Trio Corrente e Paquito D'Rivera: a improvisação, uma prática de performance

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO A IMPROVISAÇÃO MUSICAL EM SEUS MÚLTIPLOS ASPECTOS

Diogo Souza Vilas Monzo
Unirio – diogomonzo@gmail.com

Resumo: Esse resultado de pesquisa é uma etnografia da performance musical do Trio Corrente em sua apresentação com o saxofonista Paquito D'Rivera no Teatro da Caixa Cultural, em Brasília nos dias 25 e 26 de novembro de 2014, em um contexto de passagem de som e do concerto propriamente dito. Com foco nos processos de improvisação do pianista Fábio Torres e da interação entre os músicos, buscou-se uma compreensão da improvisação como criação em tempo real. Como todo esse processo é construído? Qual o resultado dele em uma performance?

Palavras-chave: Trio Corrente. Paquito D'Rivera. Performance Musical. Improvisação.

Trio Corrente and Paquito D´Rivera: Improvisation, a Practise of Performance

Abstract: This research report refers to an ethnography of the sound check and concert of Trio Corrente with Paquito D'Rivera at the Caixa Cultural Theater, in Brasilia, on November 25 and 26 2014, in a context of the soundtrack and the concert itself. Focusing on improvisation processes of the pianist Fabio Torres and on the interaction among the musicians on stage, we tried to understand improvisation as real time composing. How is this process built up? What is the result of this process in a performance?

Keywords: Trio Corrente. Paquito D'Rivera. Music Performance. Improvisation.

1. Introdução

O Trio Corrente é um grupo musical brasileiro formado pelo pianista Fábio Torres, pelo baixista Paulo Paulelli e o baterista Edu Ribeiro. É definido pelos mesmos como:

> O encontro feliz de três músicos que pensam e sentem a música da mesma maneira, assim como dela esperam coisas parecidas. Talvez almejemos reunir mundos aparentemente contraditórios como, de um lado, a síntese, a concisão da canção brasileira e, de outro, a prolixidade benigna do jazz e do choro. A busca da beleza simétrica e perfeita das melodias e harmonias de Jobim e o experimentalismo e a liberdade de Hermeto e Coltrane. A música que aqui apresentamos não poderia ser mais sincera: ela representa nosso respeito pelo passado e nosso desejo de liberdade e criatividade. (TRIO CORRENTE, 2014)

O músico consagrado Paquito D'Rivera é vencedor de quatorze prêmios Grammy. Nascido em Havana, Cuba, ele se apresentou aos 10 anos com a Orquestra Nacional de Teatro, estudou no Conservatório de Música de Havana e aos 17 anos tornou-se um solista com o Cuban National Symphony, bem como membro fundador da Orquestra Cubana de Música Moderna. Em 1981, em turnê pela Espanha, pediu asilo na embaixada americana, mudando-se então para Nova Iorque e em 1988, ele foi um dos membros fundadores da

Orquestra das Nações Unidas, um conjunto de 15 peças organizadas por Dizzy Gillespie para mostrar a fusão de influências Latina e do Caribe, com jazz.

Paquito D'Rivera encontrou o Trio Corrente através de seu produtor Jacques Figueras e com uma recomendação adicional de seu amigo, o pianista Alex Brown. O Primeiro encontro do Trio Corrente com Paquito D'Rivera foi em 2010, em Fortaleza. Em 2011 aconteceram três apresentações subsequentes em Punta del Este, Curitiba e Espanha. (D'Rivera, Paquito. Biography). Os músicos gravaram o álbum *Song For Maura* em outubro de 2012 em São Paulo e conquistaram o Grammy Award como melhor álbum de jazz latino e na mesma categoria, o Latin Grammy, dividindo o prêmio com o lendário pianista americano Chick Corea.

2. Objetivos

O presente trabalho de estudo e análise da performance do "Trio Corrente" com o saxofonista Paquito D'Rivera, busca uma compreensão dos processos de improvisação através da concepção do pianista Fábio Torres e da interação entre os músicos. Como todo esse processo é construído? Qual o resultado dele em uma performance?

3. Justificativa

A realização desses dois concertos no Teatro da Caixa Cultural, em Brasília, DF, marca um momento bem distinto na carreira do Trio Corrente. Os concertos encerraram a turnê do álbum *Song For Maura*, vencedor do Grammy, o primeiro e único álbum do grupo a receber tal premiação.

