

A interpretação na improvisação: uma compreensão inicial a partir da performance de “Luiz Eça Trio” na música “Samba de uma nota só” apresentada no programa “Jazz Brasil”, em 1990

COMUNICAÇÃO

Diogo Monzo

Aluno especial- UNB – email: diogomonzo@hotmail.com

Resumo: Este artigo busca uma compreensão inicial da interpretação na improvisação a partir de uma análise da performance de “Luiz Eça Trio” na música “Samba de uma nota só”, apresentada no programa “Jazz Brasil”, em 1990. Neste artigo, será analisada a importância da interpretação na improvisação, como ela alimenta um improviso, e como uma interpretação é carregada de influências e como essas influências se refletem nas escolhas do músico que a executa. Os procedimentos de análise são baseados em transcrições feitas a partir do vídeo, o que revelou uma fusão das linguagens erudito e popular. O presente trabalho propõe que se busque uma compreensão maior sobre este tema.

Palavras-chave: Performance musical. Luiz Eça. Interpretação. Improvisação.

The Interpretation in Improvisation: an Initial Comprehension of the Performance of Luiz Eça and Trio, of "One Note Samba" Song, Presented at “Jazz Brazil” Program, in 1990.

Abstract: This article seeks an initial understanding of the interpretation in improvisation from an analysis of the performance of “Luiz Eça Trio”, of "One Note Samba" song, presented at “Jazz Brazil” program, in 1990. In this article, it will be analyzed the importance of interpretation in improvisation, how it supplies an improvisation, how an interpretation is loaded of influences and how these influences are reflected in the choices of the musician who performs it. The analysis procedures are based on transcripts made from the video, which revealed a fusion of scholar and popular languages. The present work proposes to seek a greater understanding on this topic.

Keywords: Music Performance. Luiz Eça. Interpretation. Improvisation.

1. Introdução

Essa pesquisa é uma análise da performance de “Luiz Eça Trio” que busca uma compreensão da interpretação na improvisação. Como todo esse processo é construído? Qual o resultado dele em uma performance? E como traçar parâmetros que sejam reais e não subjetivos? Preocupado em responder essas questões propus inicialmente fazer a transcrição de partes da peça e a partir daí buscar pesquisas que me direcionassem a esses dois assuntos: interpretação e improvisação. Tracei uma descrição geral da peça, a qual dividi em 4 partes e comparei com outros gêneros musicais que se mostraram de grande influência na performance.

Luiz Eça (Luiz Mainzi da Cunha Eça 1936 - 1992), descendente do escritor português Eça de Queirós, iniciou seus estudos de piano aos cinco anos de idade e, mais tarde, de teoria musical. Em 1958, foi estudar em Viena, na Áustria, com bolsa de estudos concedida pelo governo brasileiro. “Continuou seus estudos com Madame Petrus Verdier (que foi amiga de Debussy), Jacques Klein, Homero Magalhães, Lucia Branco e

Heitor Alimonda.” (QUINDERÉ, 2007: 165). Sua carreira teve início nos anos 1950, como pianista de casas noturnas no Rio de Janeiro e participou ativamente como músico da chamada primeira fase da Bossa Nova (1958-1962). 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, “onde surge o grupo inicialmente formado por piano, baixo e bateria, que contava com os músicos Luiz Eça, Bebeto Castilho e Hércio Milito. O trio é considerado um dos precursores da música instrumental brasileira do final da década de 50, momento posterior ao auge da Bossa Nova” (MOREIRA, 2011: 2).

2. Objetivos

A apresentação de Luiz Eça no programa “Jazz Brasil”, em 1990, ocorrida dois anos antes do seu falecimento, marca um momento bem distinto na produção do pianista, maestro e arranjador, o que nos levanta a questão acerca do processo de interpretação na improvisação, e a sua capacidade de fundir o gênero erudito e popular e de seus padrões estéticos e estruturais usados em sua performance.

O presente trabalho de estudo e análise da performance de “Luiz Eça Trio” - Luis Alvez (contrabaixo) e Lilian Carmona (bateria), na música “Samba de uma nota só”, apresentada no programa “Jazz Brasil”, busca pesquisar a capacidade interpretativa durante o processo de improvisação. E ainda, investigar a fusão das linguagens música erudita e música popular.

3. Justificativa

Acredito que a interpretação é vital para a música, que ela alimenta a improvisação e que sem ela não há um resultado musical verdadeiro e concreto. E ainda: que 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. E a fusão dos gêneros musicais, clássico e popular, é fruto dessa realidade.

