O piano de Luiz Eça na recriação do samba *Na baixa do sapateiro*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Alberto Ferreira da Silva
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) - albertodiferreira@hotmail.com

Maria Beatriz Cyrino Moreira
Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) - biacyrino@gmail.com

Resumo: Este artigo procura desvendar o processo criativo do pianista Luiz Eça através da análise da transcrição da gravação do samba "Na baixa do sapateiro", registrado em seu álbum *Antologia do Piano* de 1976. Procuramos demonstrar os principais materiais técnico-musicais que o pianista utilizou na recriação deste samba para piano solo, dando especial atenção à configuração rítmica da proposta, diretamente sobre a disposição melódica/harmônica da composição.

Palavras-chave: Luiz Eça. Samba para piano. Recriação.

The Piano of Luiz Eça in the Recreation of the Samba "Na baixa do sapateiro"

Abstract: This article seeks to unravel the creative process of the pianist Luiz Eça through the analysis of the transcription of the samba recording "Na baixa do sapateiro", recorded in his album Antologia do Piano, in 1976. We tried to demonstrate the main technical-musical materials that the pianist used in the recreation of this samba for solo piano, paying special attention to the rhythmic configuration of the proposal, directly on the melodic / harmonic arrangement of the composition.

Keywords: Luiz Eça. Samba for piano. Recreation.

1. Luiz Eça e o álbum *Antologia do piano*

No ano de 1976, o pianista Luiz Eça grava o disco intitulado *Antologia do Piano*, lançado pela série *de luxe* da gravadora Philips. Trata-se de uma compilação de composições de diversos nomes importantes da história da música brasileira, revelando assim as escolhas do veterano pianista aos postos de "antológicos". Dentre os nomes, pianistas de diversas gerações como Zequinha de Abreu, Ernesto Nazareth, Radamés Gnatalli, Tom Jobim, Johnny Alf e Egberto Gismonti.

O disco revela um pianismo bastante personalizado de Luiz Eça, numa amostra de suas habilidades em construir uma linguagem que dialoga com os universos práticos erudito e popular. A trajetória pianística de Eça passa pelos estudos com Friedrich Gulda e Hans Graff no Conservatório de Viena (MAXIMIANO, p.62, 2009), pelos palcos dos primeiros shows da Bossa Nova entre 1959 e 1962 e por um período de 42 anos de produção (entre 1959 e 2000) com o grupo Tamba Trio (SIGNORI, p. 7, 2009). Sobre este último, podemos afirmar tratar-se de um dos responsáveis pela assimilação e construção da chamada "moderna música

instrumental brasileira", não apenas através da inegável contribuição na gravação das composições de autores novos no início dos anos 1960 no Brasil mas fundamentalmente pela forma com que abordava este repertório. O Tamba Trio estabeleceu uma atitude experimental dentro do gênero a que foi atribuído – o *samba jazz* - se diferenciando da prática comum dos trios baixo/bateria/piano da época. De maneira geral podemos dizer que, enquanto os trios da bossa nova priorizavam os ideais de simplicidade e equilíbrio para se chegar a uma sonoridade "moderna", o Tamba Trio não economizava nas rearmonizações e nas alterações rítmicas tornando os arranjos "fragmentados, imprevisíveis e instáveis" (MOREIRA, 2014).

De maneira semelhante são as idéias criativas de Luiz Eça na recriação de seus arranjos para piano solo no disco *Antologia do piano.* Dentre o repertório, entre baladas, choros e bossas de andamento médio e lento destaca-se a versão do samba de Ary Barroso "Na baixa do sapateiro" pelo seu caráter vivo e suas propostas de resoluções rítmico-harmônicas na configuração do samba para piano, gênero de difícil transposição para este instrumento.

2. Na baixa do sapateiro, versão original e recriação

O samba intitulado "Na baixa do sapateiro" foi composto por Ary Barroso e gravado pela primeira vez pela cantora Carmen Miranda junto à orquestra da Odeon, no ano de 1938. A música faz parte de um conjunto de composições que fazem referências poéticas à Bahia, como por exemplo, "Bahia" de 1931, "No tabuleiro da Bahia" de 1936 e "Quando eu penso na Bahia" de 1937 (FARIAS, 2010, p. 123). A referência à Bahia e suas tradições se inúmera junta a outros traços de orientação nacionalista de suas criações, sob as quais a historiografia se debruçou ao construir a narrativa de sua trajetória. O samba, por conseguinte, ocupou um grande espaço na obra de Ary Barroso, dado a importância que o gênero adquiriu na década 1930, sendo elevado de música marginalizada a símbolo musical nacional, e foi através dele que Ary Barroso expressou qualidades que julgava serem características da "nação brasileira" naquele momento.