A improvisação, uma prática de performance, "é um exercício de composição em tempo real. Este é o caso especial em que o compositor também é o executor" (SLOBODA, 2008, p. 136). Nesse processo, o performer não dá realidade a uma composição preexistente, mas "é o criador da música" (SLOBODA, 2008, p. 87).

A performance musical é um momento em que a música atua como "processo" de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros, é um tipo de comportamento, uma maneira de viver experiências, ou seja, através de uma performance "o acontecimento sonoro da música traz à tona fenômenos diversos, por vezes inesperados e não necessariamente acústicos" (OLIVEIRA, 1997, p. 28).

O presente trabalho é capaz de indicar que uma improvisação é mais do que uma escolha de escalas, arpejos, harmonias, ritmos ou notas: é também resultado das influências e experiências já trazidas pelo músico, que refletem em sua performance musical.

Na perspectiva de Pinto (2001, p. 27),

> A etnografia da performance musical marca a passagem de uma análise das estruturas sonoras à análise do processo musical e suas especificidades. Abre mão do enfoque sobre a música enquanto "produto" para adotar um conceito mais abrangente, em que a música atua como "processo" de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros.

De acordo com Seeger, "para entender os efeitos da música sobre uma audiência é necessário entender de que maneira as performances afetam tanto os performers quanto a audiência. De fato, música é mais que física" (SEEGER, 2008, p. 244). De forma semelhante, Michelle Kisliuk reconhece que na "etnografia de performance musical, nós pesquisadores somos desafiados a apresentar ou representar o experimento, uma vez que performance é experiência" (KISLIUK, 2008, p. 183).

4. Metodologia

Essa pesquisa foi realizada durante o contexto do concerto que encerrou a turnê "Song for Maura" de Paquito D'Rivera com o Trio Corrente, no Teatro da Caixa Cultural, em Brasília, DF. Foram observados tanto a passagem de som do grupo, no dia 25 de novembro de 2014, quanto os concertos dos dias 25 e 26.

A pesquisa teve como base a performance do pianista Fábio torres. Buscou-se a partir de sua performance musical uma compreensão da improvisação como criação em tempo real. Para essa análise, foram feitas anotações no meu diário de campo, o pianista Fábio Torres foi entrevistado e foram realizadas gravações em áudio e vídeo da passagem de som, dos concertos e da entrevista.

5. Improvisação Musical

Em uma improvisação, o desenrolar se assemelha a uma conversa, em que os assuntos surgem com base em um roteiro ou na maneira com que se proponha o jogo da improvisação, refletindo atitudes constantes de relacionamento entre vários elementos e componentes (COSTA, 2003). "É um agenciamento muito complexo e diversificado. Uma rede de relacionamentos, uma cartografia, uma geografia que é desenhada a duas ou mais mãos dentro de um plano" (COSTA, 2003, p. 42).

O sentido de espontaneidade, presente na improvisação musical, não deve ser lido literalmente como um fazer musical que acontece puramente ao sabor do acaso. Na verdade, está longe disso. Costa (2003) argumenta que é preciso pensar a improvisação num contexto amplo, o qual define como sendo um ambiente ou campo de operações – "que engloba muitos

fatores, não somente musicais, mas também, sociais, culturais, pessoais e específicos do grupo que se engaja numa prática deste tipo" (COSTA, 2003, p. 27).

Conforme concepção de Jean Molino, Costa (2003, p. 27) propõe que "uma performance de improvisação se insere necessariamente como um fato musical[1]", sendo a performance resultado de uma série de conexões em rede estabelecidas por vínculos que acontecem nesse ambiente complexo. "Ao mesmo tempo em que ela é manifestação do ambiente, ela é – enquanto um fato de cultura – um dos fatores que conferem a este ambiente sua identidade" (COSTA, 2003, p. 27).

Uma improvisação está carregada, na maioria dos casos, de estilos fornecidos externamente pela cultura. "Tais modelos geralmente possuem uma forma com seções que se repetem, de modo que o executor se familiariza com a estrutura da seção básica, que pode, em grande parte, ser considerada independente das demais seções" (SLOBODA, 2008, p. 180).

