



Aspectos da interação criativa na improvisação *Maxixe* do grupo *Trio Ciclos*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: Improvisação musical, interação e cultura

Breno de Souza Rodrigues

Unicamp – desouzarodriguesbreno@gmail.com

Manuel Silveira Falleiros

Unicamp – mfall@unicamp.br

Stéphan Olivier Schaub

Unicamp – schaub@nics.unicamp.br

Resumo. Este trabalho apresenta uma análise preliminar da peça *Maxixe* do grupo *Trio Ciclos*, baseada na performance ao vivo, realizada no *Ilha Bela In Jazz*, no ano de 2017. A abordagem combina o modelo de *papéis* proposta por Jaqueline Walduck (1997) e o esquema de notação gráfica proposta por Bruce Coates (2002). Ambas propostas se preocupam em dar ênfase na qualidade interativa como cerne do processo criativo em grupos que lidam com improvisação musical coletiva. Como resultado, esperamos demonstrar algumas das estratégias envolvidas no processo criativo do grupo em questão.

Palavras-chave. Improvisação, música brasileira, interação, análise.

Title. Aspects of creative interaction in *Maxixe* improvisation by *Trio Ciclos* group.

Abstract. In this article we present the preliminary results of an analysis of *Maxixe* by the Brazilian Jazz formation *Trio Ciclos*. This analysis is based on a live performance, recorded in 2017 at the *Ilha Bela In Jazz* festival. The proposed approach combines the *role-tacking* model of Jaqueline Walduck (1997) and the graphic notation scheme proposed by Bruce Coates (2002). Both consider the interaction between performers as central to the creative process in collective musical improvisation. With the results, we hope to track down some of the creative strategies used by the members of the formation being studied.

Keywords. Improvisation, brazilian music, interaction, analysis.

1. Introdução

A partir da década de 1950, as discussões no âmbito da improvisação musical passaram a ocupar considerável atenção entre compositores, performers, improvisadores e teóricos. Com a introdução de conceitos como indeterminismo, acaso, ambiguidade e pluralidade, diversas poéticas e estéticas no campo da música passam a valorizar a interpretação como “aberta” a um campo de possibilidades, destacando a liberdade do intérprete como um elemento de descontinuidade (ECO, 2015, p. 23-30). Paralelamente, gêneros como o jazz ganham prominência dando destaque a uma tradição na qual a relação texto-performance é

apresentada desde o princípio de forma a valorizar a música enquanto uma prática performática por meio de processos e interações em tempo real (COOK, 2007, p. 9).

A prática da improvisação ligada tanto com a tradição da música europeia, como com a tradição da música jazzística norte-americana (LEWIS, 1996, p. 94-119), tem também contribuído para o aparecimento de diversas correntes emergentes e suscitando questões de identidade e idioma devido a um processo de hibridização na música, incorporando práticas da música de vanguarda, eletrônica, não-ocidental, popular dentre outras (BORGGO, 2002, p. 68). Nesse sentido, a improvisação musical quando inserida em um contexto coletivo e de interação entre os músicos, passa a apresentar uma convergência de forças dentro de um campo de operações onde diversos fatores musicais, sociais, culturais e pessoais se relacionam, estabelecendo uma rede complexa de vínculos e conexões em um determinado ambiente cultural que é manifestado e identificado como tal (COSTA, 2016, p. 11-12).

Exemplificando esse processo, o grupo brasileiro *Trio Ciclos* vem buscando formas de dinamizar a improvisação coletiva por meio de elementos da tradição jazzística, da música popular brasileira e de conceitos advindos da música de vanguarda.¹

A análise deste tipo de música tem se apresentado como um desafio atual, visto que seu paradigma criativo particular confere importância para elementos geralmente obliterados na análise de partituras “tradicionais”, como por exemplo as relações interativas e as decisões momento-a-momento (IYER, 2014, p. 2). Nesse sentido a análise por meio de transcrição da improvisação pode apresentar apenas uma etapa na abordagem de um determinado objeto, pois não destaca sua função comunicativa do ponto de vista dos processos de interação presentes na improvisação (JOST, 1994, p. 16-17). Desse modo, tal espaço social e sonoro, se apresenta como uma forma de observar diversas estratégias interativas cooperativas conflitantes (BORGGO, 2005, p. 34). Com isso, nossa proposta é compreender aspectos da interação criativa acerca de *Maxixe* do grupo *Trio Ciclos* no registro audiovisual de *Ilha Bela In Jazz* de 2017.² Portanto, a fim de contribuir para aproximação de uma representação que leve em consideração outros aspectos considerados fundamentais na criação improvisada, será usada uma combinação de abordagens analíticas voltadas a improvisação musical a partir de Walduck (1997) e Coates (2002).

