piano, como observada na primeira parte, e passa a empregar notas longas, contribuindo para um ambiente sonoro mais espaçado tanto ritmicamente quanto melodicamente.

Esses novos modos de ação criam um cenário no qual não há a necessidade de sincronia imediata, mas ainda assim se mantém a fluidez e coesão musical. É óbvio que os músicos estão sincronizados ao desempenharem este trecho, mas com uma conexão diferente da relatada no primeiro exemplo. Tais características indicam a presença de uma **macro-interação**, na qual, mesmo diante de constantes variações rítmicas e harmônicas, os músicos mantêm uma conexão ativa e sensível no desenvolvimento coletivo da ideia musical. Isso evidencia um tipo de entendimento mais profundo e flexível, que vai além do mínimo necessário para a execução conjunta.

É importante destacar que, embora haja momentos de liberdade e espaçamento, os músicos demonstram controle sobre o discurso musical: ocorrem momentos pontuais de sincronia — como nos compassos 5, 9 e 10 — que funcionam como marcos estruturais dentro do contexto de variações. Isso reforça a ideia de que há um direcionamento prévio delimitando o arranjo, especialmente quando se observa o contraste claramente estabelecido entre as duas seções do tema.

Associando com as entrevistas realizadas, inferimos que os músicos planejaram conscientemente esse contraste na exposição temática. No entanto, as ações performativas, em especial as da bateria, revelam indícios de improvisação, com decisões sendo tomadas em tempo real durante a performance. Essas decisões improvisadas, ao serem incorporadas,

influenciam e até direcionam aspectos da ideia originalmente planejada, reafirmando o papel central da interação espontânea no processo criativo do grupo. Ambos os músicos confirmaram em depoimento que, embora o arranjo contenham ideias pré-determinadas, é através da improvisação e da interação entre os integrantes que essas ideias ganham vida prática e se desenvolvem plenamente.

Outro elemento significativo identificado nesse trecho é a transformação do compasso original $2/4$, típico do samba, para um $3/4$. Essa alteração métrica exigiu adaptações harmônicas e melódicas, possibilitando o enquadramento da peça na nova estrutura rítmica. Tal mudança permitiu ao grupo preservar a identidade do samba na primeira seção — adaptando-o a uma interpretação em $3/4$ — e, ao mesmo tempo, flertar com estéticas jazzísticas na segunda parte, evidenciada pela harmonização em blocos realizada pelo piano e pelas variações texturais da bateria.

Essa prática de transformação está alinhada com outro aspecto destacado nas entrevistas: a apropriação e ressignificação de ideias musicais. O trio demonstra um domínio criativo que lhes permite modificar, adaptar e aplicar elementos oriundos de diferentes linguagens musicais à sua própria concepção estética, reforçando a originalidade e a identidade sonora do grupo. Percebemos, neste trecho, um indício prático da fusão e manipulação de uma estrutura musical oriunda de um gênero brasileiro, no caso, o samba. Essa transformação não se limita apenas à métrica, mas estende-se também à estética e aos elementos musicais fundamentais, como a melodia e a harmonia. Observa-se a presença de recursos técnicos que são esteticamente associados a outros contextos musicais — como, por exemplo, os blocos de acordes de caráter jazzístico executados pelo piano — empregados de maneira criativa e integrada. Essas transformações evidenciam um processo consciente de ressignificação estilística, no qual elementos do samba são reinterpretados por meio de influências externas, resultando em uma performance original, que reflete a identidade musical singular do Trio Curupira. Destacamos aqui o papel da interação exercida para que tais situações se configuram durante a performance.

Figura 16: Segunda parte do tema de Malandragem (do min. 0:52 ao 1:10)

Malandragem

Segunda parte do tema

The musical score is presented in three systems, each with three staves: Piano (Piano/Pno), Contrabaixo (Contb.), and Drum Kit (D. Kit). The time signature is 3/4. The first system (measures 1-7) shows the piano accompaniment with a bass line and a drum kit. The second system (measures 8-14) continues the piano accompaniment and bass line, with a drum kit. The third system (measures 15-18) concludes the piano accompaniment and bass line, with a drum kit. Hand-drawn circles highlight specific musical phrases in the piano and bass lines across the systems.

Transcrição: Do Autor

Destacamos agora, no exemplo a seguir (Figura 17), o que ocorre na parte B da música, logo após a exposição do tema, entre os minutos 1:46 e 2:05. Do compasso 1 ao compasso 9, observamos novamente uma interação direta, marcada pela sincronização entre bateria e contrabaixo no acompanhamento da melodia executada pelo piano. A bateria estabelece uma célula rítmica constante, alternando colcheias e semicolcheias, enquanto o contrabaixo mantém uma linha regular em colcheias, com acentuações a cada três notas, o que sugere uma pulsação ternária (em tercinas) construída conjuntamente pelos dois instrumentos.

O piano, por sua vez, reforça a abordagem estética anteriormente mencionada, incorporando novamente elementos jazzísticos na exposição melódica, especialmente por meio do uso de blocos de acordes aplicados sobre as notas da melodia.

Já entre os compassos 10 e 18, bateria e contrabaixo alteram a textura do acompanhamento, introduzindo nuances e variações rítmicas, mas preservando tanto a unidade rítmica quanto a pulsação constante em $\frac{3}{4}$. O piano permanece fiel à condução melódica, reforçando a coesão do grupo.

Neste trecho, identificamos o retorno a uma forma de interação direta, ainda que com variações na textura. O andamento e a intensidade mantêm-se estáveis, o que reforça a presença da **micro-interação**, caracterizada por uma colaboração direta, detalhada e alinhada à intenção coletiva de sustentar a métrica em $\frac{3}{4}$. Esse comportamento evidencia o domínio técnico e comunicacional dos músicos sobre os parâmetros da performance, reafirmando o equilíbrio entre planejamento e resposta sensível em tempo real.

Figura 17: Parte B de Malandragem (do min. 1:46 ao 2:05)

Malandragem
Parte B

The image displays a musical score for the piece 'Malandragem', specifically 'Parte B'. The score is arranged in three systems, each with three staves: Piano (Pno), Contrabaixo (Contb.), and Drum Kit (D. Kit). The music is in 3/4 time and features a complex melodic line in the piano part, a rhythmic bass line in the contrabass, and a steady drum pattern. The score is divided into three systems by horizontal lines. The first system is marked with a blue line above it. The second system starts at measure 7 and is marked with a red line above it. The third system starts at measure 13 and is also marked with a red line above it. The piano part includes various musical notations such as slurs, ties, and accidentals. The contrabass part features a consistent eighth-note rhythmic pattern with accents and slurs. The drum kit part shows a steady eighth-note pattern with occasional rests and accents.

Transcrição: Do Autor

A partir dos exemplos anteriores, foi possível ilustrar como os modelos de interação aplicados resultaram em diferentes situações formais e direcionamentos nos arranjos. Os diversos modos de ação musical adotados pelos integrantes durante a performance proporcionam diferentes formas de conexão entre os músicos e foram determinantes para as alterações de métrica, dinâmica, densidade e textura sonora. O controle exercido pelo trio sobre os processos interativos foi decisivo na construção dos climas e alternâncias que marcam a performance coletiva.

Após a exposição do tema, voltamos nossa atenção ao improviso de piano, analisando o intervalo entre os minutos 3:20 e 5:05, onde identificamos uma forma de interação intrínseca, sustentada pela comunicação mútua e pela replicação e desenvolvimento de ideias em tempo real entre os músicos. Nesse contexto, a performance deixa de se apoiar em arranjos previamente definidos e passa a ser construída a partir do que é proposto no momento, característica fundamental da improvisação.

Na primeira parte do improviso (Figura 18), que compreende os compassos 1 a 16 (minutos 3:20 a 3:37), há uma redução da intensidade geral, criando um espaço propício para o início da exploração improvisada por André Marques. O pianista desenvolve um discurso baseado em motivos rítmico-melódicos, estruturando sua atuação por meio da lógica de “pergunta e resposta”. Observa-se um primeiro motivo nos compassos 1, 2 e 3 (destacado em preto), que é respondido nos compassos 4 e 5 (em vermelho). Em seguida, uma nova célula melódica surge nos compassos 6, 7 e 8, com resposta nos compassos 9 e 10.

Enquanto isso, Fábio Gouvêa, no contrabaixo, utiliza notas longas, fornecendo uma base harmônica estável e criando espaço para o desenvolvimento dos discursos do piano e da bateria. Cléber Almeida conduz a bateria com ideias rítmicas livres nos pratos, articulando frases curtas e estabelecendo pequenos padrões rítmicos (destacados em azul), que em vários momentos dialogam com as ideias do piano, replicando ou respondendo aos seus motivos.

A partir dessa interação, percebemos que cada músico respeita um papel hierárquico funcional, condicionado pelas ideias propostas pelo instrumento solista. A conexão entre piano e bateria é particularmente notável, com a bateria respondendo ativamente às sugestões do piano, moldando sua condução a partir delas. Essa condução, por

sua vez, se desenvolve de maneira livre e responsiva, sem se prender a padrões pré-estabelecidos, mas construindo-se a partir da escuta ativa e da troca de informações.

A linha do contrabaixo, ao manter sua estabilidade com notas sustentadas, atua como um elemento de equilíbrio, permitindo que piano e bateria explorem seus discursos com liberdade. A colaboração entre os músicos é essencialmente complementar: cada um contribui com ações específicas que se integram ao todo, permitindo que a performance se construa de forma orgânica a partir das ideias motivicas geradas pelo piano.

Essa seção evidencia de forma clara a aplicação do modelo de interação motivica, perceptível na troca ativa de fragmentos musicais entre piano e bateria, na comunicação musical estabelecida e na influência mútua que orienta a construção coletiva da performance. A maneira como a bateria se conecta às proposições do piano demonstra como a interação, mais do que acompanhar, impulsiona e direciona o desenvolvimento musical desse trecho.

Verificamos aqui claramente uma comunicação musical acontecendo, assim como os músicos mencionaram em entrevista, ocorre o compartilhamento do “vocabulário musical”, ou seja, há uma mesma significação dada aos elementos e o entendimento sobre estes é compartilhado, proporcionando a fluidez e troca de informações. Tal modelo de interação musical carece da integração e do compartilhamento de informações, de modo que os músicos também compartilhem o entendimento sobre elas.

Figura 18: Primeira parte do improviso de piano (min, 3:20 ao 3:37)

The image displays a musical score for a piano improvisation, consisting of three systems of music. Each system includes staves for Piano (Pno), 5-string Electric Bass (B. El.), and Drums (Bat.).

- System 1 (Measures 1-6):**
 - Piano:** Features a melodic line with a black circle around measures 2-3 and a red circle around measures 4-5.
 - B. El.:** Accompanying bass line with a blue circle around measures 2-3.
 - Bat.:** Drum pattern with a blue circle around measures 2-3.
 - Chords:** Gm7, Fm7(A), G7 alt, Abm7, Db7.
- System 2 (Measures 7-11):**
 - Piano:** Continues the melodic line with a black circle around measures 7-8 and a red circle around measures 9-10.
 - B. El.:** Bass line with a blue circle around measures 7-11.
 - Bat.:** Drum pattern with a blue circle around measures 7-11.
 - Chords:** C7(9), Cms, C7(9), Dbm7, Gb7(13), Fm7(7M).
- System 3 (Measures 12-16):**
 - Piano:** Melodic line with a blue circle around measures 12-16.
 - B. El.:** Bass line with a blue circle around measures 12-16.
 - Bat.:** Drum pattern with a blue circle around measures 12-16.
 - Chords:** Fm7, Am7(b5), D7(9), Ab7, G7.

Transcrição: Jonathan Vargas (piano), Ramon del Pino (baixo) e João casimiro (bateria)¹³

¹³ Trabalho de transcrição realizado pelo LABORIS - Laboratório de Música Popular “Bororó Felipe” da EMAC/UFG - Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás.

Dando continuidade à análise, apresentamos a sequência do improviso de André Marques (Figura 19), compreendida entre os minutos 3:37 e 3:55. Neste trecho, chama atenção a mudança de textura promovida por Cléber Almeida, que passa a conduzir a bateria nos tambores, preenchendo com maior densidade os espaços rítmicos por meio de frases mais encorpadas.

Destacamos alguns momentos que evidenciam o nível de entendimento e escuta ativa entre os músicos durante a performance. Observa-se uma interação clara entre contrabaixo e bateria, com o contrabaixo passando a executar uma linha mais movimentada, dialogando com a condução densa da bateria — como nos compassos 20 e 28 — e também com a mão esquerda do piano, como ocorre no compasso 24.