Em outros casos, a improvisação "é uma tentativa de escapar da rigidez e formalismo dos *backgrounds* musicais" (COSTA, 2003, p. 10); uma ação que busca a superação de padrões pré-estabelecidos. Nesse contexto, no qual se vive essa prática musical, busca-se, supostamente, não estabelecer sistemas ou linguagens prévias. Há uma autonomia criativa dos músicos que fazem parte desse processo, valoriza-se mais a liberdade individual (COSTA, 2003), "onde as membranas – linguísticas, culturais, sociais – e as fronteiras, devido à intensa interação, eventualmente se dissolvem ou ao menos perdem sua rigidez" (COSTA, 2003, p. 28).

Porém, a "criação no presente momento, sem intermediações temporais, é uma característica imprescindível da improvisação seja qual for a sua modalidade. O improvisador deve estar sozinho ou com outros improvisadores, criando no momento e não para depois" (FALLEIROS, 2012, p. 18).

6. Análise de Dados

Essa pesquisa sobre o concerto do Trio Corrente com o Paquito D'Rivera começou com a passagem de som, passagem essa que se mostrou de grande importância para o concerto. Ao chegar no teatro da Caixa Cultural, Jacques veio me receber, conversamos um pouco, ele perguntou sobre a pesquisa, eu respondi algumas dúvidas que ele tinha e logo em seguida ele me levou ao encontro dos músicos. O primeiro músico a me receber foi o Fábio Torres, que me apresentou aos demais músicos. Nesse momento, Paquito D'Rivera ainda não estava presente. Fábio disse para eu ficar à vontade, no lugar que eu quisesse e da maneira que

eu julgasse melhor; eles me deixaram bem à vontade. E então eles começaram a passar o som. Abaixo, trecho retirado do meu diário.

> No início, o Pianista Fábio Torres e o baixista Paulo Paulelli ficavam tocando, só os dois, sem a bateria. Paulelli estava fazendo a bateria com a boca. Logo em seguida eles pararam, foi bem rápido. Fábio estava conversando quando de repente ele senta no piano e começa a tocar e o Paulelli começa a tocar junto com ele, sem qualquer comunicação entre os dois, a não ser a música, quando então eles pararam novamente. Parecia ser um teste de som.

Ficou nítida a intimidade e o entrosamento entre os músicos, que já tocam juntos há muitos anos. A interação entre os músicos é fundamental e vista como uma configuração que "cria condições especiais para o surgimento de soluções criativas" (VILLAVICENCIO, IAZZETTA E COSTA, 2011, p. 1). Uma improvisação é uma atividade muito pessoal e carregada de influências e experiências pessoais. Compartilhar essas influências e experiências faz parte desse processo e através dele criar resultados novos é um dos grandes desafios. O tocar junto, compartilhar junto, essa interação é um fator capaz de transformar a composição em tempo real e fazer com que os músicos se superem. Porque quando tocam junto suas capacidades criativas se unem e se transformam.

> Sim, com qualquer músico mais experiente que você toca, você vai aprender, por exemplo, a gente está aqui há um mês tocando com o Paquito, de certa maneira o som do trio muda, porque a gente se adapta com ele, e aí é louco isso aí, de repente o Paulleli está fazendo um improviso usando um elemento que o Paquito usou, porque a música passa pelo ouvido né, e ele vice-versa, ele também pega um elemento da gente. Então quando você está trabalhando com músicos que ouvem muito, que tem muita percepção, o som vai mudando e cada um vai se ouvindo e mudando a maneira de tocar. (FÁBIO TORRES)

Na passagem de som o pianista Fábio Torres repetia pedaços dos temas, ficava repetindo com a mão esquerda, parecia estar tirando alguma dúvida ou confirmando um determinado pedaço, ou mesmo desenvolvendo alguma ideia que parecia ter surgido no momento, talvez tivesse a intenção de usá-la na hora do concerto. Isso aconteceu também quando o trio começou novamente a passar o som, tocando a música *Amor até o fim*, de Gilberto Gil, e, no final, novamente, o pianista Fábio Torres repassou outras frases ao piano, diferentes das outras que já havia passado antes.

