O solo improvisado de Luiz Eça na música *Samba de uma nota só* do disco de estreia do Tamba Trio lançado em 1962

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Diogo Souza Vilas Monzo
Unirio – diogomonzo@gmail.com

Resumo: Este artigo é um recorte da minha dissertação de mestrado. A pesquisa aborda a improvisação musical por meio do solo improvisado do músico "Luiz Eça". Com foco na performance musical do pianista, a pesquisa buscou compreender a improvisação musical como criação em tempo real na sua relação com a performance musical. Após as análises descritivas dos solo discutiu-se a partir de dois aspectos: Como era a improvisação de Luiz Eça? Que recursos utiliza na construção de melodias?

Palavras Chaves: Luiz Eça. Improvisação. Performance Musical. Música Popular. Tamba Trio.

The Improvised Solo of Luiz Eça in *One Note Samba* at the Debut Album of Tamba Trio Released in 1962

Abstract: This article is a cut from my master's dissertation. The research deals with musical improvisation through the improvised solo of the musician "Luiz Eça". Focusing on the pianist's musical performance, the research sought to understand musical improvisation as a real-time creation in its relationship with musical performance. After the descriptive analyzes of the solo, two aspects were discussed: How was the improvisation of Luiz Eça? What resources did he use in building melodies?

Keywords: Luiz Eça. Improvisation. Music Performance. Popular Music.Tamba Trio.

1. Introdução

Este artigo aborda a improvisação musical, tendo como sujeito e objeto de análise o músico, arranjador e pianista "Luiz Eça". O campo empírico da pesquisa constitui-se na gravação do Tamba Trio de 1962. Com foco na performance musical do trio, o estudo busca compreender a improvisação musical como criação em tempo real na sua relação com a performance musical.

O trabalho aborda as questões de construção da improvisação, e uma questão principal se destaca: como esse processo é construído por Luiz Eça? Por meio de uma investigação dos processos criativos, a presente pesquisa foca em dois aspectos: (1) Como era a improvisação de Luiz Eça? (2) Que recursos utiliza na construção de melodias?

A improvisação não é uma interpretação de algo que já existe. 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 sim o presente" (MONZO, 2016, p.

13). Sloboda (2008, p. 136), sobre a improvisação, afirma: "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".

2. Luiz Eça

Luiz Eça (Luiz Mainzl da Cunha Eça, 1936-1992), filho de mãe francesa e pai português, iniciou seus estudos de piano aos cinco anos de idade com a professora russa Zina Stern. Em 1957, foi estudar em Viena, na Áustria, "continuou seus estudos com Madame Petrus Verdier (que foi amiga de Debussy), Jacques Klein, Homero Magalhães, Lucia Branco e Heitor Alimonda" (QUINDERÉ, 2007, p. 165). Participou ativamente como músico da chamada primeira fase da Bossa Nova (1959-1964). Eça é frequentemente apontado como um dos mais importantes pianistas da música popular brasileira. Seu trabalho, reconhecido no Brasil e no exterior, estende-se desde a formação com o Tamba Trio, em 1959.

A estética[1], segundo Zagury, em sua obra estava em primeiro plano, "em detrimento de regras ou normas de conduta em relação à harmonia" (ZAGURY, 1996, p. 6). Além de uma linguagem musical e uma estética própria, bastante pessoal, Luiz Eça era um *expert* em improvisação. No disco de estreia do Tamba Trio, por exemplo, é muito frequente a presença de improvisos, "que aparecem em 12 das 14 faixas. É o piano de Luiz Eça que improvisa com maior frequência, em 11 faixas" (MAXIMIANO, 2009, p. 80).

3. Tamba Trio

Tamba Trio foi um grupo instrumental de música brasileira que surgiu no final dos anos 1950 e início da década de 1960, no Rio de Janeiro, estreando em março de 1962 no Bottle's Bar, no Beco das Garrafas (DICIONÁRIO, 2014, s/p). Inicialmente, foi formado por Luiz Eça (piano), Otávio Bailly Jr. (contrabaixo acústico) e Hélcio Milito (bateria e tamba). Foi batizado com esse nome, que é o nome de um instrumento de percussão criado pelo baterista Hélcio Milito.

Muito próximo aos marcos iniciais da Bossa Nova e com uma postura comprometida com a qualidade musical e inovação nos arranjos, o Tamba Trio se adequava ao desejo de "modernização" e de amadurecimento do processo de sofisticação, que vinha ocorrendo no âmbito da música popular desde décadas anteriores. Conforme Naves (2001, p. 30), "a estética da Bossa Nova, com seu aspecto solar, harmonizava-se com o otimismo que marcou o governo Juscelino Kubitschek e sua utopia desenvolvimentista representada pela construção de Brasília, a capital do futuro". Com a Bossa Nova, "o sonho da modernidade

brasileira tinha encontrado a sua trilha sonora" (NAPOLITANO, 2006, p. 32).

