



Universidade de Brasília

INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

DIOGO SOUZA VILAS MONZO

**IMPROVISAÇÃO MUSICAL E UM IMPROVISADOR:
A MÚSICA SEM FRONTEIRAS DE LUIZ EÇA**

Brasília-DF
2016

DIOGO SOUZA VILAS MONZO

**IMPROVISAÇÃO MUSICAL E UM IMPROVISADOR:
A MÚSICA SEM FRONTEIRAS DE LUIZ EÇA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Departamento de Música da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Performance

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Dourado Freire

Brasília-DF
2016

DIOGO SOUZA VILAS MONZO

**IMPROVISACÃO MUSICAL E UM IMPROVISADOR:
A MÚSICA SEM FRONTEIRAS DE LUIZ EÇA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Departamento de Música da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Performance

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Dourado Freire

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo Dourado Freire

Prof. Dr. Manuel Silveira Falleiros

Prof. Dr. Flávio Santos Pereira

Aprovada em: ____ de _____ de 2016

A Deus, a minha esposa, a minha Mãe,
a minha vó Sebastiana, a toda a minha
família, ao Luiz Eça e à música
brasileira.

Agradecimentos

A Deus pelo dom da vida.

A toda a minha família, pelo apoio, em especial, a minha amada esposa Francis Monzo, por todo seu apoio, paciência e dedicação.

À Fundação CAPES pelo auxílio da bolsa, fomentando a produção intelectual no Brasil.

Ao meu orientador Dr. Ricardo Dourado Freire, pela paciência e por tantos conselhos. Ainda, por acreditar nessa pesquisa e por ter visto potencial em mim para desenvolvê-la.

Aos professores Dr. Flávio Santos Pereira, Dr. Maria Isabel Montandon, Dr. Hugo Leonardo Ribeiro e Dr. Beatriz Magalhães Castro, que de maneiras distintas contribuíram para essa pesquisa, doando um pouco de seu conhecimento.

À Fernanda Quinderé, por ter apoiado e se envolvido tão intensamente durante esse processo de pesquisa.

À Neuza Meller a UnB TV e toda a sua equipe pelo apoio e parceria com o NPA artes.

Ao querido amigo Pablo Marquine, um ser humano com uma visão diferenciada do mundo, pela sua parceria e pelos momentos de profunda discussão e reflexão, que por vezes foram necessários.

Ao amigo Eber Filipe, pelo seu empenho em me ajudar em um momento importante de todo esse processo.

Ao amigo Guilherme Andreas, pelo apoio em um momento crucial dessa pesquisa.

Aos amigos Arícia Ferigato, Lígia Moreno, Heitor Marangoni, Victor Angeleas, Márcia Lyra, Alex Duarte e Rafael Ribeiro.

Ao amigo e grande incentivador Celso Fortunato Sequeiros Martinez por sempre acreditar em mim.

À Renata Marinho por sua amizade e incentivo.

Ao meu amigo e irmão de uma vida musical inteira, Sergio Toledo, um ser humano com qualidades raras e um músico excepcional, por toda a sua colaboração e pela sua disponibilidade de cooperar sempre.

Ao Mário Adnet por gentilmente fornecer partituras para a gravação do CD.

E a todos aqueles que fizeram parte direta ou indiretamente durante todo esse processo.

O meu muito obrigado.

RESUMO

Esta pesquisa aborda a improvisação musical por meio dos solos improvisados do músico, arranjador e pianista “Luiz Eça.” Como esse processo é construído por 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. Foram selecionadas quatro performances musicais de Luiz Eça, sendo duas da música *The Dolphin* e duas da música *Samba de Uma Nota Só*. As performances selecionadas são as mesmas músicas, porém duas gravadas em estúdio e as outras duas gravadas ao vivo. O material selecionado estava registrado por meio do áudio e vídeo. Propôs-se transcrever os áudios para partitura e, em seguida, descrever os solos improvisados de Luiz Eça com o intuito de identificar o material musical usado para proceder com a análise musical. Para análise musical, criou-se um protocolo de análise que serviu como aporte teórico. Após as análises descritivas dos solos improvisados, foram cruzados os dados obtidos e discutiu-se a partir de três aspectos: Como era a improvisação de Luiz Eça? Que recursos utiliza na construção de melodias? Que semelhanças existem nas improvisações de épocas diferentes?