Além disso, a bateria atua como agente ativo na construção do discurso musical, não apenas sustentando o acompanhamento, mas também sugerindo ideias e interagindo diretamente com o pianista improvisador. No compasso 29, Cléber propõe uma ideia em tercinas, que é prontamente replicada por André Marques nos compassos 31 e 32, sendo novamente retomada por Cléber no compasso 33, estabelecendo uma troca motivica evidente entre os dois músicos.

Esses momentos revelam a existência de uma comunicação musical fluida e eficaz, marcada por uma escuta atenta e pela capacidade de responder, complementar e desenvolver ideias em tempo real. É possível perceber o alinhamento entre os músicos tanto em relação ao discurso proposto pelo improvisador, quanto no que tange às escolhas feitas por aqueles que realizam o acompanhamento. Essa dinâmica reforça a ideia de uma interação motivica sofisticada, na qual o discurso musical é moldado de forma colaborativa e responsiva, consolidando o nível de interdependência e sensibilidade musical alcançado pelo Trio Curupira.

Figura 19: Parte 2 do improviso de piano em Malandragem (min. 3:37 ao 3:55)

The musical score is divided into four systems, each with three staves: Piano (Pno), Bass (B. El.), and Drums (Bat.).

- System 1 (Measures 17-21):**
 - Pno:** Treble clef, melodic line with eighth and sixteenth notes.
 - B. El.:** Bass clef, accompaniment with chords Gm7, Fm7/G, and G7 alt. Includes a 's' marking.
 - Bat.:** Drum set notation with eighth notes.
- System 2 (Measures 22-25):**
 - Pno:** Treble clef, melodic line with triplets and eighth notes.
 - B. El.:** Bass clef, accompaniment with chords Abm7, Db7, C7(#9), Csus, and C7(#9). Includes a 's' marking.
 - Bat.:** Drum set notation with eighth notes.
- System 3 (Measures 26-29):**
 - Pno:** Treble clef, melodic line with eighth notes and ties.
 - B. El.:** Bass clef, accompaniment with chords Dbm7, Gb7, Fm7(7M), Fm7, and Am7(b5). Includes a 's' marking.
 - Bat.:** Drum set notation with eighth notes.
- System 4 (Measures 30-33):**
 - Pno:** Treble clef, melodic line with triplets and eighth notes. Includes a 's' marking.
 - B. El.:** Bass clef, accompaniment with chords D7, Ab7, and G7. Includes a 's' marking.
 - Bat.:** Drum set notation with eighth notes.

Arrows in the final system point to specific triplet markings in the piano and bass parts.

Transcrição: Jonathan Vargas (piano), Ramon del Pino (baixo) e João casimiro (bateria)

À medida que os músicos avançam no desenvolvimento do improviso, observa-se uma intensificação progressiva tanto da performance quanto da comunicação musical estabelecida entre eles. No exemplo a seguir (Figura 20), que abrange o trecho do minuto 3:52 ao 4:13, ilustramos a continuidade da ideia rítmica em tercinas, já explorada na seção anterior.

A bateria retoma imediatamente essa ideia no compasso 33, sendo prontamente respondida pelo piano nos compassos 34, 35 e 36. No compasso 37, ambos os instrumentos se alinham na execução de frases em tercinas, demonstrando que uma ideia originalmente proposta pelo improvisador passou a nortear o discurso coletivo em tempo real. Essa interação dinâmica revela o grau de escuta e adaptabilidade entre os integrantes do trio, sendo determinante para a configuração sonora da performance naquele momento.

Outro ponto relevante é a interação rítmica estabelecida entre contrabaixo e bateria, especialmente a partir do compasso 42. Nesse trecho, os músicos sincronizam seus acentos rítmicos, promovendo um acompanhamento mais intenso, coeso e direto, contrastando com as variações anteriores. A decisão conjunta de interromper as variações momentaneamente em prol da unificação rítmica reforça o papel da interação como elemento estruturante da performance.

Observamos, portanto, múltiplas camadas de interação simultâneas: a interação entre o pianista improvisador e os músicos acompanhantes, e a interação entre os próprios acompanhantes (contrabaixo e bateria). Cada um desses contextos interativos influencia diretamente os rumos da performance coletiva.

Os diferentes modelos de interação musical praticados neste trecho — tanto motivicos quanto estruturais — moldaram o ambiente de performance e criação em tempo real. Os músicos, conscientes de suas funções e do direcionamento coletivo, delimitaram suas ações em função do modelo interativo adotado, evidenciando o grau de intencionalidade e controle na construção do discurso musical.

Figura 20: Parte 3 do improviso de piano em Malandragem (min 3:52 ao 4:13)

The musical score is divided into four systems, each containing three staves: Piano (Pno), Bass (B. El.), and Drums (Bat.).

- System 1 (Measures 33-36):**
 - Pno:** Treble clef. Measure 33 has a whole note G4. Measures 34-36 feature eighth-note triplets in both hands.
 - B. El.:** Bass clef. Measure 33 has a whole note G2. Measure 34 has an upward-pointing arrow. Measure 35 has a whole note G2. Measure 36 has a whole note G2.
 - Bat.:** Snare drum. Measures 34-36 feature eighth-note triplets.
 - Chords:** Gm7 (measures 33-34), Fm7/G (measures 35-36).
- System 2 (Measures 37-39):**
 - Pno:** Treble clef. Measure 37 has eighth-note triplets. Measure 38 has a whole note G2. Measure 39 has a whole note G2.
 - B. El.:** Bass clef. Measure 37 has a downward-pointing arrow. Measure 38 has a whole note G2. Measure 39 has a whole note G2.
 - Bat.:** Snare drum. Measures 37-39 feature eighth-note triplets.
 - Chords:** G7 alt (measures 37-38), Abm7 (measure 38), Db7 (measure 39), C7(#9) (measure 39).
- System 3 (Measures 40-43):**
 - Pno:** Treble clef. Measure 40 has a whole note G4. Measure 41 has a whole note G4. Measure 42 has a whole note G4. Measure 43 has a whole note G4.
 - B. El.:** Bass clef. Measure 40 has a whole note G2. Measure 41 has a whole note G2. Measure 42 has a whole note G2. Measure 43 has a whole note G2.
 - Bat.:** Snare drum. Measures 40-43 feature eighth-note triplets.
 - Chords:** Csus (measures 40-41), C7(#9) (measures 41-42), Dbm7 (measures 42-43), Gb7 (measures 42-43), Fm7(7M) (measures 43-44).
- System 4 (Measures 44-47):**
 - Pno:** Treble clef. Measure 44 has a whole note G4. Measure 45 has a whole note G4. Measure 46 has a whole note G4. Measure 47 has a whole note G4.
 - B. El.:** Bass clef. Measure 44 has a whole note G2. Measure 45 has a whole note G2. Measure 46 has a whole note G2. Measure 47 has a whole note G2.
 - Bat.:** Snare drum. Measures 44-47 feature eighth-note triplets.
 - Chords:** Fm7 (measures 44-45), Am7(b5) (measures 45-46), D7 (measures 46-47), Ab7 (measures 47-48), G7 (measures 48-49).

Transcrição: Jonathan Vargas (piano), Ramon del Pino (baixo) e João casimiro (bateria)

Na sequência, observamos a repetição das dinâmicas interativas anteriormente identificadas, com piano e bateria mantendo um diálogo constante. No exemplo a seguir (Figura 21), analisamos o trecho compreendido entre 4:13 e 4:31. Nesse momento, André Marques propõe um novo fragmento rítmico-melódico no compasso 49, reafirma essa ideia no compasso 51 e a consolida por meio de repetições nos compassos 53 e 54. Em resposta, Cléber Almeida replica a ideia também no compasso 54, evidenciando a continuidade da troca motivica entre os dois músicos.

No compasso 55, o piano retoma uma frase em tercinas, prontamente assimilada e respondida pela bateria no mesmo compasso. Esse trecho ilustra de forma clara a negociação rítmica e melódica que ocorre durante o improviso, com ambos os músicos construindo o discurso de maneira conjunta e responsiva.

Destaca-se novamente o papel do contrabaixo, que mantém a constância harmônica e garante a estabilidade necessária para que as variações implementadas por piano e bateria possam se desenvolver livremente. Mesmo diante das mudanças texturais e motivicas, o contrabaixo atua como um elemento de sustentação, permitindo que a interação entre improvisador e acompanhantes se estabeleça de maneira coesa.

Ao longo desse trecho, percebe-se uma negociação intrínseca entre os integrantes, marcada por uma percepção mútua do que ocorre em tempo real. Cada músico se mostra atento às ideias propostas pelos demais, complementando e expandindo os elementos apresentados. Embora o pianista, por ocupar o papel de improvisador, assumira uma posição de destaque na hierarquia momentânea, o diálogo permanece equilibrado, com todos os instrumentos contribuindo ativamente para a construção coletiva.

A dinâmica motivica permanece como o principal modelo de interação aqui, evidenciando o quanto a troca contínua de ideias rítmicas e melódicas foi fundamental para a elaboração do discurso musical ao longo da performance. Como apontado pelos integrantes nas entrevistas, identifica-se claramente a prática de um modelo de improvisação interativo, no qual a comunicação sensível e responsiva entre os músicos molda o resultado final.

Figura 21: Parte 4 do improviso de piano em Malandragem (min. 4:13 ao 4:31)

The musical score is divided into four systems, each with three staves: Piano (Pno), Bass (B. El.), and Drums (Bat.).

- System 1 (Measures 49-52):**
 - Pno:** Treble clef, melodic line with slurs and accents.
 - B. El.:** Bass clef, harmonic accompaniment with notes G, Bb, D, F.
 - Bat.:** Drum set notation with snare (s) and bass drum (b) patterns.
 - Chords:** Gm7, Fm7/G.
- System 2 (Measures 53-56):**
 - Pno:** Treble clef, melodic line with triplets.
 - B. El.:** Bass clef, harmonic accompaniment with notes G, Bb, D, F.
 - Bat.:** Drum set notation with snare (s) and bass drum (b) patterns.
 - Chords:** G7 alt, Abm7, Db7, C7(#9), Csus.
- System 3 (Measures 57-60):**
 - Pno:** Treble clef, melodic line with slurs and accents.
 - B. El.:** Bass clef, harmonic accompaniment with notes G, Bb, D, F.
 - Bat.:** Drum set notation with snare (s) and bass drum (b) patterns.
 - Chords:** C7(#9), Dbm7, Gb7, Fm7(7M), Fm7.
- System 4 (Measures 61-64):**
 - Pno:** Treble clef, melodic line with slurs and accents.
 - B. El.:** Bass clef, harmonic accompaniment with notes G, Bb, D, F.
 - Bat.:** Drum set notation with snare (s) and bass drum (b) patterns.
 - Chords:** Am7(b5), D7, Ab7, G7 (Ab7).
 - Text:** Caixa c/ esteira.

Transcrição: Jonathan Vargas (piano), Ramon del Pino (baixo) e João casimiro (bateria)

No trecho final do improviso (Figuras 22 e 23), que abrange do minuto 4:31 ao 5:06, observamos o ápice da intensidade da performance, com os músicos interagindo sobre frases mais longas e densas, tanto em termos de quantidade de notas quanto da complexidade rítmica empregada. O piano inicia esse processo a partir do compasso 65, intensificando sua atuação, e é imediatamente acompanhado pelo contrabaixo, que, nos compassos 66, 67 e 68, executa linhas rítmicas sincronizadas com a mão esquerda do piano, reforçando a expressividade e o impacto do discurso do instrumento solista.

No compasso 69, o piano propõe uma frase longa em semicolcheias, que é complementada pela bateria, com uma resposta articulada na caixa a partir do compasso 70. Destaca-se ainda a ideia rítmica apresentada pela bateria no compasso 75, prontamente replicada pelo contrabaixo ao final desse compasso e no seguinte, formando uma sequência de diálogo rítmico clara e direta.

A partir do compasso 78, inicia-se uma nova sessão marcada por uma comunicação rítmica intensa entre piano e bateria. O piano passa a insistir em uma única nota, elaborando um padrão rítmico que a bateria assimila e desenvolve, moldando sua condução para se alinhar à proposta do solista. É notável como a comunicação entre os músicos se intensifica à medida que André Marques eleva o nível expressivo de seu improviso, e como toda a seção vai delineando um arco de crescimento, que culmina no clímax e depois retorna à parte B da música.

Nos compassos finais, nota-se com clareza a interação motívica entre os instrumentos. O piano propõe um novo motivo rítmico a partir do compasso 81, que é adotado pelo contrabaixo no compasso 85. Em seguida, no compasso 89, o piano apresenta uma nova ideia que é imediatamente replicada pela bateria no compasso 90. O ponto máximo de intensidade é atingido nos compassos 90 e 91, seguido por uma redução da densidade e da energia, preparando a transição para a retomada da parte B da composição.