Assim sendo, "a Bossa Nova foi o grande acontecimento em termos de produção musical no Rio de Janeiro nos anos de 1950" (SIGNORI, 2009, p. 6). O Tamba Trio compartilha com a Bossa Nova "uma parte importante do repertório e alguns aspectos estéticos, a começar do samba como matriz" (MAXIMIANO, 2009, p. 1).

4. Metodologia

Ao optar pela pesquisa qualitativa, este trabalho visa lidar com interpretações das realidades sociais. O meio de comunicação possui uma realidade social, ele pode estar composto de textos, imagens ou mesmo materiais sonoros, e a realidade pode ser representada tanto de maneira informal quanto formal de comunicar. Em pesquisa social, todos eles são importantes, seja de um modo ou de outro.

Esse artigo tem como fonte documental primária de dados o áudio e vídeo. O percurso metodológico da pesquisa foi dividido em coleta de dados e evidências, critérios de seleção do fonograma, o processo de transcrição, a definição do protocolo de análise e aplicação do protocolo de análise nas músicas.

O protocolo de análise é fruto da minha dissertação de mestrado e teve como aporte teórico o livro The Jazz Theory Book, de Mark Levine, e as apostilas do curso de Harmonia do Centro Musical CIGAM, renomada escola brasileira no ensino da harmonia e da improvisação, localizada na cidade do Rio de Janeiro.

5. Improvisação Idiomática

Estudos recentes sobre improvisação têm abordado essa prática como improvisação idiomática e livre improvisação. Costa (2009, p. 42) se refere à improvisação idiomática como o "jogo com regras". Na música popular, é muito comum esse tipo de improvisação, podendo-se destacar a improvisação parafraseada, formulada e motívica.

> A improvisação parafraseada é a variação ornamental de um tema ou de alguma parte dele. A improvisação formulada é a construção de um novo material a partir de um variado corpo de fragmentos de ideias. E a improvisação motívica é a construção de um novo material a partir do desenvolvimento de um único fragmento de ideia. Os dois últimos tipos podem ser desenvolvidos tanto em resposta a um tema quanto de forma independente do tema (KERNFELD apud GOMES, 2014).

Outra classificação pertinente ao estudo da improvisação na música popular diz respeito à improvisação vertical e horizontal. Esses são conceitos de George Russell, extraídos de seu trabalho *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (2001). Para o autor, são esses os dois principais caminhos que direcionam o pensamento do improvisador.

Na improvisação vertical, o músico constrói seu solo com base em cada acorde, tendo como recurso escalas de acordes, criando um movimento, um desenho melódico vertical, que deixa clara a harmonia em suas construções melódicas.

> Uma improvisação neste nível, ou seja, vertical requer que o músico projete a identidade harmônica de cada acorde com a melodia, definindo os tipos de acorde na medida em que eles aparecem dentro da música. Para esta definição, nota-se inicialmente uma construção baseada principalmente em terças e fundamentais dos acordes, e posteriormente, através da experimentação, outras notas além das estruturais do acorde também podem ser incorporadas, o que leva aos acordes extendidos ou alterados. Criar uma melodia que se encaixe em cada acorde dentro da respectiva progressão é o principal objetivo deste nível "vertical" (VALENTE, 2011, p. 164).

O improvisador em sentido vertical insinua qual é o acorde por meio da melodia do seu improviso. Nesse sentido, a melodia é construída a partir do acorde. Ela é revelada a partir de cada acorde da progressão.

Na improvisação horizontal, o performer também trabalha as relações escala acorde, porém, de forma mais geral, usando centros tonais e trabalhando com uma escala por trecho, encaixando-a sobre toda uma progressão, e não apenas cada acorde.

> Nesta abordagem, a melodia é construída não com paradas e definições sobre cada acorde, e sim baseada em uma escala relacionada a mais de um acorde, ou seja, ao centro tonal daquela progressão. O músico não precisa necessariamente definir cada acorde identificando-os um a um, mas utiliza escalas comuns a mais de um acorde. Este tipo de abordagem não realiza paradas como a vertical, em cada acorde, e sim nos centros tonais (VALENTE, 2011, p.164).