Esse fato me chamou a atenção e em minha entrevista com o Fábio eu decidi conversar sobre esse assunto. Comecei perguntando a ele se ele sabia todas as notas tocadas em um improviso, um solo, se ele tinha toda essa consciência? Depois perguntei se era possível em uma improvisação repetir ideias.

> Não necessariamente, eu não sei todas as notas, mas claro que no improviso você vai repetir uma frase, vai repetir uma ideia que você já faz, mas eu estou com a harmonia e o ritmo na cabeça. Pode acontecer de você tocar pensando só ritmicamente, mas você tem que saber em que horas você pode sair da harmonia e

> tocar só ritmicamente, pra não ficar feio, pra não parecer que você errou a harmonia. Então isso tem que ser feito com critério. Primeiro domina a harmonia, depois você sai da harmonia e toca só ritmicamente, por exemplo. (FÁBIO TORRES)

Ainda na entrevista, interessado no processo de construção do Fábio Torres, na tentativa de entender mais sobre uma improvisação, resolvi perguntar a ele sobre o seu processo para construir um improviso, se ele tinha algo definido e, se sim, o que seria. Como ele pensa esse momento, o que pode influenciar na hora do solo.

> Isso aí não tem pensamento, não, geralmente eu gosto de começar o solo mais tranquilo e ir construindo, ganhando intensidade, mais pro final fazer alguma coisa mais percussiva, pra dar um efeito, mas não tem, não tem, às vezes você está mais calmo tocando, você faz um solo mais calmo, às vezes o piano é super gostoso de tocar aí você faz um solo mais, depende do sentimento do momento. É mais a questão do momento, do instrumento, da acústica, do que está acontecendo do meu sentimento na hora. A questão harmônica, as escalas que você vai usar, isso tudo já tem que estar superado, você não pode ir pro palco com uma dificuldade rítmica ou de harmonia, não pode, você não vai trazer pro público uma coisa dessas, tem que resolver isso antes. (FÁBIO TORRES)

No concerto o esquema jazzístico[2] da improvisação, o chorus, a harmonia, o número de compassos, o ritmo, a métrica, esse esquema era respeitado, como uma unidade, aquilo que estava unindo os músicos o tempo inteiro, mas dentro dessa unidade pode-se observar momentos free, de total liberdade, como afirmou Fábio Torres "por exemplo dentro daqueles 12 compassos, 16 compassos a gente pode mudar tudo até tirar a harmonia, diluir o ritmo e fazer uma loucura, mas depois a gente volta junto."

Os músicos são parte de um processo contínuo de lidar com a complexidade através de gestos e respostas, uma prática que existe apenas no presente em evolução. Uma busca ativa de um equilíbrio momentâneo entre o caos e a ordem, como parte do processo improvisatório na busca de se construir um sentido musical, de criar temporariamente a ordem a partir de um desdobramento dinâmico de uma situação particular e complexa (COBUSSEN, 2017).

Nesse sentido, a improvisação difere da performance clássica como representação, como a apresentação de uma composição que já existe, que já foi apresentada e está sendo apresentada mais uma vez. "O resultado da improvisação é produzido naquele momento, em uma relação com o tempo: a improvisação não é o passado, nem o futuro, mas o presente (MONZO, 2016, p. 13).

7. Considerações finais

A improvisação é a "ação de selecionar características musicais particulares em tempo real, transformando o momento presente em resultado sonoro" (MONZO, 2016, p. 28) bem como um tipo de aprendizado. Este tipo de aprendizagem, porém, resulta de um processo

criativo no qual o indivíduo constrói novas ideias ou conceitos a partir do conhecimento que ele já adquiriu através de diferentes situações e experiências, seleciona e transforma as informações, constrói hipóteses e toma decisões baseadas em uma estrutura cognitiva (esquemas ou modelos mentais que organizam e dão sentido às experiências e permitem que o indivíduo vá além da informação recebida).

Apesar da improvisação surgir em um "momento de liberdade" ou conotar uma situação espontânea, ela é resultado de preparação, de pesquisa e de conhecimento de uma dada linguagem estilística: ritmos, melodias e progressões harmônicas específicas, bem como as articulações e dinâmicas. Porém no momento da criação, o artista exercita toda sua "formatividade" (atividade humana, que alia, indivisivelmente, invenção e produção de formas)[3]. Toda a sua formação está ligada a sua vida, sua existência, de modo que elas não se separam. E esta, sob forma de arte, se introduz na obra. Por isso cada detalhe cada gesto está carregado de seus sentimentos, aspirações e convicções, e, portanto "... diz, significa, comunica alguma coisa" (PAREYSON, 1997, p. 61).