2. O *Trio Ciclos*

Composto por Alex Buck (bateria),³ Bruno Migotto (baixo)⁴ e Edson Sant’anna (piano),⁵ o grupo *Trio Ciclos*, constituído por músicos ligados à tradição da improvisação de

orientação jazzística, está em atividade desde 2008, construindo um repertório de composições próprias e arranjos de músicas brasileiras (LIEBMAN, 2020). O grupo produziu uma série de três álbuns denominados *Mobiles: Mobiles vol.1* (2017) *Mobiles Vol.2* (2018) e *Mobiles vol.3* (2019). Neles se observa os músicos se apropriando de formas de improvisação com base em uma determinada estrutura formal com características rítmicas, melódicas e harmônicas presente tanto na tradição jazzística (HATCH, 2001, p.74) como na música instrumental popular brasileira, caracterizando, dentre outros aspectos o paradigma do *bebop* (PIEIDADE, 2005, p.199). Esse paradigma composto por um conjunto de elementos culturais simbólicos atua no Brasil como uma espécie de elo de uma comunidade internacional e multicultural de músicos ligados à tradição da improvisação jazzística, porém buscando se distanciar do mesmo articulando aspectos de uma musicalidade brasileira. Portanto, a partir desse contexto característico da música instrumental brasileira, o grupo *Trio Ciclos* se insere neste panorama explorando alternativas em direção a uma maior liberdade e dinamização da improvisação coletiva.

Com o objetivo de se discutir como se dá o processo de interação na improvisação do grupo, utilizaremos o modelo de *papéis* proposto por Jaqueline Walduck em *Role-taking in free improvisation and collaborative composition* (1997) e a análise gráfica proposta por Bruce Coates em *The Construction and Application of a Model for the Analysis of Linear Free Improvised Music* (2002).

3. Modelo de papéis e notação gráfica

Considerando os *papéis* adotados pelos músicos durante a improvisação como um aspecto crucial da interação, Jaqueline Walduck propõe um modelo que busca investigar a música como um processo que apresenta uma estruturação sonora, ao invés de uma mera sequência de respostas ou reações entre os músicos. Nesse sentido, seu modelo tem o objetivo de compreender a improvisação coletiva por meio de trocas, conflitos e convergências, de forma que estas categorias são determinadas por *papéis* específicos articulados entre os músicos o que pressupõe maneiras de interação. Tais *papéis* apresentados pela pesquisadora são assim denominados: 1. *Solo*; 2. *Fundo*; 3. *Provocação*; 4. *Pontuar*; 5. *Complementar*; 6. *Contradizer*; 7. *Interromper* (WALDUCK, 1997, p. 38-52).⁶ Por *Solo* se refere a uma determinada sequência melódica ou gestual que se sustenta em contraste com o *Fundo* (como ideia de segundo plano). Este por sua vez se refere a uma atividade com uma textura geralmente contínua, repetitiva e consistente que complementa o papel de *Solo* podendo ter a função de acompanhar no sentido