6. *Samba de uma nota só* do disco de estreia do Tamba Trio lançado em 1962

Samba de uma nota só, composta por Tom Jobim e letra escrita por Newton Mendonça, lançada por eles no LP de Bossa Nova *Jazz Samba* (Getz/Byrd/Jobim) de 1962, foi escrita no tom de Sol maior em um compasso binário 2/2. Sua melodia na parte A da música contém 16 compassos e a parte B, 8 compassos. O tema A repete após o B com uma mudança da melodia nos últimos 4 compassos, em que a melodia permanece na nota Sol. Essa canção introduziu um tipo de procedimento novo para época, "em que letra e música, ao mesmo tempo em que se comentam mutuamente, aludem às novidades musicais" (NAVES, 2001, p. 14).

Nessa performance analisou-se a sessão de improvisação. Na seção que a precede, se apresenta o tema e depois, como é característico do estilo, o instrumentista tem a "oportunidade de ficar em primeiro plano e improvisar por um número fixo de compassos" (SLOBODA, 2008, p.183), antes de voltar ao tema.

A improvisação construída por Luiz Eça preserva a sequência harmônica da

música e a essência do solo recai na construção de linhas melódicas. “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” (SLOBODA, 2008, p. 186). Percebe-se isso ao observar as melodias criadas por Luiz Eça, frases curtas e longas, em que fica claro início, meio e fim, deixando a mão esquerda apenas como base e suporte para a harmonia. “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).

Nos dois primeiros compassos, ele desenha o seu motivo por meio da nota Ré, que é a terça dos dois primeiros acordes, Bm7 e Bb7, sendo terça menor em Bm7 e terça maior em Bb7. No terceiro compasso, o músico usa a escala blues de Sol sobre o acorde de Am7, o que traz uma sonoridade muito peculiar e interessante para o solo.

Em seguida, no 4º compasso, há o uso da escala dom dim, diminuta dominante de D7, o que traz ao solo as tensões b9 e 13 em um mesmo acorde. A sequência rítmica no 5º compasso é construída sob o Cm7 dórico e tem como base a nota Sol, sendo a única que não se altera e está presente nas duas células rítmicas. A última nota do compasso, a nota Lá, é uma antecipação para o acorde de F7, onde ocorre o uso da escala bebop de F7 e, no compasso seguinte, o uso da escala bebop de Bb7.

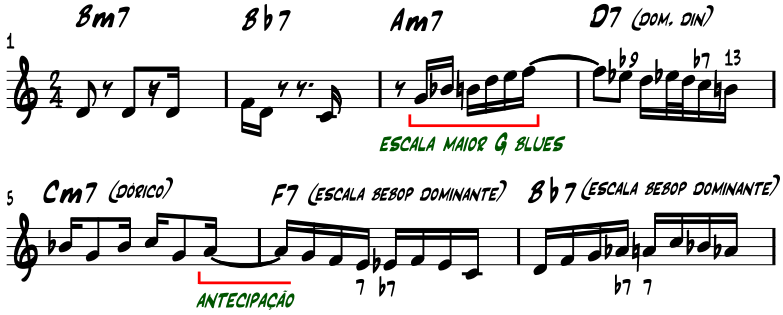


Figura 1 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1962.

No compasso 10, o desenho melódico parte de um *p* (piano) para um crescendo com notas em duração de fusa, que, após atingirem o seu ápice na nota Sol, em um movimento descendente, diminui a sua intensidade em uma sequência rítmica de quiálteras de 3 até alcançar a nota Lá. Há ainda na segunda célula da sequência, que se inicia no primeiro tempo do compasso de número 11, o uso da blue note da escala de Dó blues sob o acorde de C7M.

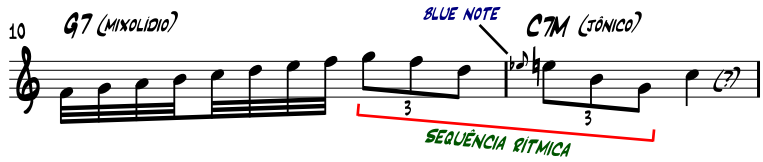


Figura 2 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1962.

No compasso 12, há o uso de duas escalas: o modo mixo #11 nas primeiras 3 notas do compasso e a escala de F blues nas 3 notas seguintes. No segundo tempo do compasso, temos o uso da tétrade de Am7 sobre o acorde de F7 e, a partir do compasso 13, Luiz Eça segue até o final da sessão de improviso com um mesmo motivo melódico, por toda a progressão harmônica.