Referências:

ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical. *Per Musi*. Belo Horizonte, v.1, p. 16-24, 2000.

COBUSSEN, Marcel. *The Field of Musical Improvisation*. Leiden: Leiden University Press, 2017.

COSTA, Rogério. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação.* São Paulo, 2003. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

D'RIVERA, Paquito. *Biography.* Disponível em http://www.paquitodrivera.com/bio. Acesso em 23 nov. 2014.

FALLEIROS, Manuel Silveira. *Palavras sem discurso:* estratégias criativas na livre improvisação. 2012. Tese de Doutorado em Música. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

KISLIUK, Michelle. (Un)doing Fieldwork: Sharing Songs, Sharing Lives. In: BARZ, Gregory e COOLEY, Timothy J. *Shadows in the field*: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. Oxford e New York: Oxford University Press, 2008, p. 183-205.

MOLINO, Jean et al. *Semiologia da música.* Lisboa: Vega Limitada, 1991.

MONZO, Diogo. *Improvisação musical e um improvisador: a música sem fronteiras de Luiz Eça.* 2016. Dissertação - Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

OLIVEIRA, Pinto, T. Healing Process as Musical Drama*:* The Ebó Ceremony in the Bahian Candomblé of Brazil". *The World of Music*, n. 39(1): 11-33, 1997.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética.* São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997.

PINTO, Tiago. Som e música*:* Questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia*. São Paulo, USP, V. 44 no 1, 2001.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 17, p. 1-348, 2008.

SLOBODA, John. *A Mente Musical:* A Psicologia Cognitiva da Música. Londrina: EDUEL, 2008.
TRIO CORRENTE. *Bio.* Disponível em http://triocorrente.com/bio-ptbr. Acesso em 23 nov. 2014.
VILLAVICENCIO, Cesar; IAZZETTA, Fernando; COSTA, Rogério Luiz M. *Fundamentos técnicos e conceituais da livre improvisação*. Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2011.

Notas

[1] Molino define assim o fato musical: "Como tantos fatos sociais, a música parece carregar-se de elementos heterogêneos – e, aos nossos olhos, não musicais –, à medida que nos afastamos no espaço e no tempo... O próprio campo do fato musical, tal como é reconhecido e delimitado pela prática social, nunca recobre exatamente o que entendemos por música: de fato, a música está em toda a parte mas não ocupa nunca o mesmo lugar... o fato musical aparece sempre não apenas ligado mas estreitamente misturado com o conjunto de fatos humanos... Não há, pois, uma música, mas músicas. Não há a música, mas um fato musical" (MOLINO et al, 1991, p. 112-114).

[2] Na seção que se precede, se apresenta o tema e depois o instrumentista tem a oportunidade de ficar em primeiro plano e improvisar por um número fixo de compassos, antes de voltar ao tema. Isso acontece parcialmente pelo fato de que o veículo original e prototípico do Jazz é o conjunto de metais no qual a performance do solista é necessariamente melódica. O Jazz para piano apareceu mais tarde, mas copia as características do conjunto de metais no modo de tocar. A mão esquerda toca os acordes e ritmos e a mão direita cria o solo, as melodias (SLOBODA, 2008, p. 186).

[3] Na base dessa proposta está a ideia, herdada de Augusto Guzzo, de que toda a vida humana possui caráter essencialmente formativo, ou seja, de que toda ação humana gera formas que, tanto no campo moral como no do pensamento e da arte, são criações orgânicas e perfeitas, autônomas, dotadas de leis internas, de compreensibilidade e exemplaridade (ABDO, 2000, p. 19). A esse pressuposto básico, Pareyson integra duas outras ideias fundamentais, erigindo sobre elas a sua teoria: "a ideia do caráter 'formativo' de toda a operosidade humana e a ideia da arte como "especificação" dessa universal formatividade". (PAREYSON, 1997, p. 7).