estrito do termo, guiando ou seguindo como, por exemplo, por meio da mudança de andamento. Ainda é possível que o *Fundo* atue sem o *Solo*, tanto como uma única textura, ou com várias texturas em que não há destaque entre elas, devido ao aspecto de continuidade. *Pontuar* é caracterizado por materiais sonoros de curta duração, acentuados ou escassos, se refere a um material executado ao final de frases, podendo pausar notas longas sustentadas ou começar novas frases. *Provocar*, evento sonoro geralmente inserido no meio das frases tem a função de fazer uma observação, reagindo a um determinado material com elementos deste, porém sem interromper ou contrastar com o fluxo, mas sim causando algum conflito. *Complementar*, se refere a um "contraponto" em sentido complementar, em contribuição a um solo ou outra expressão que seja proeminente no momento. *Contradizer*, se refere, como o nome diz, a elementos que não contribuam com o fluxo sonoro que está acontecendo no momento paralelamente, e ignorando relações harmônicas rítmicas, estilísticas e o fluxo da música. Por fim, *Interromper* se trata de uma ação bem determinada por um material sonoro,⁷ inesperado, radical, contrastante, que quebra de forma brusca o fluxo sonoro. *Solo*, *Pontuar*, *Fundo* e *Complementar* possuem um intuito geral de contribuir, complementar e se ajustar ao fluxo, enquanto que *Provocar*, *Contradizer* e *Interromper*, interferir e gerar conflito.

Partindo desta dicotomia *complemento-conflito* presente nos modos de interação propostos por Walduck, utilizaremos o sistema de análises proposto por Bruce Coates (2002) com o objetivo de visualizar por meio gráfico as formas de interação e assim observar como tal fenômeno se desdobra na performance estudada. Como um complemento à descrição verbal na análise da improvisação, o gráfico é composto por uma linha horizontal indicando a minutagem e logo abaixo desta, linhas coloridas com cada cor representando um músico. Dispostas horizontalmente, estas linhas coloridas representam a duração das improvisações de cada músico. Quando representada verticalmente, a linha tem a função de demonstrar duas categorias maiores de relações entres os músicos: de concordância (representado apenas pela linha simples) e discordância (representado por uma seta na linha vertical). Por fim, a linha disposta diagonalmente, se refere a uma reação dada segundos após um determinado material (linha diagonal pontilhada) ou uma reação a um específico evento que já tenha acontecido (linha diagonal) (COATES, 2002, p. 2-4.).

3. Atratores envolvidos na performance de *Maxixe*

Consideraremos a performance intitulada *Maxixe* como uma improvisação realizada com base em aspectos característicos da composição *Brejeiro* de Ernesto Nazareth

(informação verbal).⁸ Observando a performance, consideramos a presença de três *atratores* no processo de improvisação.⁹ O primeiro deles, se trata de um gesto articulado mais proeminentemente pelo baixista e pelo baterista, comumente denominado de *groove*. O *groove* se caracteriza, de maneira muito geral, como uma estrutura perceptiva em que os músicos guiam-se e se ajustam uns aos outros, que geralmente se sustenta em forma de ostinato e que apresenta uma rítmica empática frequentemente ligada a um idioma musical. No *groove*, existe a concorrência entre uma pulsação regular e determinados desvios desta regularidade em que o músico introduz outras figuras mais ou menos “livres” em relação ao pulso, sinalizando para os outros músicos determinadas formas apropriadas e esperadas de interagir (MONSON, 1997, p. 52). Segundo Tiger Roholt, essas figuras apresentadas de maneira mais ou menos “livres” são consideradas como nuances escolhidas pelo músico durante a realização de um determinado *groove*, podendo se caracterizar como nuances de qualidade de tempo, altura ou dinâmica. (ROHOLT, 2014, p. 20-108). Na performance que abordamos, os músicos estão constantemente estabelecendo e desconstruindo *grooves* distintos. A relação com uma rítmica empática, associada ao movimento, pode ser também comunicada através de certos gestos corporais, como por exemplo, ao início da performance (00:14), percebemos o pianista movimentando a cabeça indicando sincronia com a regularidade da estrutura rítmica do *groove* estabelecido naquele momento.

O segundo atrator, se refere ao uso do material temático da composição *Brejeiro* (vide Figura 1). O tema aparece realizado de diversas formas ao longo da performance, incluindo variações e desenvolvimentos, em sua maior parte apresentados pelo pianista.



Figura 1. Trecho da melodia inicial da peça *Brejeiro* de Ernesto Nazareth.