A análise desse trecho revela todo o processo evolutivo da performance durante o improviso, com variações perceptíveis de clima, intensidade e densidade sonora, mas, sobretudo, evidencia o papel central da comunicação musical e da troca constante de informações entre os integrantes. A interação musical foi o elemento-chave que possibilitou

o desenvolvimento coletivo dessas ideias — uma interação sustentada por um alto grau de compreensão mútua e pelo domínio de um vocabulário musical compartilhado.

Ao longo de toda a análise do improviso em “*Malandragem*”, foi possível identificar momentos recorrentes em que um músico sugere uma ideia que é imediatamente retomada, desenvolvida ou transformada por outro, muitas vezes no compasso seguinte ou até mesmo dentro do mesmo compasso. Esses momentos fornecem evidências da profundidade dessa interação, demonstrando o quanto a comunicação entre os músicos é dinâmica, responsiva e altamente sensível. Trata-se, portanto, de uma prática de improvisação interativa, baseada em escuta atenta, intenção compartilhada e construção coletiva do discurso musical.

Figura 22: Parte 5 do improviso de Malandragem

The musical score is divided into four systems, each with three staves: Piano (Pno), Bass (B. El.), and Drums (Bat.).

- System 1 (Measures 65-69):**
 - Pno:** Features a complex melodic line with various intervals and accidentals.
 - B. El.:** Accompaniment with chords: Gm7, Fm7/G, and G7 alt.
 - Bat.:** Drum pattern with eighth notes and accents.
- System 2 (Measures 70-72):**
 - Pno:** Continues the melodic development.
 - B. El.:** Chords: Abm7, Db7, C7(#9), and Csus.
 - Bat.:** Drum pattern with eighth notes and accents.
- System 3 (Measures 73-76):**
 - Pno:** Melodic line with trills and slurs.
 - B. El.:** Chords: C7(#9), Dbm7, Gb7, Fm7(7M), and Fm7.
 - Bat.:** Drum pattern with eighth notes and accents.
- System 4 (Measures 77-80):**
 - Pno:** Melodic line ending with triplets.
 - B. El.:** Chords: Am7(b5), D7, Ab7, and G7.
 - Bat.:** Drum pattern with eighth notes and accents.

Transcrição: Jonathan Vargas (piano), Ramon del Pino (baixo) e João casimiro (bateria)

Figura 23: Parte 6 do improviso de piano em Malandragem

The musical score is divided into four systems, each with three staves: Piano (Pno), Bass (B. El.), and Drums (Bat.).

- System 1 (Measures 81-88):**
 - Piano:** Features a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes in measure 84. The bass line consists of chords.
 - Bass:** Plays a bass line with eighth notes and rests. Chords are Gm7 and Fm7/G.
 - Drums:** Plays a steady eighth-note pattern.
- System 2 (Measures 89-92):**
 - Piano:** Continues the melodic line with eighth notes and triplets. Chords in the bass line include G7 alt, Abm7, Db7, C7(#9), and Csus.
 - Bass:** Bass line with eighth notes and rests. Chords are G7 alt, Abm7, Db7, C7(#9), and Csus.
 - Drums:** Steady eighth-note pattern.
- System 3 (Measures 93-96):**
 - Piano:** Melodic line with eighth notes and triplets. Chords in the bass line include C7(#9), Dbm7, Gb7, Fm7(7M), and Fm7.
 - Bass:** Bass line with eighth notes and rests. Chords are C7(#9), Dbm7, Gb7, Fm7(7M), and Fm7.
 - Drums:** Steady eighth-note pattern.
- System 4 (Measures 97-100):**
 - Piano:** Melodic line with eighth notes and triplets. Chords in the bass line include Am7(b5), D7, Ab7, and G7.
 - Bass:** Bass line with eighth notes and rests. Chords are Am7(b5), D7, Ab7, and G7.
 - Drums:** Steady eighth-note pattern.

Transcrição: Jonathan Vargas (piano), Ramon del Pino (baixo) e João casimiro (bateria)

Ao longo da análise da interação no improviso de piano em “*Malandragem*”, observamos que, em diversas ocasiões, um músico propõe uma ideia que é prontamente repetida, desenvolvida ou transformada por outro — muitas vezes dentro do mesmo compasso ou nos compassos subsequentes. Essa dinâmica evidencia uma comunicação musical eficiente, que sustenta a fluidez do discurso coletivo e proporciona liberdade criativa durante a improvisação. Sem esse nível de interação, o resultado alcançado na performance dificilmente seria possível, o que reforça sua centralidade no processo de criação musical em tempo real. Consideramos que os aspectos observados nesse contexto específico também podem ser identificados e aplicados a outros ambientes musicais, especialmente aqueles vinculados à música popular, nos quais a improvisação e a interação desempenham papel fundamental na construção estética.

4. CONSIDERAÇÕES

Este trabalho teve como objetivo analisar a interação musical no Trio Curupira, investigando os meios pelos quais seus integrantes desenvolvem essa interação na prática performativa. A análise dos trechos musicais selecionados evidenciou trocas de estímulos sonoros, variações de textura, controle dinâmico e construção conjunta de discurso musical, revelando uma atuação consciente e intencional por parte dos músicos. Os dados obtidos, tanto nas análises quanto nas entrevistas, indicam um domínio significativo dos processos interativos, demonstrando que os músicos não apenas reagem uns aos outros, mas também planejam e direcionam as interações com base em conhecimentos acumulados, experiências compartilhadas e objetivos musicais comuns.

O conceito de interação, quando aplicado à música, amplia-se para além da comunicação entre os músicos: envolve também o espaço performativo, os contextos sociais e culturais, as memórias individuais e coletivas, e os saberes historicamente construídos. Esses elementos permeiam a execução musical e impactam diretamente as decisões dos intérpretes durante a performance, tornando-se fundamentais para a compreensão dos processos criativos e colaborativos. Assim, analisá-los revelou-se essencial para este estudo, sobretudo por sua aplicabilidade a uma ampla gama de contextos musicais.

No âmbito das abordagens colaborativas e criativas do Trio Curupira, foi possível observar como diferentes modelos de interação musical afetam os resultados performáticos,

especialmente no contexto da improvisação. Os relatos dos músicos reforçam a análise técnica realizada e oferecem um olhar interno sobre os processos de percepção, escuta ativa e negociação musical. A construção coletiva da performance, evidenciada na análise da peça *Malandragem*, demonstrou como o compartilhamento de vocabulários musicais e a escuta mútua possibilitam a criação de ambientes sonoros distintos dentro de uma mesma obra.

A pesquisa também dialogou com referenciais teóricos sobre interação musical, articulando os dados obtidos às perspectivas sociais e cognitivas da performance musical. A partir dessa articulação, conclui-se que a interação entre músicos transcende a mera coordenação de ações em grupo: ela constitui um elemento estruturante da criação musical em tempo real. Trata-se de um processo condicionante e gerador de sentido, que pode ser cultivado, desenvolvido e sistematizado, desde que haja um ambiente propício ao compartilhamento de informações e à escuta ativa.

Reconhecemos ainda que fatores como formação musical, experiências prévias e barreiras estéticas influenciam diretamente a forma como a interação se manifesta. No entanto, tais fatores não restringem a aplicabilidade desta discussão, ao contrário — reforçam a possibilidade de adaptação dos princípios analisados a outros contextos musicais, especialmente no campo da música popular e da improvisação coletiva.

Concluimos, portanto, que o controle consciente dos processos interativos pode potencializar práticas criativas, fortalecer o improviso e qualificar a experiência musical coletiva. A interação musical, nesse sentido, deve ser compreendida como um fenômeno estruturante da performance, com impacto direto não apenas nos resultados sonoros, mas também na construção de narrativas, na comunicação interpessoal e no desenvolvimento artístico dos músicos.

Por fim, ao investigar a prática interativa no Trio Curupira, este trabalho busca contribuir com as discussões sobre performance colaborativa, propondo uma reflexão sobre a interatividade como elemento central da criação musical contemporânea. Espera-se que os resultados aqui apresentados possam subsidiar futuras pesquisas sobre o tema e inspirar novas abordagens pedagógicas, analíticas e performativas voltadas à interação musical.

REFERÊNCIAS

- AINSWORTH-LAND, V. Imagery and Creativity as Integration Perspective. *The Journal of Creative Behavior*. (v. 16), (n. 1), p 5-28, 1982.
- ALINHAVO. Publicado por Trio Curupira. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cqqFck8MLAs> Acesso em 25/07/2024.
- AMABILE, T.M. Componential Theory of Creativity, In *Encyclopedia of Management Theory*. Thousand Oaks, CA: Sage Publication, 2013.
- BAILEY, D. *Improvisation: in nature and practice in music*. Ashbourne, England: Da Capo Press, 1993.
- BECKER, H. S. *Interaction: Some Ideas*. Grenoble: University Pierre-Mendes, 2012.
- BERLINER, P. *Thinking in Jazz*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- BISHOP, L. Togetherness in Musical Interaction. *Psychologic Music Collection*. Routledge Open Research, 2024.
- BODEN, M. A. *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*. Londres: Routledge, 2004.
- BORDIEU, P. *Esboço de uma teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1983, p 46-81.
- COLLINS, D. *The Act of Musical Composition*. Londres: Ashgate Publishing Limited, 2012.
- CONVERSA DE MATUTO. Publicado por Trio Curupira. 2014. 1 Vídeo (5:41 min.) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dbCLvYi5P_s Acesso em 10/03/2024.
- COOK, N. *Making Music Together, or improvisation and its others*. Londres: *Jazz Research Journal*, 2004, p 5-26.
- CSIKSZENTMIHALYI, M. *Flow and Psychology of Discovery and Invention*. Nova York, 1997, P 13-108.
- DONIN, N. Empirical and Historical Musicologies of Compositional Processes: Toward a cross fertilization. *The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process*. Doncaster, UK, (v. 1), (n. 1), p. 1-27, 2012.
- FARIA, N. *A Arte da Improvisação*. São Paulo, Ed. Irmãos Vitale, 2020.
- FINK, R. A. *Imagery and Creativity as Emergent Structure, Consciousness and Cognition*. Londres: Mit Press, 1996. P 93-381.
- GARFINKEL, H. Ethnomethodology's Program, *Social Psychology Quarterly*. Nova York: American Sociological Association, (v. 59), (n. 1), p 5-21, 1996.

GIVAN, B. *Rethinking Interaction, in Jazz Improvisation. Music Theory Online*. 2016. Disponível em <https://mtosmt.org/issues/mto.16.22.3/mto.16.22.3.givan.php>. Acesso em 10/12/2024.

HEGGLI, A; KONVALINKA, I; KRINGLEBACK, M. L; VUUST, P. Musical interaction is influence by underlying predictive models and musical expertise. *Scientific Reports*. Nature Research. 2019. P. 0-13. Disponível em www.nature.com/scientificreports Acesso em 18/04/24.

HEIDEGGER, M. *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Nova York: Garland Publishing, Inc, 1977. P 34-35.

JOHN-STEINER, V. *Creative Collaboration*. Nova York: Oxford University Press, 2000. P.198.

MONSON, I. "Doubleness and Jazz Improvisation: Irony, Parody, and Ethnomusicology." *Critical Inquiry* 20. 2 Ed. Universidade de Chicago, 1994, p. 283 - 313.

MINAYO, M. C. S. *Pesquisa Social: Teoria, Método e Criatividade*, Rio de Janeiro, Ed Vozes, 1993.

NACHMANOVITCH, S. *Free Play: Improvisation in Life and Art*. Londres, Editora Penguin Group, 1990.

NETTL, B. *Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach. The Musical Quarterly* 60. Chicago, 1974, p. 1-19.

PARSONS, T. *A Estrutura da Ação Social*. São Paulo: Editora Vozes, 2004.

PRESSING, J. Cognitive Process in Improvisation. *Advances in Psychology*. Nova York: Elsevier B.V. (v. 19), (n. 1), p. 345-366, 1984.

SEDDON. F. A; BIASUTTI. M. Models of Communication Between Members of a String Quartet. *Small Group Research*. (v. 40), (n. 2), p. 115-137, 2009.

SEIDMAN, I. *Interview as Qualitative Research: A Guide for Researchers in Education antes The Social Sciences*. 2 Ed. New York: Teachers College, 1998.

VÍDEO TRANSCRIÇÃO - MALANDRAGEM (TRIO CURUPIRA) LABORIS. Publicado por Canal EMAC- UFG. 2022. 1 Vídeo (2:09 min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vlF19ftHi7c> Acesso em 20/08/2024.

VÍDEO TRANSCRIÇÃO - QUE FARRA (TRIO CURUPIRA) LABORIS. Publicado por Canal EMAC - UFG. 2022. 1 Vídeo (1:42). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0uZ0zWFDlZo> Acesso em 20/08/2024.