Quanto à importância de se realizar essa pesquisa acadêmica sobre a performance musical de Luiz Eça, considero ser extremamente valioso tê-lo como objeto de pesquisa, visto sua grande importância para a música brasileira, desde a influência de sua escola pianística – o toque clássico somado a harmonia jazzística – até a ousadia do “Tamba Trio” – como aponta o programa “Maestros MPB”, da EBC Rádios. Luiz Eça é considerado um músico

excepcional – um dos maiores do nosso tempo pela revista *Música Brasileira* (PAULA, 2013) –, e apontado como um dos arquitetos da música popular brasileira moderna – como dito pelo compositor Edu Lobo, na contracapa do LP *Avanço*, gravado na Philips pelo “Tamba Trio” em 1966.

Além de uma atividade artística intensa com grandes nomes da MPB, Eça foi um grande pianista, expert em improvisação, tendo-a trabalhado por toda a sua carreira. 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: 80). E, por possuir uma formação musical erudita, tinha muita facilidade de fundir esses dois gêneros musicais, erudito e popular, o que era bem presente na sua obra.

4. Metodologia

Essa pesquisa buscou uma descrição inicial da interpretação durante o processo de improvisação. E ainda, investigou a fusão das linguagens entre música erudita e música popular. Porém, toda a análise teve como base a música “Samba de uma nota só”, apresentada no programa “Jazz Brasil” em 1990.

E para essa análise, foram feitas transcrições de partes da performance de “Luiz Eça Trio”, em que se observou suas estruturas harmônicas, estruturas rítmicas, elementos melódicos e interpretativos. Através de comparações com a música clássica, observando esses elementos, investigou-se como toda essa influência refletia em sua performance.

5. Revisão de Literatura

Segundo APRO, “a interpretação musical é, antes de tudo, fruto do pensamento” (APRO, 2006: 25). Um indivíduo com um pensamento organizado terá uma execução musical que resultará em uma performance musical coerente. Cada músico traz consigo seus sentimentos, aspirações e convicções, e essas peculiaridades estão ligadas a sua individualidade, que pode ser “utilizada para modelar uma peça segundo ideias próprias e intenções musicais” (GERLING E SOUZA, 2000: 115). Sloboda considera a performance musical como “uma constelação de atividades”, e afirma: “Que ao se executar uma peça, o intérprete, ao replicá-la, nunca o faz de maneira idêntica”. (SLOBODA, 1982: 480). A *Filosofia dell'Arte*, de Giovanni Gentile, tem como argumento central que “a obra de arte só pode reviver mediante uma interpretação pessoal” (ABDO, 2000: 17) em que o único critério é a subjetividade de quem interpreta. Desse modo, é possível afirmar que a execução

(interpretação) é uma livre “tradução”, da qual resultam “criações” sempre novas e diversas. Nesse sentido, o intérprete explora um universo do qual ele faz parte (na construção) e, como executante, tem um papel eminentemente ativo e criador.

A improvisação, uma prática de performance, é um exercício de composição em tempo real. Em um concerto improvisado, cria-se uma expectativa diferente de um concerto predefinido, pois o ouvinte possui um conhecimento apenas do tema. Segundo P. N. Johnson-Laird (2002: 415), os ouvintes, por exemplo, eram às vezes mais impressionados com performances improvisadas de Beethoven do que por suas composições. Para a psicologia, o tema da improvisação apresenta um desafio único: um artista cria uma obra original em tempo real. Assim, a performance é vista como algo sempre novo e inesperado, em que a cada momento o improvisador apresenta novidades inesgotáveis trazidas pelo seu solo.

Villavicencio, Iazzetta e Costa apontam em sua pesquisa o ambiente da improvisação livre, que difere de um ambiente de improvisação idiomático. A improvisação livre passou a ser tratada como um tema para discussão cada vez mais presente nos meios acadêmicos nos últimos anos, e a ser considerada atualmente um importante campo de pesquisa. Nesse processo criativo, coletivo e de interação total entre os músicos os membros do grupo atuam, ao mesmo tempo, como compositores e intérpretes.

O ambiente da improvisação livre é substancialmente diferente de um ambiente de improvisação idiomático e é construído através das ações interativas instrumentais entre os músicos que se relacionam em tempo real de formas múltiplas e imprevisíveis. Esta configuração específica cria condições especiais para o surgimento de soluções criativas. (VILLAVICENCIO, IAZZETTA e COSTA, 2011: 1).

Este tipo de aprendizagem resulta de um processo ativo em que 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).

No momento da criação, o artista exercita toda sua “formatividade” (atividade humana, que alia, indivisivelmente, invenção e produção de formas)ⁱ. 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: 61).

6. Análise de dados

A improvisação é uma atividade submetida a diversas regras, tanto ao nível interpretativo (aspectos técnicos e expressivos da execução), como mesmo a real capacidade criativa (que determina a seleção, organização e manejo de materiais musicais) do músico ou instrumentista que a executa.