Na gravação original observamos uma canção composta de duas partes "A" e "B". O arranjo executado pela orquestra Odeon dirigida pelo maestro Simon Bountman evidencia a figura rítmica-melódica inicial de três notas (láb-sib-dób) a imitar o toque de um berimbau.[1] A parte A da composição, de 16 compassos, é toda arranjada sob este motivo rítmico[2]. A harmonia inicia sob um acorde de Db7, caminhando para o IV7 *"Blues"*[3], IVm, VIm, retornado ao I7, seguida de uma pequena ponte de dois compassos com uma reconhecida cadência I – Vim – IIm – V7. A parte "B" por sua vez, possui o caráter do samba na ativação

da percussão, que se mostra mais "solta" na figuração de semicolcheias acentuadas, imitando os tamborins das escolas de samba. Importante ressaltar que o acento no tempo "2" característico do gênero - que se sobressairá na releitura de Luiz Eça - nesta versão não parece ter recebido atenção durante a execução, por parte da orquestra.

Na transcrição[4] da versão para piano de Eça faz-se notar que o músico não se contém no âmbito das transformações harmônicas e isso talvez seja uma das características mais proeminentes quando nos deparamos com a totalidade de sua obra, assim como atestaram alguns dos trabalhos sobre o músico.[5] No entanto, nosso interesse neste artigo consiste em expandir a compreensão sobre o processo criativo do pianista, para isso, deixaremos de lado um pouco seus planos harmônicos, para demonstrar, em alguns exemplos da análise desta transcrição, o comportamento do arranjo como um todo, procurando exemplificar como a idéia (recriação de uma canção popularmente reconhecida) se confronta diretamente com os materiais técnico-musicais que Eça dispõe como pianista para "resolver" este samba ao piano.

Podemos adiantar algumas noções importantes para que os detalhes possam ser mais bem compreendidos nas seções seguintes. Primeiramente, a melodia principal da canção se apresenta integrada a uma estrutura rítmica convincente, que se funde com os diversos elementos do samba, desde a sonoridade das cordas percutidas na "Introdução" (Os 12 segundos iniciais da gravação), até a disposição da melodia na voz superior da mão direita, aprofundando o sentido rítmico de um toque de tamborim já sugerido na melodia original. Desta sugestão de escuta que trazemos aqui, surge a hipótese de que, por mais que a sonoridade do arranjo esteja ligada às singulares reharmonizações de Eça, a configuração rítmica acaba também "administrando" as outras instâncias como melodia e harmonia, estando por trás do senso inventivo que a recriação da composição desperta durante a audição.

É importante destacar também duas características que se alinham à "vivacidade" e ao movimento da recriação, que consiste na grande quantidade de notas na mão esquerda e na ausência de espaços vazios dentro do arranjo, numa espécie de intenção composicional de *tocatta*, se assim quisermos propor uma alusão dos procedimentos criativos de Eça com as concepções pianísticas mais tradicionais.

3. A construção da forma pelo contraste

Antes de trazermos os exemplos que permitirão a visualização dos pontos destacados no debate do item anterior é importante dizer que a forma que Eça escolhe está em conformidade com a primeira gravação da Canção. No quadro abaixo apresentamos uma

divisão com base no fonograma, para que possamos nos orientar dentro dos “climas” que são criados por Eça:

0:00 – 0:12 – Introdução (8 compassos) 0:13 – 0:38 – Seção A (16 compassos) 0:39 – 1:00 – Seção A (16 compassos) 1:01 – 2:00 – Seção B (34 compassos) 2:01 – 2:33 – Seção A (16 compassos)	2:34 – 2:59 – Parte da seção B (16 compassos) 3:00 – 3:08 - Pequena seção de improvisação (6 compassos) 3:09 – 3:19 – Seção A (8 compassos) 3:20 – 3:24 – Seção A (8 compassos)

E

Entretanto, para uma compreensão mais dinâmica das idéias do arranjo distinguimos três diferentes recursos estético-musicais dentro das seções. Desta forma observam-se momentos de *intensa execução percussiva* (Ex: Introdução, os quatro primeiros compassos da seção A; 0:13 ao 0:22; 0:39 ao 0:48; 2:01 aos 2:11) momentos mais *líricos*, com encadeamentos harmônicos mais “claros” e frases em legato (Ex: do 9º compassos 12º do segundo A, 0:49 até 0:54, ou do 9º ao 16º compasso do B) e momentos de *exploração do baixo pedal.*