WADDINGTON C. Creativity in ensemble performance: A case of intense co-performer empathy. In 3rd Performance Studies Network International Conference. Cambridge University, 2014, p.

APÊNDICE

APÊNDICE A - ENTREVISTA COM CLÉBER ALMEIDA

O objetivo deste questionário é entender melhor os processos mentais e criativos dos músicos durante a performance. Buscamos explorar como os integrantes do Trio Curupira interagem, improvisam e estruturam sua música, tanto em termos de práticas individuais quanto coletivas.

¹⁴Entrevista- Cléber Almeida

1- P- - Cléber eu quero começar então, assim as perguntas como eu falei, são todas sobre o som que vocês desenvolvem, com o Trio Curupira e a primeira é sobre essa fusão, se eu posso dizer assim, que vocês desenvolvem a partir dos gêneros brasileiros. Vocês misturam muita coisa do gênero brasileiro: forró, samba, maracatu, frevo e tudo mais. Eu queria saber um pouco do processo em relação a isso. Se existe um processo consciente, vocês prepararam isso para desenvolverem no som ou se é uma coisa mais intuitiva? Como se dá, até vocês externarem isso na performance?

C.A - Eu acredito que tem um pouco de todos esses elementos aí que você falou. Sabe, porque às vezes a música já vem meio pronta né, digamos assim, você escuta aquela melodia às vezes você já tá pensando a melodia, já swingando ali, pensando um baião, então ela já vem propondo um certo tempero né. Tem melodias, que ela já vem um pouco mais mas misturadas assim, sabe, se eu escuto aquilo você fala: nossa isso pode ser um samba, mas pode ser não sei o que ou pode ser alguma coisa meio estranha, uma polirritmia para conduzir isso sabe. Então, aconteciam essas duas coisas, alguém já chegava e mostrava um samba e a gente aprendia aquele samba e boa. Tem momentos também de provocação, digamos assim, talvez dentro de um laboratório né, de se forçar a falar: pô, como a gente tocaria? A gente já tocou um baião, como eu acharia esse baião num compasso de 7 por 8. em um compasso de 9, né? Como ficaria em 3 por 4? Sair da métrica do 2, que é o tradicional do baião, para partir para essas outras coisas e tentar fazer soar, né. Então, a gente tentava se embasar muito bem nas influências, que eu julgo ser o norte assim né, para

¹⁴ P - Pesquisador
C.A - Cléber Almeida

ver se tá soando dentro do tempero que tem que ser, ou se simplesmente tá inventando uma coisa saca, se fala pô tô tocando baião mas não tem nada de baião. Só tá em 7 a parada e não tá soando nada né. Então tem que soar o ritmo, tem que soar o swing, tem que soar a melodia, tem que soar. E a improvisação também. Eu achava isso nos laboratórios também né, mas aconteceu dessa forma, dessas duas formas né. Ou o tema chegava pronto ou durante o laboratório aparecia alguma coisa e a gente ia elaborando durante essa esse tempo as criações.

2- P - Então, de certo modo, vocês trabalham as duas vertentes, né? Tanto intuitivo como também predeterminado. Vocês lidam com essas duas vertentes na prática? De criação e de adaptação no grupo.

C.A - Sim e sempre muito aberto. Assim sabe, não não é uma coisa muito fechada, a gente nunca chegou aí, isso eu posso falar dos três né e do zoio também, que passou pelo grupo. Era muito difícil chegar com coisa fechada, por mais que às vezes chegasse com coisa escrita. E tinham as duas situações também, às vezes tinha coisa escrita... e muitas vezes era coisa que a gente criava durante o ensaio né, com a direção do compositor lógico né. Se o André chegava com uma coisa: "eu pensei nisso, pensei naquilo", a gente ia criando. Ou a outra vertente, que ele já chegava com uma batida escrita e eu queria experimentar essa batida. Aí a gente tocava, mas sempre com o ouvido aberto. Assim é..., tentando botar o ego um pouquinho de lado para a música enriquecer né, e a gente encontrar o caminho bom para fazer isso. Então, tinha essa abertura," não mas nesse trecho aqui se eu fizer isso aqui ó, melhor, estava testando". Vamos tocar, ouvir. A música que mandava, não realmente, ficou melhor, vamos fazer desse jeito, sabe. Então tinha essa margem de mudança né. Tem um arranjador que chega e fala: é isso e acabou.

P - Então, legal, mesmo que alguém trouxesse uma ideia inicial, havia essa liberdade criativa, assim, para todo mundo contribuir.

C.A - Até para aproveitar da melhor forma, todos os elementos né, cada um oferece uma qualidade bonita no trabalho. Como é que você vai chegar pro André, por exemplo, que é o rei das aberturas harmônicas, e chegar e falar assim: "ó, faz essa abertura", sabe, você vai botar o cara no quadrado. O cara da harmonia né. Eu falava: fiz algo humildemente aqui no violão, a parada é essa. E tinha coisa que ele falava: "Nossa, para soar tem que ser essa abertura mesmo que você fez, dentro dessa melodia", e muitas vezes abria da forma dele, o André abre do seu jeito né, é isso. Sempre, sempre batendo bola, sempre troca né.

3- P - Ótimo Cléber, como segunda questão. Partindo disso né, desse contexto musical que a gente acabou de falar, agora sendo um pouco mais pontual. É perceptível no som de vocês por exemplo, vocês lançam um tema e no próprio desenvolvimento do tema, vocês impõem muitas variações. Às vezes apresentando o tema, a melodia mesmo, vocês tem muita variação de arranjo, o tema está ali firme obviamente, mas estão acontecendo uma série de variações de acompanhamento em torno, de textura e tudo mais. Isso também cai nessa que você falou, um pouco da intuição, do que é pré-preparado ou já é uma uma coisa que o grupo sempre faz? Por exemplo: “pessoal, vamos trabalhar aqui, vamos desenvolver ideia até chegar aonde a gente quer” ,ou não, por exemplo: isso aqui está super simples e vai ser assim mesmo. Qual é o processo para vocês imporem as variações? O que eu enxergo como uma marca do grupo também .

C.A - É, tem esses dois elementos que você falou e eu acrescentaria mais um, nesse caso: a experimentação né. A gente tentava experimentar coisas, meio sem medo assim sabe. A ideia era meio tentar fazer um trio meio” diferente” sabe, no jeito de conduzir...uma coisa que você ouvisse um trio tocando né, geralmente você fala um trio de jazz, um trio de jazz brasileiro. Você acaba associando ali mais ou menos aos trios standard ali que são... que desenvolveram esse caminho e ensinaram muito pra gente né. Os trios de jazz, os trios de samba jazz no Brasil. Que tocavam bossa nova samba jazz, outras vertentes... teve o Zimbo Trio, que deu uma explorada em outras paradas também, acrescentou outros elementos e a gente tentou... tentar de certa forma fazer... fazer de uma maneira diferente, um pouco diferente né se inspirando em todos esses mestres em todas essas essas linguagens aí, que eu acabei de citar, mas procurar um caminho nosso né tipo... às vezes você vai vai fazer uma condução você acaba optando pela chimbal na bateria, chimbal, aro, bumbo. Aí eu pensava, mas por que que talvez, dentro do samba se a gente conseguisse achar um jeito de todo mundo tocar confortável... e eu pensava em um surdão de terceira conduzindo isso aí sabe, só que daí já bota o baixo em um lugar diferente né. E o André também, nas harmonias não vai pesar muito no grave porque já vai estar um surdo ali. Então é um trio tocando, mas em vez de eu ir ali com uma vassoura, de ir para os agudos, eu tentava pensar desse jeito... se eu fizer assim né... E aí pô, daí o baixo dá para fazer mais aqui, o André faz a harmonia mais aqui... e a gente tentava procurar essas texturas né, alguma coisa não dava certo que ficou horrível sei que ficou muito ruim, vamos tentar de outro jeito.

4-P- Você está me descrevendo esse processo de cocção mesmo, assim, que vocês desenvolvem né. algo que fazia parte, de certa forma, dos ensaios, esse laboratório, como você disse.

C.A - O tempo todo.

P - Aparentemente então... se eu estiver errado você me corrige por favor, mas aparentemente então o curupira faz esse laboratório experimental até chegar no resultado final da performance? Com essa contribuição, vocês não fechavam arranjos, claro, como você disse, tem coisa escrita mas não era uma coisa lacrada né? tem espaço para todo mundo se enxergar e todo mundo contribui né?

C.A - Exatamente, às vezes assim, mesmo no disco estando lacrado arranjo, até lacrar esse arranjo, tinha toda essa liberdade que você falou. Até chegar no ponto: bom, agora a gente chegou num ponto legal, vamos botar essa música no próximo disco e tal ...e aí o arranjo tava formatado, mas assim, com a influência de todo mundo né.

5-P- - Já emendando uma outra pergunta, eu ia justamente falar da gravação, do processo de gravação de vocês. Era feito também nesse sistema de tocando ao vivo os três juntos? Imagino que não tudo, porque tem outros instrumentos, é óbvio, mas de maneira geral, assim.... porque eu percebo as improvisações ocorrentes ali e inferi, antes de conversar com você, que deveria ter sido feito tocando junto para chegar naquele resultado, separado seria muito difícil alcançar aquela interação, mesmo. A resposta de um para com o outro né, o André um toca uma frase, você replica ou desenvolve e vice-versa. então vocês gravavam juntos também?

C.A - Exatamente, o mesmo play do que a gente pensava no ensaio né.

P - A gravação era um momento de performance mesmo coletiva com o trio?

C.A - Valendo. Com o trio mesmo não tem nenhum overdub assim, nenhum. De falar: eu vou gravar batera junto com baixo aí depois vem o andré encaixa outro solo de piano. Não, é tudo, tudo valendo, todos os momentos,todos os momentos assim de tema e improvisação, é tudo valendo é tudo valendo mesmo. Com situações de tudo vazando, outras dependendo do estúdio, mais controlada a acústica e tal, mas... é tudo valendo. A não ser que por exemplo: esse take que ficou lindo e o Fábio, pã, um baixo não é aquela nota, aquela coisa de: não, tem que ir errado. Não...bota a régua aqui. Aí batera para estar solando, tá tocando,

tá tocando, pô, sobrou. Essas frases não precisam mesmo. Tira aqui, deixa mais limpo, saca? Mas Todos os plays valendo ao vivo mesmo cara, a gente chegava gravava, se já de primeira já, porra bicho ficou lindo vamos ouvir, vamos ouvir será do gosto dos três né. Às vezes acabava o primeiro, pô vamos garantir tocar mais um? Bora. Aí no meio desse, puta, esse ficou meio estranho, hein cara. Vamos fazer mais um... e aí ia dar aquela ouvida... pô eu acho que se take que ganhou... esse take tá mais legal... usando a tecnologia, mas assim, eu posso dizer que 99% mesmo de tudo que foi tocado em trio a gente tocou mesmo de piano baixo e batera. E às vezes alguns overdubs que foram gravados depois, por exemplo: ah, tem um detalhe de guitarra que eu quero colocar aí, colocava depois né deixava o espaço no arranjo.

D.O - Mas o grosso mesmo vocês produziam ao vivo, em tempo real né?

C.A - Opa, improvisação tudo. Tudo valendo, ouvindo e voando. A ideia é essa, vamos ouvir vamos tocar.

6-P - Ótimo Cléber, a próxima pergunta. O repertório de vocês tanto gravado, até de performances ao vivo que eu vasculhei todos, o instrumental sesc. Eu ouvi todos os discos de vocês. Tem diferença na abordagem do grupo quando vocês trabalham uma ideia autoral de vocês de ou quando vocês interpretam temas de outros compositores? A abordagem é a mesma que você tinha comentado antes, o laboratório de experimentações ou difere? Estou escrevendo aqui no grande parte da música Malandragem, por exemplo, que é um samba do Ary Barroso, vocês fizeram variações com ela... e assim, também transcrevi temas de vocês, tem diferença na abordagem?

C.A - Na verdade, isso aí eu vejo meio que como uma como se fosse uma apropriação do trio daquela melodia, pedindo a licença ali por um compositor brasileiro né, que tem aquele disco nosso o Pés no Brasil Cabeça no Mundo que é só de arranjo né. É como se fosse isso, pedindo uma licença para o mestre para a gente fazer uma apropriação dessa melodia e trazer... e trazer para... trazer para a leitura do grupo né, como se fosse uma música nossa mesmo né. Porque essas músicas desses compositores, desses mestres né, é como se a gente pegasse, dismantelasse e achasse a nossa forma de tocar, né. Então, a maioria das vezes, o André já chegava com alguma harmonia né, ele gostava de rearmonizar tudo né, às vezes a harmonização é nota por nota né, que é uma coisa muito da escola do Hermeto também né, por exemplo: trazer uma melodia do samba tradicional pro nosso jogo, do Curupira. No caso então, um exemplo foi o da música do Cartola: “bate outra vez a esperança do meu

coração”... Tem um movimento natural da melodia do samba ali. O André fez isso aí, é nota por nota da melodia, então: “parte, outra, vez,” cada nota dessa é uma bomba. É uma coisa bem da escola do Hermeto... assim, o André é um herdeiro ali né, harmônico melódico.