Essa peça, composta por Tom Jobim e letra escrita por Newton Mendonça, lançada 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, a 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. Nessa audição, a canção foi dividida em 4 partes: introdução, apresentação do tema, improviso de piano e reapresentação do tema. Na execução de “Luiz Eça Trio”, eles exploram diversas regras interpretativas, bem como as três características físicas de um som musical: altura, intensidade e timbre. Na introdução, Luis Alvez (contrabaixo) inicia usando o arco a baixo do cavalete, com uma execução muito mais rítmica e interpretativa do que melódica, uma exploração do timbre do instrumento, escolhendo precisamente suas articulações, o que nos faz lembrar uma cuíca, e deixa claro para nós a linguagem rítmica do samba. Rico em detalhes, observa-se ainda que ele explora as dinâmicas musicais partindo de um *mf* (mezzo-forte) para um *ppp* (pianíssimo) e, logo em seguida, ainda sem uma linha melódica ou harmônica, termina com um *rall* (rallentando) antes da entrada da bateria (transcrição em anexo).

Com a entrada da bateria (Lilian Carmona) no compasso 8, o contrabaixo continua com uma interpretação fortemente rítmica, expressiva e com uma forte exploração das dinâmicas musicais, o que é explorado também pela bateria. Luiz Eça (piano), nesse ambiente criado pela bateria e contrabaixo, inicia a sua execução no compasso 18 usando as notas brancas na mão direita, e as notas pretas na mão esquerda, formando assim intervalos de 9ª menor.

Logo a seguir, no compasso 30, ele começa a tocar a nota Si, repetindo-a num crescendo que atinge o seu ápice em uma sequência de Polytonal Clustersⁱⁱ, situados na região média do piano, depois indo da região aguda à região grave, explorando assim toda a extensão do piano.

Nesse momento em que Luiz Eça inicia sua execução, a sonoridade me remete diretamente ao piano de Heitor Villa Lobos. Esse intervalo de 9ª menor, dando uma característica cromática juntamente com o desenho rítmico, harmonicamente e sonoramente remete a Heitor Villa Lobos, como dito pelo próprio pianista “Eu me deixo carregar muito pelo impressionismo” (YOUTUBE, 2011).

Essa sonoridade forte, marcada, agressiva, carregada de tensão que ao mesmo tempo em que tensiona, relaxa, essa espontaneidade e ímpeto são muito presentes nas peças de Heitor Villa Lobos, o que, a meu ver, é uma marca característica desse piano brasileiro. E aqui nesse momento é reproduzido por Luiz Eça.

Ainda no início no compasso 48, o que defino aqui como introdução, percebe-se a influência da música barroca. A maneira como o pianista articula as notas, a sonoridade leve, o contraponto na mão esquerda tocado como uma segunda voz são muito característicos desse estilo. Luiz Eça começa a parte final da introdução com a tonalidade maior (Sol maior) inserindo no terceiro tempo do compasso 48 a escala menor harmônica com o Sol₆ • aparecendo no tempo forte do terceiro tempo, no compasso 54 e 61 ele leva a música para tonalidade menor (Sol menor) com a presença da terça menor (Si •). Na realidade, trata-se do aproveitamento de dois modos: o modo jônico (modo "maior") e o modo eólio (modo "menor") como na música barroca (transcrição em anexo).

Ao iniciar o tema no compasso 64, este, que é apresentando uma única vez antes do improviso de piano, observa-se após a parte B do tema na repetição da parte A o uso de acordes com mais de 4 vozes a partir de terças superpostas; e acordes que usam quartas superpostas, o que Signori indica como a “matriz impressionista” (SIGNORI, 2009: 115).

O improviso inicia no compasso 88 e é mentalmente muito organizado. Percebe-se isso ao observar as melodias (frases) criadas por Luiz Eça, frases curtas e frases longas, em que fica claro início, meio e fim. Nos primeiros 8 compassos, ele inicia o improviso com frases curtas com pausas de semicolcheias (•) entre elas, e depois frases longas, que após a primeira frase, segue emendando uma frase na outra sem interrupção (pausas), como pode ser observado na transcrição em anexo. Destaco ainda a forte presença da figura de tempo semicolcheia (), servindo ela de sustentação para o seu solo, que ainda conta com escalas de acordes e arpejos, que em seu movimento ascendente são executados em

um crescendo e no movimento descendente em um decrescendo assim como as escalas (graus conjuntos).

Com o final do improviso no compasso 127, ao retomar o tema no compasso 128, Luiz Eça acelera o andamento da música, deixando-a com uma estética de samba enredo, e segue assim até o fim da música. E aqui o tema é rerepresentando mais uma única vez. Ao mesmo tempo em que se obedecem as regras, como por exemplo, escalas de acordes, rearrmonizações, construção de frases, outras são quebradas, como o andamento. O que me parece claro é que temos aqui um ambiente construído a partir das ações “interativas instrumentais entre os músicos que se relacionam em tempo real de formas múltiplas e imprevisíveis” (VILLAVICENCIO, IAZZETTA E COSTA, 2011: 1).