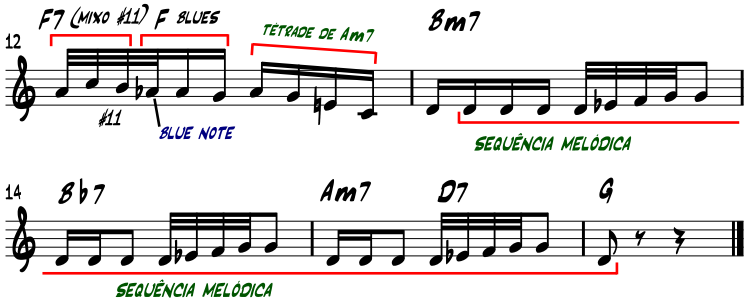


Figura 3 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1962.

As escolhas de Luiz Eça em seu solo na sua primeira gravação da música *Samba de Uma Nota Só* mostram influências do Choro e do Jazz americano, tanto no uso das escalas blues e bebop, que são uma das características mais fortes do Jazz, quanto na maneira de tocar as notas e nas escolhas de figuras rítmicas características do Choro.

Comparando o solo de Luiz Eça em *Samba de uma nota só* com o solo de Oscar Peterson em *Sandy's blues*[2], podemos encontrar diversas semelhanças no uso de notas com propostas e intenções semelhantes, na maneira de articular as notas e nas mesmas ideias rítmicas, como podemos ver nas figuras abaixo.

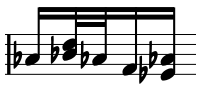


Figura 4 – Transcrição de trecho da música *Sandy's Blues* – Oscar Peterson. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CwqyPRW8pkY>.

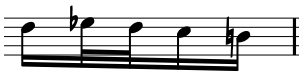


Figura 5 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1962.

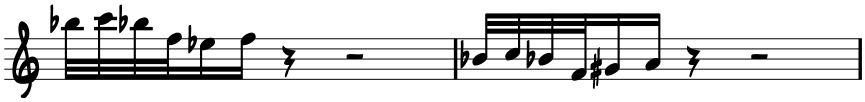


Figura 6 – Transcrição de trecho da música *Sandy's Blues* – Oscar Peterson. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CwqyPRW8pkY>.

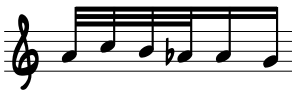


Figura 7 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1962.

O uso de sequências rítmicas também mostra uma influência do Jazz americano. Ainda é possível observar no solo de Luiz Eça a mesma intenção característica da maneira de tocar de Oscar Peterson. O toque, que começa com as notas mais graves na região média do piano, segue em um movimento ascendente com um crescendo que, ao atingir a nota alvo, decresce diminuindo a intensidade do toque e terminando com uma sequência rítmica[3]. As notas mais agudas são destacadas com acentos, dando uma ênfase maior aos movimentos e tornando o som mais brilhante. Essa maneira de tocar encontra-se presente em diversos solos de diferentes pianistas. Podemos ver essa intenção tanto no solo de Luiz Eça quanto no de Oscar Peterson.

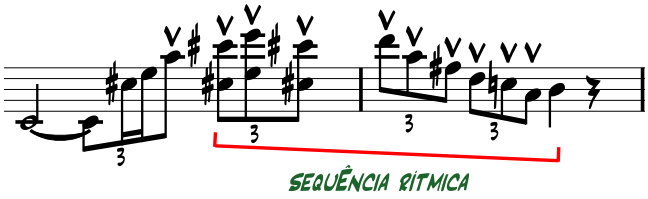


Figura 8 – Transcrição de trecho da música *Sandy's Blues* – Oscar Peterson. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CwqyPRW8pkY>.

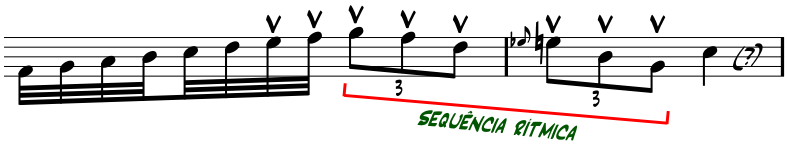
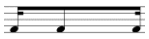


Figura 9 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1962.

A influência do Choro aparece durante o solo com o uso de semicolcheias em grupos de 4 e da célula rítmica, semicolcheia, colcheia e semicolcheia  . Comparando o solo de Luiz Eça com a composição *Um a zero* de Pixinguinha, vamos encontrar essas semelhanças. Ainda, olhando para o contexto da época, por se tratar do disco

de estreia do Tamba Trio, essa performance está carregada de ideais e propostas que partem de todo o grupo, não apenas de Luiz Eça. No Tamba Trio, o músico estava em primeiro plano. Os próprios espaços reservados à improvisação são frutos desse ideal. O grupo, que tinha o Samba como matriz, encontrou no Choro um forte referencial para o virtuosismo das performances (MAXIMIANO, 2009).