P - Sim. Você usou um termo, que para mim foi perfeito, que é o da apropriação, se apropriar e pedir licença e transformar.

C.A - É importante você se aplicar exatamente do jeito que você falou aí. Antes de comentar sobre a apropriação, comentar esse respeito, esse carinho sempre e trazer isso para uma visão do grupo, a ideia é essa, Fazer uma homenagem. Gosta daquela melodia... puta, eu adoro essa música... vamos fazer uma onda... só que é isso né, às vezes muda tanto que até o compositor fala: “ o louco é que vocês fizeram né”? Essa é a ideia do grupo, essas experimentações e encarar essas madeiras aí.

7- P- Agora Cléber, falando um pouco sobre as influências musicais. Claro que é uma pergunta falando do grupo, mas ela é individual, estou falando das suas influências mesmo. Como é que as influências, aquilo que você já pegou para você, adquiriu na sua base de conhecimentos ao longo de uma vida de estudos, eu imagino que isso impacta o seu tocar... De que maneira isso vai agir mesmo na performance como o conhecimento adquirido é aplicado no seu som?

C.A - É.. isso aí para mim eu vejo muito como...a gente pode comparar com o vocabulário né, o vocabulário da língua portuguesa, que a gente usa para se comunicar né? Na música, é a mesma coisa né, eu acho que se a gente se propõe a sei lá... semana que vem vem um mestre do maracatu que vai falar sobre as levadas do maracatu... aí você vai lá nessa oficina né, você vai ampliar seu conhecimento, você vai assistir aquilo. Só que assim, você vai assistir aquilo e hora que você sair da sala...acabou e você segue a vida? Ou você vai pegar e vai degustar aquilo do jeito que você gostaria mesmo sabe, você vai pegar e vai prestar atenção, vai ouvir as gravações, vai aprender as levadas, vai aprender os batuques todos né... e vai pegar... e vou usar de novo a palavra se apropriar disso, né. Eu acredito nisso, quando você consegue se apropriar dessas coisas, elas começam a fazer parte do seu vocabulário né, igual a gente tá conversando aqui agora... sem forçar, naturalmente. Você consegue às vezes escutar uma melodia e às vezes a pessoa não tem aquela mesma vivência né, de estar escutando esse tipo de coisa... a pessoa tem dúvida falou que é isso é um forró é um chote é um arrasta pé? Aí por ter esse trânsito nessas linguagens e por tentar cada experiência... se apropriar mais disso né, você começa... isso aí acho que se encaixaria

mais num gênero de xote né, você conduzir fazer uma condução de cozinha de xote, parece que essa melodia vai descansar melhor, então você começa a trazer isso para sua vivência mesmo né, começa a virar um pouco da da sua essência essas essas influências que a gente e foi garimpando durante o tempo né. E o Curupira foi um laboratório, assim, pesado para mim. Aprendi muito, sabe? Tinham coisas que eu já matutava né. Eu comecei a tocar Curupira 96 e assim, já tinham coisas que eu pensava sobre música brasileira, já tinha meio que esse formato, eu era mais baterista. Aí a percussão, por causa de ouvir musica brasileira, ouvir música popular mais de raiz mesmo, começou a nascer esse interesse de cair mais na percussão né, então pra eu formatar melhor a minha bateria eu senti necessidade de aprender como tocar um pandeiro, de aprender a tocar uma zabumba, aprender como que o cara do coco toca esse pandeiro e faz esse chocalho e nessa você se envolve com o universo rítmico universo melódico né, isso vai fortalecendo um vocabulário na cabeça e cada um ali no grupo eu acho que tem uma visão ímpar disso aí. Cada um tem uma influência e tal, eu acho que era o que mais talvez viajasse, coletasse material né. Por outro lado, assim, eu gostava... juntava uma grana e ia para o Recife, gravava caboclinho, gravava não sei o que... Por aqui, sabia que o Dominginhos estava tocando por perto, ia ver o Dió tocar zabumba, depois do show ela conversar: como é que esse xaxado? Como é isso daqui? Para entender melhor né. Eu gravava essas coisas e às vezes levava pro ensaio, às vezes a gente tava ali se armando pra começar o ensaio, “pô semana passada gravei um maracatu bonito pra caramba”. os caras: “ vamos ouvir”, já ligava na caixa, no ensaio né e às vezes é isso. Ensaio é ...a pessoa falava: vamos passar rápido as músicas aqui... e o Curupira meio que tinha assim: a gente separava dois dias da semana pra ficar meio que o dia todo né. Então a ideia era observar e ter uma degustação diferente desse material, sabe? Então a gente pegava e às vezes ficava por uma hora, duas horas escutando esses materiais. Escutando, escutando, escutando, e depois a gente sentava no instrumento e pô, vamos tentar tocar isso aí agora, que a gente ouviu, no trio. Aí a gente tentava procurar caminhos né, e isso foi foi foi formatando talvez um vocabulário no trio e um vocabulário individual para cada um, que eu carrego comigo sempre, sou sempre chamado exatamente, talvez por conta dessa dessa visão, do jeito de trazer essas coisas né pros arranjos e contribuir.

8- P - Cléber, vou perguntar a sua visão particular, mas já estendo ela para o grupo, com relação à improvisação. Como vocês trabalham a improvisação no som do grupo, primeiro dentro do contexto dos três, do trio, como isso é trabalhado no som de vocês? E aí a particular para você. Você, ao improvisar, como funciona a sua sistemática? Ela é

completamente intuitiva ou você desenvolve o controle sobre seu discurso musical? Como que é a improvisação para você e aí como ela se desenvolve no grupo depois?

C.A - Tá, para mim é bem intuitiva cara, o tempo todo o radar ligado e quanto menos eu souber para mim parece que é melhor sabe, eu gosto da sensação da corda bamba né. De você estar andando uma corda bamba ali e se equilibrando, sabe? E aí se ,pô, pesa muito para cá joga o bastão pra lá e você vai se encontrando ali..., eu gosto muito dessa sensação, é o jeito que eu mais gosto de tocar na improvisação. E a gente tenta prezar muito essa questão de ouvir, antes de você reagir né. E isso é fração de milissegundos, é muito... é no faro mesmo cara, sabe? Você sente o cheiro, fala: porra bicho tá queimando, vou desligar, sabe? então é..., parece que aciona todos os poros ali do seu corpo para você ficar a mercê do que o improvisador tá fazendo e se for sugerir né meu, se você for interromper um discurso, que seja contundente o que você vai falar, não fale qualquer merda. Só que às vezes assim, se você tá se tá dando vazão, ouvindo e dando vazão à liberdade, às vezes o cara faz uma coisa e você consegue complementar nessa fração de segundos né, e às vezes foi até você mesmo se surpreende com o colorido, com rabisco que você faz na tela ali né, junto com com aquela cozinha e o jeito que o baixista se comporta quando essas coisas acontecem né, então essa é a forma que eu que eu mais gosto, que eu mais acho divertido e sou apaixonado por fazer, de tocar ouvindo e criando ali mesmo a vera, na hora né. Mas tem outra forma também que é aquela forma de você conduzir mesmo, conduzir. Você sabe que é um ritmo tal é um frevo né você vai pegar vai conduzir aquilo, fazer uma cama para o improvisador tocar e essa é uma forma que a gente faz também, a gente fazia, gravamos coisas assim. Mas na maior parte das vezes a gente não aguenta, porque quer criar. O improviso, por exemplo, é de um só, mas vira uma coisa coletiva.

P -Então realmente, a interação entre vocês, se eu posso dizer, determinante para a improvisação que acontece dentro do ambiente de performance do trio curupira?

C.A - Assim né muito. Talvez uma das digitais fortes do trio seja isso aí né.

P - Então, como um insita o outro, cutuca, o outro responde né, e aí o discurso vai sendo construído em tempo real. Como você mesmo disse, nessa fração de milissegundos, decisões tomadas em milissegundos que vão construindo toda a obra?

C.A - Exato e isso talvez em algumas naturezas diferentes né, porque dá para você fazer isso, puxar uma coisa dessas de uma forma.. vamos tentar fazer isso um pouco mais pesado no sentido de nota, de densidade né, então todo mundo tocando bastante nota e pá pá pá, quase viram free ali, mas tudo a tempo né. E também agora vamos fazer isso desmanchado a coisa tá a tempo mas desmanchado tentar criar essa ambiência na mesma harmonia na mesma harmonia da música só que o tempo, o tempo caminhando. Então são duas maneiras completamente diferentes né e isso no laboratório fazia, pontuar. Vamos fazer assim agora, vamos fazer assado e só que na hora do play e dependendo do jeito que o puxador, o improvisador puxou, a gente tem a reação na hora mas já foi uma coisa que a gente acordou ali e muitas vezes acontece coisa que a gente nem acordou antes mas assim na hora foi: boa bicho aconteceu um negócio diferente aí.

P - É como se vocês controlassem o tipo de interação que vocês estão desenvolvendo para obter determinado resultado na performance né. Seja às vezes só segurando a cama para o improvisador desenvolver ou diretamente indo para conversa, indo para o embate, trocando figurinha ali.

C.A - Meio que improvisando junto. Você falou também da questão da influência, né? O Nenê é uma grande influência para mim né, assim como o Jack DeJohnette, que é um baterista maravilhoso. São dois caras que tocam improvisando em cima do improvisador. Eles conduzem muito bem, só que eles conseguem conduzir improvisando. Isso aí é um negócio muito mágico, é aquela coisa da condução, bateras que fazem muito bem essa onda da condução e que é foda, é difícil e é bonito. Tem esses caras que conseguem conduzir mas conseguem ao mesmo tempo conversar e fazer um solo paralelo ali e porra, com os improvisadores né, do quilate maior que pode existir né você fala: como que esse caras estão comentando desse jeito, nessa genialidade em cima de um solo do Wayne Shorter, porra eu acho que eu ia enfiar a baqueta no bolso e ficar só ouvindo. Fico quietinho, fala só você, eu quero escutar esse cara tocando. Os caras voando em cima, fazendo ventania, então é uma coisa interativa mesmo, porque é um jeito de se encontrar, de ir esquentando a chapa ali de um jeito que todo mundo que tá em volta vai sentindo aquela quentura.

9-P - Agora, há uma coisa mais específica que tem haver um pouco Hermeto, que é o conceito de Música Universal. Eu já vi você, o André e outras pessoas que tocaram com ele comentando um pouco sobre isso. Eu queria que você falasse um pouco sobre esse conceito e o quanto isso entra no som do curupira?