7. Conclusão

Neste estudo foi feita uma observação inicial da interpretação durante o processo de criação e de improvisação na performance de Luiz Eça. E foram encontrados resultados de que a interpretação impulsiona um improviso e o improvisador, e que ela é um diferencial capaz de direcionar um solo. Também foi observado que uma interpretação é resultado das influências e experiências já trazidas pelo músico, que refletem em sua performance musical, como a fusão dos gêneros musicais, clássico e popular, o que se comprovou ser uma realidade.

Investigou-se ainda a influência do ambiente e das ações interativas entre os músicos e concluiu que influenciam sim, mas não totalmente em uma interpretação, e que não é o principal nem o único fator a influenciar.

Penso que essa pesquisa sobre a música instrumental brasileira, mostrou com clareza que a mesma nem sempre se resume ao conflito “samba X jazz” ou tem sua base na improvisação dos moldes jazzistas.

Referências Bibliográficas

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

APRO, Flávio. Interpretação musical: Um universo (ainda) em construção. In: *Performance e interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo, Editora Musa/Faculdade de Música Carlos Gomes, 2006.

II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical

Vitória/ES - 2014 // ABRAPEM - UFES - FAMES

GERLING, Cristina C. e SOUZA, Jusamara. *A performance como objeto de investigação*. Anais do I Seminário Nacional de pesquisa em performance musical. Belo Horizonte, Editora UFMG, p.114 – 125, 2000.

JOHNSON-LAIRD, P. N. *How Jazz Musicians Improvise: Music Perception Spring*, Vol. 19, No. 3, p.415–442, 2002.

MAXIMIANO, Guilherme Campiani. *Transformação na música instrumental brasileira: A improvisação nos primeiros álbuns do Tamba Trio*. Dissertação de Mestrado / Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2009.

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. A interpretação do Tamba Trio da canção “Desafinado”. Projeto Final de Graduação em Música. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2011.

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

PAULA, Gerdal José. Luiz Eça, um músico renovador. Data da publicação:16/05/2013. Disponível em <http://www.revistamusicaabrasileira.com.br/memoria/luiz-eca-um-musico-renovador>. Acesso em 09/12/13.

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

SIGNORI, Paulo César. *Tamba Trio: A trajetória histórica do grupo e análise das obras gravadas entre 1962-1964*. Dissertação de mestrado. Departamento de Música – Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2009.

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 (USP), 2011.

YOUTUBE.COM. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ZRIGefB5ap8>>. Acesso em: 09 set. 2013. Luiz Eça - Luiz Eça - Músico, compositor e arranjador. Veiculado em 12 maio 2011. Dur: 6m11s

YOUTUBE.COM. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=eIjmNe1VYT8>>. Acesso em: 09 set. 2013. Luiz Eça – Samba de Uma Nota Só. Veiculado em 15 jul. 2009. Dur: 5m25s.

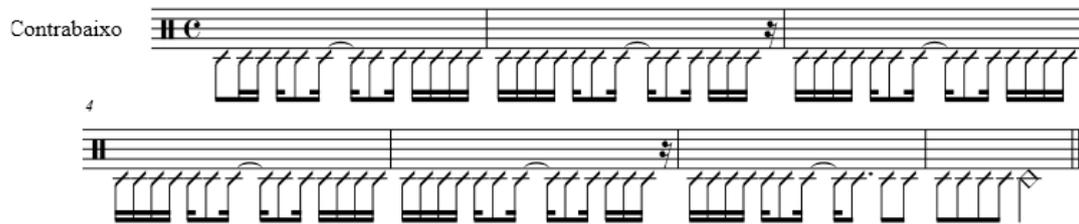
ⁱ Na base dessa proposta está a ideia, herdada de Augusto Guzzo, de que toda a vida humana possui caráter essencialmente formativo, ou seja, de que toda ação humana gera formas que, tanto no campo moral como no do pensamento e da arte, são criações orgânicas e perfeitas, autônomas, dotadas de leis internas, de compreensibilidade e exemplaridade (ABDO, 2000: 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: 7).

ⁱⁱ GARDNER, Jeff - Jazz Piano: Creative Concepts and Techniques, p.106.

Samba de Uma Nota Só

Contrabaixo - Introdução

Contrabaixo



Transcrição rítmica da introdução do contrabaixo solo na música “Samba de uma nota só”.

Samba de Uma Nota Só

Luiz Eça - Transcrição

Piano



Transcrição do piano solo que antecede a apresentação do tema.

IMPROVISO

Transcrição da parte A e B da mão direita do improviso de piano

Piano

87

A

92

97

100

B

105

109