Na Figura 2 é ilustrado um exemplo em que o pianista faz uso de tal procedimento a partir de 01:10. Observa-se nos quatro primeiros compassos o pianista citando a melodia em notas superiores de acordes que escapam com o centro tonal de Dó. A partir do quarto compasso uma sequência de acordes quartais sem referência a melodia.



Figura 2. Transcrição de um trecho em que o pianista cita o material temático de *Brejeiro* nas notas superiores de acordes que escapam com o centro tonal de Dó.

Além da utilização do tema principal, outro uso referencial da composição se refere à forma utilizada para o ciclo de improvisação (conhecido como *chorus*), que neste caso, parece se resumir apenas aos primeiros 16 compassos que comportam o primeiro tema da composição. Apesar de não haver uma estrutura harmônica explícita, é possível notar elementos que se assemelham à ideia de *chorus* como as frases tocadas pelo baixista que constituem grupos de 16 compassos, que se repete ao longo das improvisações em diálogo com o baterista através de acentuações que demarcam os pontos de final e início dos ciclos.

O terceiro atrator se refere a um "gatilho"¹⁰ que direciona a performance do grupo para uma textura marcadamente de característica jazzística. A partir do minuto 02:00 o piano muda o seu fraseado dosando um *swing feel*, e no minuto 02:08, uma vez terminada a frase do piano em consenso com o baixo, o baterista parece confirmar tal gatilho caracterizando a finalização do ciclo (*chorus*) por meio de acentuações que ao mesmo tempo servem para afirmar a nova textura (com andamento dobrado e de *swing jazzístico*), esta cessa a partir 03:35 com a retomada das variações sobre o tema de *Brejeiro*.

4. Aspectos da interação criativa em *Maxixe*

Dada a presença predominante de uma textura constante (*groove*) realizada pelo baixista e baterista, consideramos ambos os músicos como articulando de maneira geral, o *papel de Fundo*. Portanto, observando a presença de três atratores principais (*groove*, material temático e gatilho), notam-se três fatores que buscam interferir com os três pontos de convergência mencionados. Dois afetam de maneiras diferentes o *groove*. O primeiro pode ser observado por uma ruptura ou ofuscamento da estrutura cíclica de 16 compassos. Um exemplo deste pode ser identificado ao início da performance em que os músicos suspendem a pulsação regular do *groove* por meio de breves momentos de pausa, resultando em antecipações do baixista (00:27 e 00:47) antes que a pulsação do *groove* seja reafirmada. O segundo pode ser

observado por meio de uma nova ruptura da estrutura cíclica de compassos a partir de 02:57, conduzindo desta vez a improvisação a um *estado provisório* com o uso de nota pedal dada pelo baixista em que o grupo converge ao material sonoro proposto pelo pianista. Por fim, um terceiro fator se refere a acordes, frases ou gestos articulados pelo pianista que conflitam com a harmonia e/ou pulso dado pelo baixista e baterista.

Tendo em vista esses elementos, pode-se voltar a terminologia proposta por Walduck. De forma geral consideramos que o pianista realiza uma textura que instiga os músicos em *papel de Fundo* a terem determinadas reações, ocorrendo eventuais momentos de convergência ao material sonoro proposto pelo pianista no *papel de Contradição* e, portanto, ocorrendo trocas rápidas do *papel de Fundo* para o de *Complementação*.

Com o objetivo de se detalhar estas interações/*papéis*, é ilustrado na Figura 3 a performance de *Maxixe* com base no modelo gráfico proposto por Bruce Coates. Acima da linha indicando a minutagem, é disposta uma segmentação da performance com base na ocorrência da estrutura cíclica de 16 compassos. Abaixo da linha de minutagem são indicadas as atividades do baterista (linha superior), pianista (linha central) e baixista (linha inferior). Em 02:57 a sigla E.P se refere ao que denominamos *estado provisório* que rompe momentaneamente a estrutura cíclica.