C.A - É uma grande referência para gente né, é um cara que no começo nos deu força, nos deu direção também, de às vezes a gente grava coisa e ele parar para ouvir né, um mestre desse tamanho meu Deus do céu, para para sentar assim...bota aí o som então, meu Deus, ali e falar o que ele tá achando. Isso aí é um presente né. O Itiberê também foi um cara muito aberto, falava sobre o trio né e deu maior apoio. Foram grandes provocadores nesse sentido, de procurar um caminho diferente, sabe? E pegar e falar pouco: você não toca, não toca? Você não faz suas composições? Então por que não a formação virar num arranjo e de repente. Você vai para o violão, sai da bateria vai para o violão, então eles foram... eles foram grandes provocadores nesse sentido né, o André estudava flauta... pô André porque nessa parte aí às vezes você larga o baixo a bateria, se vira para achar um jeito de fazer uma cama ali. E o timbre diferente, como é que é um trio de batera baixo que eu não estou ouvindo aí uma flauta? De repente entrou só que assim muito cuidado nos arranjos né para para fazer essas mudanças né e para as nuances ficam musicais, não pode só forçando né, e e a respeito da música universal... o Curupira é música universal também, a gente bebeu nessa fonte e a gente ouviu muito esses conselhos, esses ensinamentos do Hermeto. É o respeito ao Hermeto né, ele chama. Ele sempre deixou muito claro né, e é evidente no som dele. Ele é um artista brasileiro que tem uma grande, assim... identidade né? O Hermeto achou um jeito dele de fazer, um jeito de harmonizar, o jeito que ele pensa... ele foi um provocador nesse sentido. Às vezes chegar e tocar um samba... mas tá muito no chão isso aí vocês têm que achar a cara de vocês, isso aí talvez outro trio já tivesse essa leitura dessa coisa né? acha uma maneira então... Tem umas provocadas que faz você também o bicho então porra o velho tá falando vamos tentar no mínimo tentar fazer né então a gente a gente agradece muito o campeão muito ,Itiberê, Marcio Baia, o grupo todo né cara. Vinícius Dorim foi o cara que nos apresentou né, o Dorim dava aula em Tatuí, eu também tava lá e a gente se conheceu lá em 94, 95, por aí, e aí o André entrou no grupo do Hermeto um ano antes da gente montar montar o grupo e o Vinicius Dorim era o saxofonista e aí eles acho que já tinham tocado com algumas pessoas não tinha dado certo era ele o Zóhyo, e aí o Vinícius falou para o povo passar o telefone do Cléber para vocês, que é um cara que é do interior, da aula em Tatuí e tá tá dentro da música brasileira, procurando essa coisa da improvisação livre dentro da música brasileira. Liga para ele, acho que vai dar certo isso, aí então o Vinicção que foi a cola ali, né. Até no sentido de improvisação né, o Hermeto, em alguns momentos, é até meio radical, assim... no sentido de você não tá ouvindo o que o improvisador tá fazendo? falando com o improvisador ele não tá pedindo para fazer um baiãozinho, para fazer um sambinha, ele tá todo louco, então você tem que ficar louco

também, toca louco, toca doidão, não importa o ritmo do começo da música. Era um frevo... exploda-se o frevo na hora da improvisação e a hora que voltar o tema ok, aí vocês voltam, aí acha uma maneira musical para voltar para o que era. Mas na hora da improvisação não fica se boicotando de às vezes fazer um negócio muito louco e falar não, tem que ficar na tradição do frevo. Então ao mesmo tempo que ele fala assim você tem que aprender o frevo ele fala assim a hora que for para você chutar o balde cara chuta o balde, com vontade velho

10-P- Cléber, agora como vocês se comunicam tocando, você falou muito sobre isso, né, já falou sobre improvisação. É fato, né, que há uma comunicação não verbal, uma comunicação musical acontecendo como você disse há pouco, né? Mas daí é o lance do visual também, assim, o gestual de vocês tocando, os impactos visuais para um interagir com o outro, isso tem peso também? O lado gestual e visual da coisa?

C.A- Interessante essa pergunta, eu nunca parei pra pensar nessa parte visual. Eu geralmente toco, eu tô olhando o time assim, eu não toco muito com o olho fechado, às vezes acontece, mas na grande parte eu toco com olho aberto. As vezes acontece, mas na grande maioria das vezes, na maioria das vezes eu estou de olho ali no jogo, né, sempre, opa, é aí, bicho, onde que vai, vai, vem a bola, eu mato no peito, ou amorteço no pé, boto no chão, né, às vezes vem a bola meio girando, meio torta também, né, que você fala, porra, como é que eu posso melhorar isso aqui, né? E da mesma forma é isso, né, cara, às vezes eu chuto a bola torta também e o baixista também que dá aquela concertada, mas no sentido visual, meu irmão, pra mim eu acho que de certa forma influencia, assim, no gestual, né, tocar olhando, é empolgante você ver quando o cara tá entrando naquilo que ele tá fazendo, né? Você tá tocando e de repente por que toma atenção, às vezes o cara até para de tocar porque fala, nossa, que clima louco, como é que eu vou fazer isso agora? E, sabe, você vê que tá vivo aquela coisa, então pra mim é bacana essa coisa do olhar, assim. Isso são linguagens, né, essa é uma maneira de tocar, que hoje em dia tem uma escola, né, que veio através do Hermeto mesmo, né? Esse jeito de tocar meio que nesse formato, né, brasileiro universal, né, no jazz tem essa, essas vertentes, essas maneiras de fazer, né, e que às vezes se você tem o vocabulário do jazz, né, às vezes você vai pra lá e vai tocar lindamente também, é a questão de vocabulário, né, e às vezes você cai aqui no Brasil em uma gig de samba jazz, então é um outro vocabulário, você tem que ter aquele macete ali, aquele jeito, aquele play, aquela pressão dos discos de samba jazz, Edson Machado, Edson Maciel, Raul de Souza, tem que estar com aquele som na cabeça, né, aí é uma linguagem, se você pega e vai, vai,

vai tocar daquele jeito, de um jeito mais solto, um jeito mais universal, digamos assim, num som, num cara que te chamou pra fazer o samba jazz, né, algum momento ele vai olhar e falar, não, aqui não é isso não, sabe, aqui eu quero, eu quero isso aqui, e tá certo, sacou, porque é a linguagem, só que o hermeto pegou isso, dentro do que ele chama música universal, ele falou vou trazer o samba jazz, eu vou trazer o jazz, eu vou trazer o maracatu, vou trazer o frevo, vou trazer a música erudita, e ele pegou e faz isso sem preconceito, do jeito que nasce pra ele, ele tenta passar isso pra música da maneira talvez, menos influenciada assim, né, pra chamar, é isso, é aquilo, ele não curte muito rótulo. É aquilo, né, a melodia vem, depois você escuta e fala, ah, isso soa um, soa um maracatu, o maracatu, o ritmo veio em função do que a melodia mandou, que ele nem pensou para fazer o que era, agora vou fazer ou não sei o que, é uma outra parada, você sentar no piano, sentar no violão e falar, eu vou fazer um, vou fazer um ijexá, vou fazer um frevo, aí você tá se dispondo a condicionar aquela melodia dentro das características do frevo mas o jeito que o Hermeto faz geralmente é mais abertão mesmo, aí ele escuta e fala, ah, isso tá soando um samba, é um samba, vamos fazer samba? Ótimo, a ideia é o senhor da razão, vamos atrás dela aqui e vamos ver aonde ela nos leva, né?

11-P- E agora tem uma pergunta, Cleber, extra-musical. Vou te perguntar se o relacionamento entre vocês do trio, que imagino que seja um bom relacionamento, ele infere no som diretamente,? Vocês são amigos, se dão bem e se isso tem relevância pro som de vocês na performance?

C.A Tem muito, muita relevância, muita, muita, muita, não daria certo de outro jeito, né? Eu acredito que falando por mim e falando pelos meus amigos, somos bons amigos, Um admira o outro, um quer bem o outro, quer sucesso com o outro e a gente sabe a trilha que a gente trilhou junto, né? E continuamos trilhando, porque o Curupira tá, cada um dá pra um lado, mas é impossível você tocar e não lembrar de um amigo querido quando você passa por uma melodia ali que você cria e você fala, putz, isso aqui lembrou o Fábio, cara. Aí você faz uma levada não sei o que, putz, olha, ia adorar isso aqui, mano. Ah, putz, esse sambão André iria improvisar pra caramba aqui. Então é impossível, irmão, tá na história da gente, né? Então pra mim é muito junto e eu tenho uma extrema dificuldade quando vira só serviço, sabe? Assim, se é um serviço, que tem pessoas queridas, isso aí vai se transformando em uma coisa gostosa. Você sair de casa pra fazer aquele som, mas se é um serviço que você vai e sabe que,puta meu... vou trombar com tal pessoa, tal pessoa, que você sabe que já não bate o santo com você, você já sabe que a pessoa encara, não é nem em

crítica, é o jeito de enxergar a vida, é o jeito de enxergar a música, é o jeito de enxergar o ser humano. Você fala, eu não acredito no jeito que a pessoa enxerga o próximo, enxerga o ser humano. Então isso pra mim atrapalha muito, sabe? Tem vários brothers que tá não estão nem aí, vai lá, toca, não precisa nem olhar pra cara. Eu gosto de chegar, dar um abraço, cara. Bora, vai fazer esse som, vamos, vamos. Agora, assim, tudo que eu faço, tudo que eu fiz é com amigos, cara, é com amigos, com pessoas e coisas. Nós vamos chamar gente nova pra entrar em grupo, para trabalhar em projeto, isso vale para produtor, vale para fotógrafo, vale pro videomaker que vai fazer o material, vale pra todo mundo, cara. Entendeu? Se tiver tudo certo e o cozinheiro tiver errado, vai dar caganeira, irmão. Rs. Tem que funcionar tudo junto, né? Tem que dar um, todo mundo meio que na vibração ali, né? Interessante, porque muita pouca gent

12- P - Cléber, agora a pergunta final mesmo. Assim, o quão determinante, influente ou importante, você acha que é, a interação que você estabelece de modo geral no Curupira? Para o resultado que vocês alcançam sonoramente no trio, no som do grupo, no discurso musical final do grupo. Sem ela funcionaria? Qual é a importância, o peso dessa relação estabelecida entre vocês ao tocarem juntos?

C.A Ah, eu acho que, falando do que a gente gravou, eu acho que não teria outro resultado, né, porque assim você muda um componente do grupo, o som já vai para o outro lado, né. É isso, a visão de vida, de jeito de tocar, de se encaixar na música, né, e tanto que a gente gravou o primeiro disco com o Zohyo, né, e aí a partir do segundo o Desinventado já foi o Fábio Gouveia, né, e assim, já muda pra caramba, né, cara, o jeito de conduzir, o jeito de... É outra história, né. Então, assim, você perguntou relacionado a mim, eu acho que não chegaria nesse resultado exatamente por ser esses três elementos, não desmerecendo cada um deles, não desmerecendo a mim e nem alguém que pudesse, porventura, entrar na parada. Mas porque é isso mesmo, cada um tem um DNA e se eu me juntar com você aí vai sair um som, entendeu? Amanhã, se você pegar essa mesma música e chamar outra bateria pra tocar, vai sair de outro jeito, cara. Por mais que ele tenha influência minha ou de outro, vai sair de outro jeito, né. Então, pensando nesse viés aí, que foi construído e gravado, esse resultado sairia diferente se fosse outra pessoa e é natural. Eu acho que assim, se mudasse, se tivesse mudado e tal, o Curupira acho que ia continuar, só que ia continuar de outro jeito. Porque as relações seriam outras e naturalmente a interação ao tocar seria diferente. Exatamente, é isso, cara, a intensidade que o cara toca, o acorde que o cara coloca, o jeito que ele gosta de temperar,

o vazio mais cheio, cada um tem um jeito de fazer, cada um tem uma leitura do lance. Então mudou um, muda tudo, cara. E eu acho que mudando um componente a coisa é se reinventar e ir a seguir, mas ir a seguir de outro jeito, né. E é isso, ninguém é insubstituível, todo mundo pode ser substituído. E naturalmente vai tomar outro caminho, ninguém vai substituir para ser o mesmo, né. É um puta de um erro, né, você substituir para ficar igual, não vai ficar igual. Não vai, cara. E aí que tá a graça na coisa, talvez, né. Você vai ter que se comportar no seu instrumento de outra forma, pode esperar mutação, ebulição.

Apêndice B - ENTREVISTA COM ANDRÉ MARQUES

Entrevista¹⁵ - André Marques

1- P- Iniciando sobre essa questão da fusão que vocês desenvolvem sobre os gêneros brasileiros, gêneros brasileiros típicos como Maracatu, frevo, forró, samba, né? É perceptível isso no som, no discurso do grupo. Eu queria saber um pouco como é trabalhado entre vocês.

É uma coisa espontânea pela formação de cada um, pela bagagem de cada um? Ou isso é uma coisa premeditada que vocês planejam e vão soar dessa maneira? Ou até as duas coisas?

A.M - Acho que as duas coisas. Mas a gente fez muita pesquisa, né? Muito trabalho de pesquisa. Então... A ideia inicial, na verdade, já era essa, né? Na verdade, a primeira ideia do trio, quando a gente começou com o trio, era pegar um formato que é muito conhecido por ser um formato de jazz, um formato jazzístico, e trazer uma linguagem brasileira para esse formato. Então, ao mesmo tempo que a gente ensaiava bastante, a gente também pesquisava muito. E nessa época a gente viajava para fazer essas pesquisas, né? Porque na época não tinha internet, não tinha essa facilidade que tem hoje, né? Para você conseguir um disco de maracatu, você tinha que viajar para Pernambuco para conseguir. Então... Eu aproveitava muitas viagens que eu tinha com o Hermeto para fazer essas pesquisas. E o Cléber, o baterista, ele também fazia muito essa parte de trabalho de pesquisa na região do Sudeste mesmo. Ele viajava muito ali pelo interior de São Paulo, o litoral, e também fazia bastante essas pesquisas. A gente gravava, gravava tudo, trazia para os ensaios e aí ficava tocando. Começava tocando do jeito que é mesmo na percussão, depois adaptava para os instrumentos. Fazia todo esse trabalho. E aí, quando a gente ia interiorizando a linguagem, a gente ia colocando nos arranjos.