4. A ênfase rítmica e o uso dos intervalos de segundas.

Logo no início da Seção A (0:13 até 0:22) Eça mantém a levada de samba através do ostinato na mão esquerda enquanto a direita “harmoniza” o tema principal através da utilização de intervalos de segundas e terças. Percebemos neste trecho uma resultante sonora de tensão principalmente pela utilização dos intervalos de segundas menores e quarta aumentada nos acentos rítmicos da mão direita, junto à quinta, sétima, nona aumentada e nona menor do acorde. Podemos dizer que a utilização destas dissonâncias acentua o caráter rítmico da seção, pois quanto maior a dissonância maior o comportamento caótico de seus harmônicos, aproximando um determinado timbre de uma sonoridade mais percussiva. [6]

Fig. 1. Uso dos clusters destacando a acentuação rítmica.

Estes intervalos de segunda (ou clusters), além de predominarem na seção A, assumem também uma função de preparação para a seção seguinte. No exemplo abaixo, percebemos que estes "clusters" mantêm a função harmônica de dominante, por conter as notas características desta qualidade do acorde.

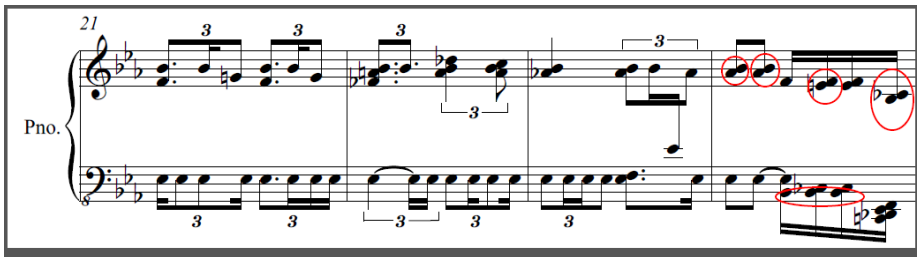

Fig 2. Presença da sétima, fundamental e outras tensões de Bb7 no compasso 24.

Fig. 3. Sétima, nona menor, décima terceira e outras extensões do acorde de C7.

5. Tríades na seção B e Baixo Pedal

Como já mencionado, um recurso muito ocorrente na recriação de Eça para "Na baixa do sapateiro" é a sobreposição de tríades ou tétrades sobre um baixo pedal, que ora resulta em consonâncias harmônicas e ora em dissonâncias. Esta alternância ocorre através de curtos trechos e proporcionam ao arranjo uma sonoridade diversa e complexa. No exemplo abaixo, logo após o acorde Ab6, podemos até mesmo afirmar de que se trata de um acorde de C7(sus4,9) mas fica evidente construção de uma tétrade de Gm7 a partir de sua fundamental sobre um baixo em dó.

Fig. 4 No primeiro tempo do compasso 18 podemos observar o acorde de Sol menor com sétima (Gm7).

Em outro trecho observamos o acorde de A, Bb e Cm sobre o baixo pedal em mi bemol. Destacamos o acorde A/Eb, que fornece a este trecho uma sonoridade do modo lócrio através da 9ª menor e 4ª aumentada.

Fig. 5 Tríade de Lá Maior (A) no compasso 42, tríade de Si bemol Maior (Bb) no compasso 43 no primeiro e tríade de Dó menor (Cm) no final do compasso 44 sobre pedal em Mi bemol.

6. A melodia como estruturadora da ideia

É importante destacar que Luiz Eça não perde de vista a elaboração da melodia principal da canção. Apesar de variar alguns fragmentos melódicos da versão original, observamos que ela se demonstra quase integralmente acompanhada por algum intervalo que a integra como parte constituinte da harmonia sugerida.

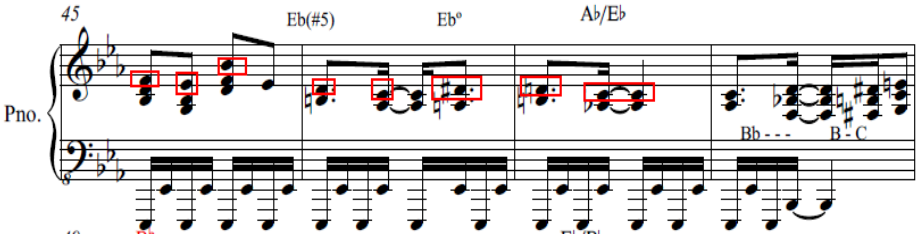

Fig 6. Melodia integra tríades de Bb sobre Eb, intervalos de terça com a quinta aumentada do acorde, terça maior com a quinta diminuta e terça maior com a fundamental da tríade de Ab

Retomamos um aspecto já dito anteriormente, para agora demonstrá-lo com a ajuda da partitura. Trata-se do fato da melodia ser tocada com ênfase numa rítmica que lembra a clave do tamborim no samba. Novamente podemos atestar que harmonia, ritmo e melodia integram um único conjunto representativo da percussão de um tamborim.