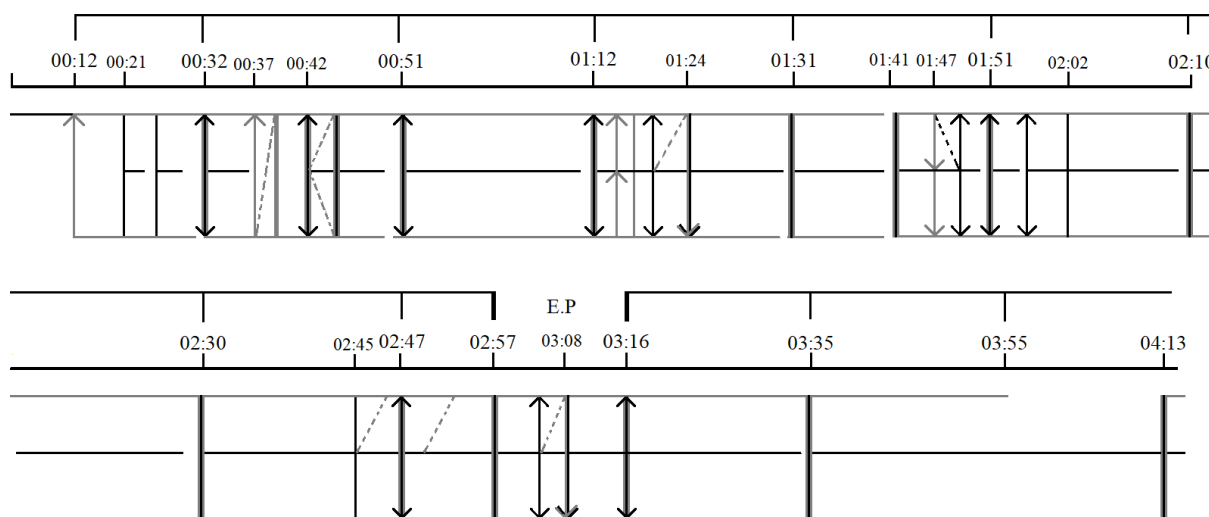


Figura 3. Gráfico de interações de *Maxixe* (2017) com base no modelo proposto por Bruce Coates (2002).

Ao longo da improvisação observa-se o pianista concordando com os demais músicos em 12 momentos: Ao início da performance exercendo 2 vezes o *papel de Pontuação* a partir de 00:21 e 3 vezes o *papel de Fundo* a partir de 00:42, 02:57 e em 04:13. O *papel de Solo* é observado em 7 momentos: 01:31, 01:41, 02:02, 02:10, 02:30, 02:45 e 03:35. Os

momentos de divergência são observados 12 vezes por meio do *papel* de *Contradição* em: 00:32, 00:42, 00:51, 01:12, 01:19, 01:24, 01:44, 01:51, 01:54, 02:47, 03:07, 03:08 e em 03:16. As reações estimuladas são observadas em 4 situações: uma resultando na reação do baterista e baixista em 00:42 e nas demais resultando em reações do baterista em 01:24, 02:45, 02:53 e em 03:08.

Observou-se o baterista convergindo com os demais músicos em 19 momentos. 9 vezes pelo *papel* de *Fundo* em concordância com o baixista é observado em: 00:32, 00:38, 00:42, 00:51, 01:12, 01:17, 01:51, 02:47 e 03:16. O *papel* de *Fundo* com o baixista e juntamente com o *Solo* pelo pianista é observado 7 vezes: em 01:31, 01:41, 02:10, 02:30 e 03:35. O *papel* de *Fundo* articulado pelos três músicos é observado 3 vezes em: 00:42, 02:57 e em 04:13. Os momentos de divergência observados na atividade do baterista se dão em 3 situações por meio do *papel* de *Provocação* em 01:24, 01:47 e 03:08. Por fim uma reação estimulada ao que o pianista responde em 01:44

Os momentos de convergência dado pelo baixista foram observados em 19 situações. 9 vezes pelo *papel* de *Fundo* em concordância com o baterista em: 00:32, 00:38, 00:42, 00:51, 01:12, 01:17, 01:51, 02:47 e 03:16. O *papel* de *Fundo* em concordância com o *Solo* do pianista é observado em 7 momentos: 01:31, 01:41, 02:02, 02:10, 02:30, 02:45 e 03:35. 3 vezes o *papel* de *Fundo* a partir de 00:42, 02:57 e em 04:13. O *papel* de *Provocação* pelo baixista é observado em 3 momentos: 00:12, 00:37 e 01:14. Por fim, o músico sugere buscar alguma reação em 00:37, que é respondida pelo baterista.