2- P- Sendo mais um pouco pontual, nos arranjos dos temas ocorrem muitas variações de métrica, de textura, de andamento, de intensidade, de densidade. Muita nota, pouca nota, né? E aí eu queria ser um pouco mais pontual nesse sentido, como isso é desenvolvido no

¹⁵ P - Pesquisador

A.M - André Marques

discurso do grupo, nos ensaios mesmo? É premeditado? Vocês cozinham isso durante um tempo? É uma coisa bem intuitiva, natural?

A.M - Em relação aos arranjos, acho que cada músico traz mais ou menos já pronto, assim, né? E aí durante os ensaios, a gente trabalhava, ficava tocando, tocando, e com o tempo ia mudando também, né? Cada um colocava o seu... Acho que uma coisa importante é que a gente ensaiava muito.

Tinha essa coisa de... do pensamento do ensaio como laboratório, como pesquisa e como estudo, não só ensaiar para... Ah, eu tenho um show tal dia, a gente vai ensaiar pra tocar aquilo, não. A gente ensaiava toda semana, de duas a três vezes por dia, por semana, dois a três dias por semana. E a gente ficava o dia inteiro ensaiando isso. A gente ficou anos desse jeito. Ficou, acho que, uns dez anos desse jeito. Então... Tinha muito tempo pra fazer esses trabalhos, essas pesquisas, né? Então a gente fazia isso e também a gente ficava fazendo muito laboratório de improviso, né? Essa coisa de improvisar, e ficava improvisando e... e tentando encaixar algumas rítmicas e... e... pra que tudo ficasse mais junto, até nos improvisos, nessa coisa de... do improviso não ser só um... um acompanhamento, né? Só um groove, só um... e sim uma interação também. E também, além de tudo isso, também muita coisa vem da linguagem da música universal, né? Que é a linguagem que o Hermeto trouxe, né? E como eu já tocava... desde o começo do grupo, eu já tocava pro Hermeto, né? Também trazia muito dessa bagagem, dessa linguagem pro grupo, né? Tentando trazer de uma forma que a gente também trouxesse nossa identidade, né? Não era uma coisa de cópia, né? Vamos fazer igual ao Hermeto. Mas assim, a concepção a gente trazia, né? Pra... também pro som. E acho que toda essa mistura que... e esses ensaios intensos, assim, tudo, né? Foi criando o som também. Uma coisa que eu acho muito importante, isso que eu vejo que hoje em dia é muito raro. Esses grupos que ensaiam mesmo, assim, por... como laboratório, como estudo, né? Hoje em dia o pessoal só quer ensaiar se tem um show. Faz dois ensaios no máximo..

3- P - Eu entrevistei o Cléber na quarta-feira. E vocês têm exatamente a mesma resposta para a mesma pergunta, com a questão do laboratório. Como vocês realmente estão em sintonia com essa questão de o quanto é importante. Trabalhar tudo desenvolvendo todo o discurso ali nesse processo já interativo, né? Dos três tocando junto... Claro, alguém sempre pode sugerir uma ideia inicial, mas como o Cléber e você também reafirmou, isso era

desenvolvido, pesquisado e trabalhado, né? Até que o grupo atingiu o objetivo final. E você disse mesmo, realmente, hoje em dia são dois ensaios para resolver o que tem que fazer semana que vem, né? É... E faz diferença isso, né?

A.M - Se não fosse isso, se não fosse esse grupo, não existiria.

P - André, a próxima questão ainda tem a ver um pouco com essa.

No repertório do trio, inclusive vocês têm um disco só de versões, né? De versões, de interpretações. De temas de outros compositores. Tem muitos temas seus também, autorais e do Cléber, do trabalho do autoral do grupo. Tem diferença ao trabalhar, digamos assim, na prática, musicalmente mesmo, se vocês vão trabalhar um tema autoral, desenvolver ele, ou um tema de um compositor, de um terceiro?

A.M - Com o Curupira especificamente, ainda mais para esse disco, não.

A ideia era justamente trazer essas músicas para a sonoridade do Curupira. Então, não era o Curupira mudar, né? Era como soa o Curupira tocando essas músicas. Então, a gente quis trazer esse repertório e trazer para uma linguagem, para uma sonoridade que a gente fazia. Então, a gente tratou exatamente do mesmo jeito que a gente tratava nossas músicas, a gente tratava essas músicas também. Justamente trazer essa sonoridade que a gente tinha para essas músicas.

P - Vocês emprestavam, pegavam para vocês?

A.M- Exatamente, como se fosse uma... Tratamos como se fosse uma música nossa mesmo.

P- Sim, né? Absorviam aquilo de uma maneira, né?

A.M - Sim, sim. Para depois trabalhar, né.

4 - P- O processo de ensaio de vocês era o Laboratório. E daí o processo de gravação, André? Também era desenvolvido assim, ao vivo, nesse mesmo tipo de dinâmica? Como vocês gravavam? Gravaram os discos?

A.M- A gravação acho que já é uma... Já foi, sim, de uma forma mais convencional mesmo.

A gente já ia para o estúdio pronto, né? Como a gente já ensaiava muito...E normalmente também a gente... Acabava gravando... Normalmente o pessoal ensaiava um repertório, grava e depois vai tocar esse repertório, né? A gente costumava, muitas vezes, começar a fazer shows com o repertório antes para depois gravar. E a gente já chegava no estúdio já bem... Bem ensaiado, né? Bem tudo pronto.

Então a gravação normalmente era rápida. Eram... Dois dias, às vezes três, no máximo.

P - E todos tocando juntos ao vivo?

A.M- Todos tocando juntos. Sim, sim. Sempre tocando juntos. A não ser algumas músicas que tenham alguma coisa para pôr por cima, né? Do trio. Às vezes a gente fazia isso também. Aí a gente gravava separado, mas tudo que era do trio, assim, a gente gravava junto. Era o registro do momento, daquela performance, daquele tema, né.

5- P- Eu já imaginava, pelo resultado que a gente escuta, né? Agora, André, voltando um pouco...Esse assunto eu sei que ele é complexo de falar. Você falou sobre improvisação, né? Aí eu queria saber um pouco sobre improvisação. Primeiro a sua visão se possível, sobre o seu raciocínio ao improvisar e como ele é integrado ao grupo? Eu sei que é uma pergunta abstrata, mas você, ao improvisar, André, como você se desenvolve? É mais intuitivo? É uma coisa mais que você desenvolve um controle? Os dois em um equilíbrio, talvez? E como o Curupira, depois, trabalha a improvisação? Primeiro a sua visão particular, do raciocínio improvisatório mesmo e depois a aplicação da improvisação, o desenvolvimento dela pelo grupo.

A.M - Para mim, a improvisação tem que ser intuitiva. A partir do momento que você começa a pensar muito e a tentar elaborar muito e a ousar tal coisa, tal coisa, já deixa de ser improvisação. Não que tudo que você vai fazer na improvisação sempre seja inédito, você nunca vai fazer nada que você nunca fez, né? Mas, assim, a forma que você está pensando no momento é de uma forma intuitiva, nada premeditado. Mas é claro que, pra chegar nisso, tem muito estudo. Tem muito estudo. Primeiro, o estudo do instrumento. Então, a parte de você conhecer instrumentos, de ter estudo a técnica, de você dominar a técnica. Conhecer arpejos, escalas, tudo. Mas isso tudo é pra você ter a liberdade no instrumento para poder transferir o que você está pensando pra ele. Então, na verdade, quando estou improvisando

pra valer, eu estou tentando ir atrás do que está na minha cabeça, do som. Não da parte teórica, né? Agora eu vou usar uma quarta aumentada... depois eu vou usar um arpejo... e depois a gente toca a corda... Não, na hora eu só estou tentando ir atrás disso no instrumento. Então tem toda essa preparação que a gente tem que ter, né? Porque senão a gente não vai conseguir reproduzir no instrumento o que a gente está pensando. Então tem toda essa preparação do instrumento.

Mas também é uma preparação de percepção, de você conseguir escutar os acordes, de você conseguir ter o som dos acordes na cabeça, o som das notas, o som das tensões, de você escutar um acorde e já conseguir ver os sons na cabeça, sabe? Então também tem esse trabalho de percepção, que pra mim é mais importante ainda. Isso tudo pra na hora você ter a liberdade de pensar, de ver na sua cabeça e conseguir pôr no instrumento. Então é todo esse trabalho preparatório para na hora você ter essa liberdade. Então eu penso muito em improvisação nisso. Dessa forma. Conheço as escalas, conheço tudo, é tudo importante, a técnica, mas... Tudo isso pra na hora do vamos ver, a gente não precisar pensar nisso.

6- P - A sua resposta foi muito de encontro com uma que eu já vi algumas vezes do Pat Metheny. Falando sobre a improvisação. Essa última frase que você usou, ele fala: “eu estudei tudo isso aqui, pra na hora de tocar não pensar sobre isso daqui”. Ele falou uma coisa similar. Que é um outro, assim como você, exímio e grande improvisador. E André, e aí o do trio? Agora falando de uma maneira coletiva. Como o trio trabalha a improvisação? Essa interação que vocês desenvolvem, é perceptível, durante as sessões de improviso no trio. Desde o acompanhamento, até a interação de motivo, que há um incitando, o outro respondendo. A ideia do Curupira sempre foi essa.

A.M- O improviso tem que ser uma coisa interativa. Ser uma coisa em grupo. Normalmente quem está solando é o chefe, entre aspas. E quem está acompanhando os improvisadores são como se fossem os guarda-costas. Quando estiver cuidando dele. Então sempre quem está solando, quem está acompanhando está de olho. Para ficar indo junto. Indo junto com as ideias. Não é aquela coisa do improviso parado. Como eu comentei antes. De fazer um groove para o cara ficar solando e a gente só ficar mantendo aquele groove. A ideia é a gente estar sempre... Tem um ritmo. A princípio tem algum ritmo de ponto de partida. Mas não necessariamente a gente vai continuar sempre nesse ritmo. É um samba. Tem quatro acordes. Aí a gente começa a pensar dessa forma. Mas aí tudo vai se alterando. Dependendo do que o solista puxa. Puxa algumas rítmicas. Algum deslocamento. Alguma coisa de

polirritmia. Quem está acompanhando vai atrás. Ou às vezes não. Não atrás só de copiar. Mas de completar as ideias. Quem está solando. A gente faz muito isso. O improvisador está fazendo. Para, para, para. A gente não vai fazer toda hora. Para, para, para. A gente vai pegar as pausas e vai. Parati, parati, parati. Coisas assim, por exemplo. Tentar completar as ideias. E também essa coisa da linguagem. Do ritmo. Como a gente estudou muito. Essa linguagem dos ritmos. Cada ritmo tem sua linguagem melódica. Não só rítmica. A gente tem que reconhecer. Cada ritmo pela melodia. O samba tem um tipo de melodia. O forró tem um tipo de melodia. O frevo tem um tipo de melodia. E às vezes a gente começou improvisando no samba. Mas quem está solando puxa uma melodia de frevo. Aí a gente vira um frevo também. Puxa uma melodia de forró. A gente vira um forró também. E além disso também tem a linguagem harmônica. Tem algumas inversões de acordes. Alguns tipos de acordes. Que a gente vai pegando também. Esse acorde é um acorde menor. Mas ele pode virar um acorde menor com sétima maior. Ou ele pode virar um acorde diminuto. Ou ele pode virar até um acorde alterado. Tudo isso, a gente tem esses sons na cabeça. E às vezes quem está solando puxa alguma coisa nessa sonoridade de outro acorde. E a gente muda o acorde também. Então é uma liberdade total. O máximo possível. Mas isso tudo trabalhado dentro desses incansáveis ensaios. Todos os ensaios eram para isso. Para chegar nesse ponto de a gente conseguir essa liberdade. De poder os três ficarem mudando tudo na hora.

7- P- E o interessante disso é que para vocês chegarem em um nível desse de comunicação, se posso dizer, uma comunicação musical, não verbal. É fato que entra o que você falou muito da percepção. E o entendimento, de um sobre o que o outro está tocando. É um fato. É natural, você propõe uma ideia, o Cléber entende a sua ideia, ele pode complementá-la, desenvolvê-la e vice-versa. Podemos dizer que há uma comunicação, no som do Curupira?

A.M - Total. E é uma coisa realmente que... Por causa de tanto que a gente ensaiou, ficou uma coisa bem profunda mesmo.

A gente está com o tempo parado com o Curupira. Já faz alguns anos. Quando acabou a pandemia, a gente fez um show. Só. O Fábio está morando na Europa. Morando fora. Então já faz uns anos que a gente está parado. Mas há um tempo atrás eu fui tocar com o Cléber, não estou lembrando qual, acho que eu fui fazer um show de um disco meu. Acho que era o Márcio Bahia que estava fazendo e ele não pôde, eu chamei o Cléber.