Fig. 7 A rítmica da melodia coincide com a levada do tamborim

Aprofundando ainda mais este ponto, percebemos ainda que a mudança da intensidade do toque com que o intervalo é tocado faz com que ele ocupe tanto o lugar de melodia principal como de preenchimento harmônico/textural na conformação do ritmo. Esta segunda função está descrita no exemplo abaixo; as colcheias assinaladas em vermelho fazem parte dos preenchimentos harmônicos em forma de pequenos clusters.

Fig. 8. Recursos de preenchimento rítmico nos espaços da melodia principal.

Considerações Finais

Este artigo buscou, através da análise da transcrição do fonograma "Na Baixa do sapateiro" levantar aspectos técnico-musicais utilizados por Eça na recriação de um samba para piano solo. É evidente que ainda há muito que dizer sobre o arranjo nas suas mais variadas proposições; tanto em relação às sugestões harmônicas (na comparação com a versão original e em possíveis associações entre letra e representação instrumental) ou ainda no aprofundamento da investigação dos sentidos que esta recriação pode revelar, já que se trata de uma canção historicamente contextualizada num período de grande importância tanto da trajetória de Ary Barroso, como da história da música popular brasileira e mais especificamente, do samba. Não obstante, nos limites deste trabalho, pudemos levantar aspectos importantes através de um olhar que leva em conta uma visão mais prática do pianista "recriador", denominação que certamente não poderia ser melhor exemplificada do que por Luiz Eça.

Bibliografia

FARIAS, George Manoel. Um tabuleiro bem brasileiro: Ary Barroso e o Processo de construção de uma expressão musical nacional. Dissertação de mestrado. Mestrado em Musicologia-etnomusicologia. Centro de Artes. Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. 2010.

MAXIMIANO, Guilherme Campiani. Transformação na música instrumental brasileira: a improvisação nos primeiros álbuns do Tamba Trio. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. A interpretação de "Desafinado" pelo grupo Tamba Trio. In: Painel: "O samba moderno entre a estridência e a suavidade. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - São Paulo – 2014. Disponível em: http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/3074 > Acessado em: 18/06/2017.

MONZO. Diogo. Improvisação Musical e um improvisador. A música sem fronteiras de Luiz Eça. Brasília. 2016. 131. Dissertação (Mestrado em Performance). Departamento de Música, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

ZAGURY, Sheila. A harmonia criativa: uma descrição dos procedimentos didáticos de Luiz Eça. Dissertação (Mestrado) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

SCHAEFFER, Pierre. Tratado de los objetos musicales. Editora Alianza S.A. Madrid. 2003

SIGNORI. Paulo César. Tamba Trio: a trajetória histórica do grupo e análise das obras gravadas entre 1962-1964. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Música da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

Discos

NA BAIXA DO SAPATEIRO. Carmen Miranda (intérprete). 78 rpm. 1938. Odeon.

ANTOLOGIA DO PIANO. LP. Luiz Eça (intérprete). 1976. Philips/Phonogram.

Notas

[1] Faria destaca em sua dissertação que Ary Barroso menciona o fato de que a orquestra utilizada pela Odeon era composta em boa parte por estrangeiros, o que dificultava a perfeita execução dos sambas. (CABRAL, 1993, p.51 apud FARIA, 2010 p. 50)

[2] Figura rítmica da seção A:

[3] Coincidentemente, o pesquisador Sérgio Freitas, em sua tese de doutorado comenta: (...) a ““tintura IV7 blues aqui – na “nossa música”, no “samba autêntico”, na “música genuinamente nacional”, “na sincopada música popular brasileira” é sinal de “corrompimento”, como diz o influente Ary Barroso (1903-1964) em uma espécie de texto manifesto que publicou em 1955 na *Revista da Música Popular* (RANGEL e MORAES, 2006, p. 463). Sob o título-trocadilho “Decadência”, no item dois (de uma lista de dez), o saudoso compositor de “Aquarela do Brasil” (de 1939) escreve: “Antigamente não havia ‘acordes americanos’ em samba. E todos o entendiam”. (FREITAS, 2010, p.787)

[4] Transcrição completa feita pelos autores deste artigo a partir do fonograma.

[5] ZAGURY (1996), MAXIMIANO (2009) SIGNORI (2009), MONZO (2016).

[6] SCHAEFFER, Pierre. Tratado de los objetos musicales. Editora Alianza S.A. Madrid. 2003