De modo geral, nota-se o *papel* característico de *Contradição* do pianista instigando reações dos músicos do *papel* de *Fundo*, bem como alguns pontos de convergência e uma maior atividade dos músicos ao meio da estrutura cíclica, conferindo uma maior dinamização ao fluxo regular do *papel* de *Fundo*. Essa maior atividade em meados da estrutura circular pode ser observada também a partir de 02:10 quando o pianista articula o *papel* de *Solo* e procura instigar algumas reações do baterista em 02:47, resultando então em um direcionamento do fluxo da improvisação ao *estado provisório* em 02:57 de forma que a partir de 03:35 a interação do grupo por meio dos *papéis Solo* e *Fundo* se estabelece até o final da performance.

4. Considerações finais

A performance em *Maxixe* se articula através de um jogo de tensões em que o *papel* de *Contradição* se apresenta como característica principal na interação criativa do grupo, serve para instigar as ações dos músicos do *papel* de *Fundo* a convergir ou divergir com os seus

materiais propostos. A variedade na alternância de pontos de convergência confere a *Maxixe* como uma das características do grupo não só do ponto de vista do material sonoro e dos *papéis* adotados pelos músicos, mas também como uma proposta de ressignificação de elementos e aspectos musicais calcados em uma determinada tradição cultural de forma que se observa uma tensão entre uma incorporação da tradição com seus aspectos estilísticos e idiomáticos, mas ao mesmo tempo um distanciamento da mesma. Nesse sentido o *groove* realizado pelo *Fundo* se constitui não só como um elemento atrator de característica repetitiva, mas como um gesto que faz referência a um gênero (*Maxixe*) presente na história da música popular brasileira de forma que o processo de improvisação do grupo se dá por uma tensão entre a imersão e a diluição de diversos aspectos que caracterizam a música idiomática. A assunção e troca constante de *papéis* também contribui para esclarecer sobre uma característica comum para músicos que lidam com a improvisação profundamente: o atravessamento de fronteiras definidas pelas "funções" tradicionalmente estabelecidas para cada um destes instrumentos, isto é, o baterista não vai se ater simplesmente em realizar uma linha de manutenção rítmica, assim como o baixista uma condução rítmico-harmônica, o pianista os acordes e a melodia; mas antes realizar negociações momento-a-momento que interinfluenciam suas decisões e ações e com isso determinam o próprio conteúdo musical. Conforme propusemos neste estudo preliminar, mostramos que as relações que constituem a performance podem ser observadas através da abordagem da assunção de *papéis*, bem como demonstrar os momentos de *complemento-conflito* e suas qualidades, como meio de proporcionar atratores compartilhados entre os músicos, de forma que tais atratores se constituem como estratégias criativas desenvolvidas durante a performance. Pretendemos em trabalhos futuros nos debruçar sobre as qualidades estritamente musicais que representam tais papéis como forma de aprofundar a análise.

Referências

BORGO, David. Negotiating Freedom: Values and Practices in Contemporary Improvised Music. *Black Music Research Journal*, Columbia College Chicago and University of Illinois Press, v. 22, n. 2, p. 165-188, 2002.

BORGO, David. *Sync or Swarm: Improvising Music in a Complex Age*. New York: The Continuum International Publishing Group, 2005. 230 p.

CANONNE, Clément; GARNIER, Nicolas B. Cognition and Segmentation in Collective Free Improvisation: An Exploratory Study. In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSIC PERCEPTION AND COGNITION, 12., 2012, Tessalônica. *Proceedings...*p. 197-204. Disponível em: <http://icmpc-escom2012.web.auth.gr/proceedings.html>. Acesso em: 09 mai. 2021.



COATES, Bruce. The Construction and Application of a Model for the Analysis of Linear Free Improvised Music. *Journal of Experimental Music Studies*, nov.2002. Disponível em: <http://experimentalmusic.co.uk/wp/jems-journal-of-experimental-music-studies/>. Acesso em: 10 out. 2020.