É impressionante. Já fazia um tempo que a gente não tocava junto, ea gente às vezes, parecia que estava pensando na mesma coisa. Na hora. A gente fazia umas coisas, às vezes

juntos. Fazia umas coisas, de repente na mesma hora. É uma coisa que realmente fica enraizado mesmo. Claro que isso demanda tempo. É o que eu te falei, foram mais ou menos 10 anos ensaiando de 2 a 3 dias por semana. Tendo show ou não tendo show.

P- Perfeito. Não é gratuito isso. Isso é conquistado.

A.M- Com certeza.

8- P- André, agora variando um pouco. Você comentou até há pouco. Claro que isso dá para perceber também. Vocês têm o trio fundamentado nesse conceito, do trio de jazz, de samba jazz, de jazz brasileiro. De piano, baixo e bateria. Mas vocês usam outros instrumentos. Você toca vários outros instrumentos nos arranjos do Curupira. Entre flautas, escaleta, até a voz mesmo. Trechos de canto. Eu queria saber de você se tem diferença no seu raciocínio ao desenvolver ideias? Você estando no piano ou em outro instrumento. O processo é o mesmo? Para improvisar, para criar ?

A.M- Na verdade, eu não me considero tocar outros instrumentos. É... A ideia no Curupira, na verdade, é trazer timbres diferentes. Então, é ter uma variedade de timbres. Eu estudava os outros instrumentos o suficiente para tocar os arranjos. Eu nunca cheguei a pegar um instrumento para dominar ele. Então, eu não consigo... Não sei dizer se eu sei improvisar. Posso arriscar alguma coisa, claro. A gente tem essas coisas na cabeça. Mas é aquilo que eu falei no começo. Pra gente conseguir pensar as coisas na cabeça, a gente tem que dominar o instrumento, tecnicamente. E, às vezes, eu pego uma flauta e não consigo pensar nas coisas que tenho na cabeça, porque eu não domino o instrumento. É meio frustrante. Então, eu não cheguei a pegar esses instrumentos para dominá-los, dessa forma. Então, eu sempre priorizei o piano mesmo. Para ter a fluência no instrumento, de modo que você possa se expressar plenamente. Então, no Curupira é mais ou menos isso. Eu toco um pouco de flauta, um pouco de rabeça. Eu uso escaleta também, porque a escaleta já é bem parecida com o piano. Então, dá pra ter mais domínio, mas também é um outro timbre. Um timbre a mais. Percussões. O Fábio também toca flauta, ele toca guitarra e violão. Na verdade, o primeiro instrumento do Fábio é guitarra. Guitarra, violão. O Cléber também toca viola caipira, gaita. Tinha uma época que ele estava até riscando o trombone, só que ele teve que parar, porque ele tinha um problema na mão e não parou. Então, a gente usa esses recursos

para poder ter essas diferenças de timbre. Mais pontualmente, e mais buscando o timbre, no caso, né?

9- P- Além de toda essa comunicação já estabelecida entre vocês, que você acabou de confirmar, no discurso musical, improvisos e tudo mais... Com relação ao gestual, o visual trocado entre vocês, ele tem importância na interação desenvolvida dentro do trio Curupira? O visual mesmo, gestual, ao tocar, a comunicação visual, ela interfere na interação que vocês desenvolvem no som?

A.M- Sim, com certeza. Com certeza. Tem muita coisa que o olhar fala, né? Então, com certeza. Tanto que sempre quando a gente vai gravar, a gente tem que gravar se olhando. Sempre. A gente já teve a oportunidade de gravar em estúdio que não dava pra se olhar e a gente falou, não, não dá. Normalmente a coisa do olhar é...

P- Você acredita que essa comunicação visual deixa a conexão mais intrínseca entre vocês, de alguma maneira?

A.M- Acho que sim, com certeza. É uma coisa de energia, assim, que é difícil explicar. Mas a gente sente sim. Tanto que eu fico imaginando a gente tocando sem olhar, eu acho que perde bastante essa conexão.

P- Você acharia, então, que teria a interferência no som, de alguma maneira? A não comunicação visual poderia até causar mudanças no discurso musical do Curupira?

A.M- Pode ser. Pode ser. Doido, né? Pode ser. Mas também é questão, talvez questão também de costume também, né? Se um dia precisasse ser dessa forma, acho que a gente teria que praticar um pouco e se acostumar, né? Porque senão... Bate na madeira, mas se um dia, caso alguém perca a visão aí, a gente não vai poder parar de tocar, né? Então acho que é coisa de acostumar, acho que é mais porque a gente sempre trabalhou dessa forma. Então a gente aprendeu desse jeito. Acho que daria para se adaptar, mas no momento eu falaria que a gente precisa disso.

10- P- Emendando com isso, é uma pergunta que, digamos, trata de fatores extramusicais. Tem a ver até um pouco com isso do visual, da energia que você comentou. Eu imagino que

vocês três e até o Zohyo antes... O relacionamento social desenvolvido entre vocês, extramusicais, influi no som? Se sim, de que maneira ele influi?

A.M- Total. Influi total. Não sei se tem muito que falar disso, só sei que tem muita influência, com certeza.

P- Você acha que chega até o som, de certa forma, isso?

A.M- Ah, chega, chega. Chega, porque poucas vezes que já tive experiência de tocar com alguém que não estava tão bem, é muito ruim. Não faz sentido. A gente consegue dar um jeito, a gente consegue fazer com que o som... Mas quando as pessoas se dão bem, é outra energia, outra coisa. O som flui bem mais. Fluência, né? Parece que tem uma fruição maior.

11- P- André, para gente fechar então, eu queria que você falasse um pouco sobre o peso, a importância que tem a interação que vocês criam, para o som de vocês? Ela é determinante pro resultado final do som do trio Curupira? Eu estou dizendo, vocês poderiam ser três excelentes músicos que se juntaram e criaram um puta som, mas eu digo assim, o que vocês desenvolvem, essa identidade criada na interação entre vocês, ela pesa no final do som? Ela tem influência, você acha? A importância dela?

A.M- Pra mim ela é tudo. Assim, pra esse som, né? Pro Curupira. Assim... Acho que o Curupira não seria possível. Seria outra coisa. Seria uma outra coisa. Não seria o que é. Seria uma outra coisa. Assim como eu já tive experiências também de gravar, de ter outros trabalhos que não tiveram tanto aprofundamento, tanto ensaio... São trabalhos legais também, chega num resultado bom, mas não tem essa profundidade. Então seria uma outra coisa.

Talvez não fosse o trio Curupira. Ou seria o trio Curupira, mas seria um outro som.

ANEXOS

ANEXO 1- Partitura do tema (Parte A) de Malandragem na interpretação do Trio Curupira no programa Instrumental Sesc (2009) - Transcrição: Do Autor

Malandragem

Parte A

Compositor: Ary Barroso
Interpretação: Trio Curupira

♩ = 155

Piano

Baixo elétrico

Drum Kit

5

Pno

B. El.

D. Kit

9

Pno

B. El.

D. Kit

13

Pno

B. El.

D. Kit

Musical score for measures 13-16. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bassoon part has a single melodic line. The drum kit part shows a pattern of snare and bass drum hits.

17

Pno

B. El.

D. Kit

Musical score for measures 17-20. The piano part continues with complex chordal textures. The bassoon part has a melodic line with some grace notes. The drum kit part shows a pattern of snare and bass drum hits.

21

Pno

B. El.

D. Kit

Musical score for measures 21-24. The piano part features dense chordal textures. The bassoon part has a melodic line with some grace notes. The drum kit part shows a pattern of snare and bass drum hits.

25

Pno

B. El.

D. Kit

This musical score consists of three staves. The top staff is for Piano (Pno), the middle for Bass Electric (B. El.), and the bottom for Drums (D. Kit). The Pno part features a complex melodic line with many beamed notes and rests, and a bass line with chords and single notes. The B. El. part has a simple bass line with quarter and eighth notes. The D. Kit part shows a drum pattern with 'x' marks for cymbals and vertical lines for other drums.

ANEXO 2 - Partitura do improviso de piano em Malandragem na interpretação do Trio Curupira no programa Instrumental Sesc (2009) - Transcrição: João Casimiro (extraído do Caderno de Transcrições de João Casemiro).

Piano

Baixo elétrico de 5 cordas

Bateria

Chords: Gm7, Fm7/G, G7 alt, Abm7, Db7

Pno

B. El.

Bat.

Chords: C7(#9), Csus, C7(#9), Dbm7, Gb7(13), Fm7(7M)

Pno

B. El.

Bat.

Chords: Fm7, Am7(b5), D7(#9), Ab7, G7

17

Pno

B. El.

Bat.

Gm7 % Fm7/G % G7 alt

22

Pno

B. El.

Bat.

Abm7 Db7 C7(#9) Csus C7(#9)

26

Pno

B. El.

Bat.

Dbm7 Gb7 Fm7(7M) Fm7 Am7(b5)

30

Pno

B. El.

Bat.

D7 Ab7 G7

33

Pno

B. El.

Bat.

Gm7

Fm7/G

37

Pno

B. El.

Bat.

G7 alt

Abm7

Db7

C7(#9)

40

Pno

B. El.

Bat.

Csus

C7(#9)

Dbm7

Gb7

Fm7(7M)

44

Pno

B. El.

Bat.

Fm7

Am7(b5)

D7

Ab7

G7

Detailed description of the musical score: The score is divided into four systems, each corresponding to a 4-measure phrase.
 System 1 (Measures 33-36): Piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with eighth notes in the left hand. Chords are Gm7 and Fm7/G. Bass Electric part has a single bass note with an 8th fret marker. Bass Drum part has a triplet of eighth notes on the first two measures.
 System 2 (Measures 37-40): Piano part continues with triplets and moving bass lines. Chords are G7 alt, Abm7, Db7, and C7(#9). Bass Electric part has a bass line with an 8th fret marker. Bass Drum part has a triplet of eighth notes on the first two measures.
 System 3 (Measures 41-44): Piano part features a complex bass line with many accidentals. Chords are Csus, C7(#9), Dbm7, Gb7, and Fm7(7M). Bass Electric part has a bass line with an 8th fret marker. Bass Drum part has a triplet of eighth notes on the first two measures.
 System 4 (Measures 45-48): Piano part continues with complex bass lines. Chords are Fm7, Am7(b5), D7, Ab7, and G7. Bass Electric part has a bass line with an 8th fret marker. Bass Drum part has a triplet of eighth notes on the first two measures.

49

Pno

B. El.

Bat.

Gm7 % Fm7/G %

53

Pno

B. El.

Bat.

G7 alt Abm7 Db7 C7(#9) Csus

57

Pno

B. El.

Bat.

C7(#9) Dbm7 Gb7 Fm7(7M) Fm7

61

Pno

B. El.

Bat.

Am7(b5) D7 Ab7 G7 (Ab7)

Caixa c/ esteiura

65

Pno

B. El.

Bat.

Gm7 % Fm7/G % G7 alt

70

Pno

B. El.

Bat.

Abm7 Db7 C7(#9) Csus

73

Pno

B. El.

Bat.

C7(#9) Dbm7 Gb7 Fm7(7M) Fm7

77

Pno

B. El.

Bat.

Am7(b5) D7 Ab7 G7

Detailed description of the musical score: The score is divided into four systems, each corresponding to a measure number (65, 70, 73, 77). Each system contains three staves: Piano (Pno), Bass Electric (B. El.), and Bass Drum (Bat.).
 - System 65: Pno has a complex melodic line with many accidentals. B. El. has a bass line with chords Gm7, Fm7/G, and G7 alt. Bat. has a rhythmic pattern with 'x' marks for hits.
 - System 70: Pno has a melodic line with many accidentals. B. El. has a bass line with chords Abm7, Db7, C7(#9), and Csus. Bat. has a rhythmic pattern with 'x' marks and some circles.
 - System 73: Pno has a melodic line with many accidentals. B. El. has a bass line with chords C7(#9), Dbm7, Gb7, Fm7(7M), and Fm7. Bat. has a rhythmic pattern with 'x' marks and some circles.
 - System 77: Pno has a melodic line with many accidentals and triplets. B. El. has a bass line with chords Am7(b5), D7, Ab7, and G7. Bat. has a rhythmic pattern with 'x' marks and some circles.

81

Pno

B. El.

Bat.

Gm7 % Fm7/G %

85

Pno

B. El.

Bat.

G7 alt Abm7 D♭7 C7(#9) Csus

89

Pno

B. El.

Bat.

C7(#9) Dbm7 G♭7 Fm7(7M) Fm7

93

Pno

B. El.

Bat.

Am7(b5) D7 A♭7 G7