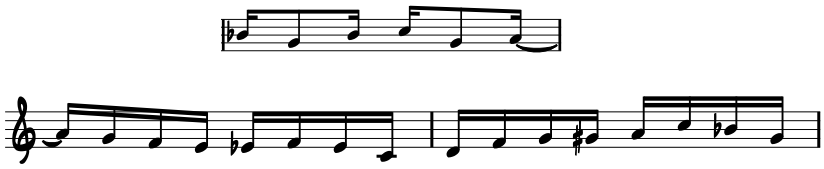


Figura 10 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1962

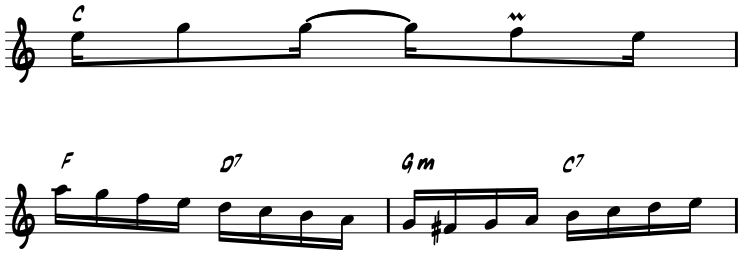


Figura 11 – Trecho da música *Um a zero* de Pixinguinha compassos 4, 110 e 111.

7. Considerações Finais

O Tamba Trio é apontado em várias áreas como referência na música popular brasileira e representou uma novidade na cena musical. O grupo se destacou sendo um dos primeiros a unir um "repertório exclusivamente brasileiro e recente com uma abordagem jazzística da improvisação" (MAXIMIANO, 2009, p. 62).

Luiz Eça, que veio a se tornar um dos principais instrumentistas da música popular brasileira, em 1962, começava a sua jornada com o Tamba Trio. Nessa performance, o músico constrói seu solo com base em cada acorde, uma improvisação em sentido vertical, tendo como principal recurso escalas de acordes, com inserções da escala blues e do bebop.

O seu solo é bem direcionado, suas ideias bem definidas e possivelmente foram estabelecidas a partir da crença e dos ideais que os músicos buscavam enquanto grupo. Luiz Eça é direto, ele sabe o que quer dizer e não se desvia ao falar. O seu improviso é preciso e suas intenções estão carregadas de seus sentimentos, aspirações e convicções.

Referências:

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

DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira MPB. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/tamba-trio/dados-artisticos>. Acesso em: 31 mar. 2019.

GOMES, Iara. *Improvisação*: a criação musical durante a performance e seus mecanismos de elaboração. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL – ABRAPEM, 2., 2014, Vitória. *Anais do II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical***.** Vitória, Editora da UFES, 2014. p. 194 a 201,

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

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira*: utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2006.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da bossa nova à tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

QUINDERÉ, Fernanda. *Bodas da solidão*: um olhar azul para Luiz Eça. Fortaleza: Livro Técnico, 2007.

RUSSELL, George. *Lydian chromatic concept of tonal organization.* Brodeline, Concept Publishing CO, 2001.

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

SLOBODA, John. *A mente musical***:** a psicologia cognitiva da música. Londrina: EDUEL, 2008.

VALENTE, P. V. Horizontalidade e verticalidade: os modelos de improvisação de Pixinguinha e K-Ximbinho. *Per Musi*, Belo Horizonte, UFMG, n. 23, p. 162-169, 2011.

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

Notas

[1] A procura das estruturas mais belas ou de um acorde que fosse melhor ornamentar o pensamento melódico que pudesse por ventura estar já pronto (podendo ser ele de uma obra original ou de algum outro compositor). A harmonia perde a questão funcional como princípio básico para a sua estruturação e passa a ter valor de cores, luzes, sombras etc. (ZAGURY, 1996, p. 96 e 97).

[2] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CwqyPRW8pkY>.

[3] "Existem dois tipos de sequências: melódica e rítmica" (LEVINE, 1995, cap. 6, p. 3 – tradução nossa). Uma sequência melódica ocorre quando uma frase é repetida sobre acordes em uma improvisação vertical ou tocada em uma tonalidade diferente. "As frases não precisam ter exatamente a mesma estrutura de intervalo, mas elas geralmente têm a mesma forma" (LEVINE, 1995, cap. 6, p. 3 – tradução nossa). Uma sequência rítmica é a repetição de uma figura rítmica.