COOK, Nicholas. Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros. Tradução: Fausto Borém. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.16, p. 07-20, 2007.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. Música errante: o jogo da improvisação livre. São Paulo: Perspectiva, 2016. 280 p.

ECO, Umberto. Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução: Giovanni Cutolo. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. 352 p.

HATCH, Mary Jo. Exploring the empty spaces of organizing: How improvisational jazz helps redescribe organizational structure. In: KAMOCHE, Ken N.; CUNHA, Miguel Pina; CUNHA, João Vieira. *Organizational Improvisation*. Routledge, 2001. Capítulo 5, p. 71-92.

IYER, Vijay. Improvisation, Action Understanding, and Music Cognition with and without Bodies. *Oxford Handbooks Online*, Oxford University Press, v.1, p.1-20, 2014.

JOST, Ekkehard. *Free Jazz*. Vienna: Da Capo Press, 1994. 214p.

LEWIS, George E. Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives. *Black Music Research Journal*, Columbia College Chicago and University of Illinois Press, v. 16, n. 1, p. 91-122, 1996.

LIEBMAN, Lydia. New York: Lydia Liebman Promotions, 2020. Disponível em: <https://lydialiebman.com/index.php/project/trio-ciclos/>. Acesso em: 9 ago. 2020.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz Música Brasileira e Fricção de Musicalidades. *OPUS*, Revista eletrônica da ANPPOM, v. 11, n. 11, p. 197-207, 2005. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/issue/view/11/showToc>. Acesso em: 01 jul. 2021

ROHOLT, Tiger, *Groove A Phenomenology of Rhythmic Nuance*. Bloomsbury Publishing Inc, 2014. 175p.

RUIZ, Renan Branco. A Vanguarda Paulista Instrumental: jazz e música popular brasileira instrumental na grande São Paulo (1976-1986). *Música popular em Revista*. Universidade Estadual de Campinas, v. 8, p. 1-27, 2021. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/issue/view/767>. Acesso em: 01 jul. 2021.

MAXIXE [LIVE AT ILHA BELLA IN JAZZ]. Trio Ciclos. 2018. 1 vídeo (04:38 min). Publicado pelo canal Trio Ciclos. Disponível em: <https://youtu.be/WrpprJ2AkcM>. Acesso em: 1 jul. 2021.

WALDUCK, J.S. *Role-taking in free improvisation and collaborative composition*. Londres, 1997. 224 p. Tese (Doutorado). City University of London, 1997.

Notas

¹ Vale ressaltar aqui uma produção relevante de grupos instrumentais brasileiros que dialogam também com outras formas de improvisação e/ou experimentação principalmente na virada da década de 1970 para 1980 tais como: *Metalurgia*, *Pé Ante Pé*, *Divina Incrência*, *Pau Brasil*, *Grupo Um*, *Alquimia*, *Freelarmônica*, *Medusa*, *Acaru*, *Syncrojazz*, *Papavento* e *D'Alma* dentre outros (RUIZ, 2021, p.2).

² As minutagens da performance ao vivo indicadas ao longo do texto, são referentes ao material audiovisual *Maxixe - Trio Ciclos [Live at Ilha Bela in Jazz 2017]* disponível em: <https://youtu.be/WrpprJ2AkcM>. Acesso em: 01 de jul de 2021.

³ Alex Buck compositor e baterista, natural de São Paulo (SP), é formado em composição com ênfase em Eletroacústica pela UNESP e com mestrado na modalidade acústica de composição em 2018 sob orientação do compositor Flo Menezes. Começou a aprofundar seus estudos de composição em 2009 com o compositor Marcus Siqueira. Como baterista gravou discos desde 2001 ao lado de músicos brasileiros importantes como Silvia Góes, Thiago Espírito Santo, Filó Machado, Naylor Proveta, Léa Freire, Vinícius Dorin, Arismar do Espírito, Chico Pinheiro, Alessandro Penezzi, Cassio Ferreira, Gabriel Grossi, Fabiana Cozza, Luciana Alves dentre outros. Além de discos gravados com o grupo *Trio Ciclos*, suas experiências com novas formas de improvisação e experimentação são notadas no álbum autoral *1011* de 2014. Possui composições premiadas como *Screaming Trees* (premiada no festival internacional Musica Nova), *Dialética das Durações* (estreada e premiada na XIX Bienal de Música Contemporânea no Rio de Janeiro em 2009), bem como composições que participaram de festivais internacionais como *Pendulum* (selecionada para o festival internacional MUSILAB em 2016 no México), *JazzEx* (ciclo de peças que mistura elementos do jazz e do gênero eletroacústico selecionada para participar do festival internacional *Exhibitronic* na França), *Fantasia Essata* (finalista dos festivais *Metamorphoses* (BE) e *MA/IN* na Itália). Foi professor da EMESP - Tom Jobim entre 2013 e 2019 e do Colégio Oswald de Andrade entre 2015 e 2019. Atualmente leciona no Instituto de Artes da Califórnia (EUA) onde desenvolve seu doutorado.

⁴ Bruno Migotto, baixista, natural de Campinas (SP - 1986), atuou com Bob Wyatt e Soundscape Big Band, Victor Biglione, Wilson das Neves, Nenê, Gilson Peranzetta, Raul de Souza, Filó Machado, Philippe Baden Powell, Nailor Proveta, Mike Moreno, entre outros. Possui um álbum autoral intitulado *Bruno Migotto - In Set*, lançado em 2010. Em 2016 realizou turnês internacionais pelos Estados Unidos e Coréia do Sul ao lado de grupos como o Trio Corrente e Reunion. Foi professor no Conservatório Souza Lima por 10 anos, no Festival de Música de Londrina, Festival Painel Instrumental do Conservatório de Tatuí, Festival de Música de Ourinhos, *Graded School Jazz Festival*.

⁵ Edson José Sant'anna, pianista, compositor e arranjador natural de Joinville (SC - 1981), estudou piano popular com Evaldo Soares e piano erudito na Escola Municipal de Música de São Paulo, formando-se na classe da professora Marisa Lacorte. Estudou composição com Almeida Prado e Ronaldo Miranda e é bacharel e mestre pela USP (Universidade de São Paulo). Atuou e gravou com músicos e grupos brasileiros e músicos internacionais como Ohad Thalmor, Tad Nash, Adonis Rose, Felipe Lamoglia, Scott Belck, Oran Etkin além de acompanhar cantores como Wilson das Neves, Sara Chrétien, Silvia Maria, Fabiana Cozza e Alessandra Maestrini. Professor na faculdade Cantareira e também na faculdade Souza Lima.

⁶ No original: 1. *Solo*; 2. *Background*; 3. *Heckle*; 4. *Punctuating*; 5. *Counterpart*; 6. *Contrapart*; 7. *Block*. Optamos pela tradução dos termos como forma de apropriação uma vez que a prática da improvisação livre em grupo já se pode dizer como estabelecida em nosso país e em expressiva fase de crescimento, de maneira que já temos nossos próprios termos que representam tais ações e são compartilhados informalmente entre os músicos envolvidos nesta prática.

⁷ Walduck ainda comenta que a *interrupção* não precisa necessariamente ser uma atividade estritamente musical realizada com instrumentos convencionais: "A mais radical interrupção que vivenciei foi quando um músico começou a jogar as cadeiras pela sala de ensaio" (WALDUCK, 1997, p. 41). Tradução nossa.

⁸ Informação verbal obtida com os músicos do grupo em outubro de 2020.

⁹ O conceito de *atratores* aqui colocado está calcado principalmente no trabalho de Canonne e Garnier (2012) e se refere a um momento de consenso musical em que ocorre um engajamento e organização com a convergência dos improvisadores a um "assunto" ou "tema", que se desenvolve e pode ser posteriormente abandonado. (CANONNE; GARNIER, 2012, p. 1)

¹⁰ "Gatilho" é uma ferramenta de performance muito comum no jazz quanto em outras formas de música predominantemente improvisadas, em que uma vez que um dos músicos apresenta um material específico este serve como um "aviso" que determina uma mudança específica em algum aspecto musical consentido previamente por todos.