Palavras Chaves: Luiz Eça. Improvisação. Performance Musical. Música Popular Brasileira

ABSTRACT

This paperwork approaches musical improvisation through the musician, arranger and pianist Luiz Eça's improvised solos. How is this process built by Luiz Eça? Focusing on the pianist's musical performance, the research sought to understand musical improvisation as creation in real time in its relation to musical performance. Four of Luiz Eça's musical performances were selected, two of them being the song *The Dolphin* and the other two the song *Samba de Uma Nota Só*. The selected performances are the same songs, although two of them have been recorded in a studio and the other ones have been recorded live. The selected material has been registered in audio and video. It was proposed transcribing the audio to scores and, next, describing Luiz Eça's improvised solos in order to identify the musical material being used to proceed with the musical analysis. For the musical analysis, it was created an analysis protocol, which has served as theoretical input. After the descriptive analysis of the improvised solos, the data obtained were crossed and discussed from three aspects: (1) How was Luiz Eça's improvisation? (2) What resources did he use when building melodies? (3) What similarities are there in improvisations of different periods?

Keywords: Luiz Eça. Improvisation. Music Performance. Brazilian Popular Music.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Transcrição feita à mão da música *Samba de uma nota só*, de 1962
- Figura 2 – Transcrição feita no Sibelius 7.5 da música *Samba de uma nota só*, de 1962
- Figura 3 – Intervalos
- Figura 4 – Intervalos tocados sucessivamente
- Figura 5 – Intervalos tocados simultaneamente
- Figura 6 – Tríades e tétrades
- Figura 7 – Tríades inversões
- Figura 8 – Tétrades inversões
- Figura 9 – Cifragem
- Figura 10 – Slash Chord
- Figura 11 – *Reflexos* – Luiz Eça
- Figura 12 – Arpejos
- Figura 13 – Arpejos de G7M
- Figura 14 – Arpejos de Bm7 e Em7
- Figura 15 – Modos da escala maior na tonalidade de dó maior
- Figura 16 – Modos da escala menor melódica na tonalidade de ré menor
- Figura 17 – Sol tons inteiros
- Figura 18 – Lá bemol tons inteiros
- Figura 19 – Sol diminuta
- Figura 20 – Fá diminuta
- Figura 21 – Diminuta dominante – dom dim
- Figura 22 – Herbie Hancock usando a escala dom dim em *Oliloqui Valley*
- Figura 23 – Modos da escala menor harmônica na tonalidade de dó menor
- Figura 24 – Pentatônica maior
- Figura 25 – Pentatônica menor
- Figura 26 – Escala blues
- Figura 27 – 1º modo
- Figura 28 – 2º modo
- Figura 29 – 3º modo
- Figura 30 – 4º modo
- Figura 31 – 5º modo (pent. menor)

- Figura 32 – C escala pentatônica – I
- Figura 33– F escala pentatônica – IV
- Figura 34 – G escala pentatônica – V
- Figura 35 – Bebop dominante
- Figura 36 – Bebop dórico
- Figura 37 – Bebop maior
- Figura 38 – Bebop menor melódica
- Figura 39 – Sequência melódica
- Figura 40 – Sequência rítmica
- Figura 41 – McCoy Tyner em Wayne Shorter de *The Big Push*
- Figura 42 – Freddie Hubbard sob a melodia de Duke Pearson *Gaslight*
- Figura 43 – Trecho do improviso do piano em *Tamba*: frase a partir da escala menor com poucos saltos (compassos 29 ao 31)
- Figura 44 – Trecho do improviso do piano em *Tamba*: blue notes (compassos 35 e 36)
- Figura 45 – Prelúdio nº 2, caderno II, compassos 10 a 12
- Figura 46 – *The Dolphin* compassos finais
- Figura 47 – Prelúdio III, do 2º caderno *La Puerta del Viño*
- Figura 48 – *Imagem* – Luiz Eça
- Figura 49 – *La Catedral Engloutie*, compassos 1 e 2
- Figura 50 – *Borandá* – Edu Lobo
- Figura 51 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1962
- Figura 52 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1962
- Figura 53 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1962
- Figura 54 – Transcrição de trecho da música *Sandy's Blues* – Oscar Peterson
- Figura 55 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1962
- Figura 56 – Transcrição de trecho da música *Sandy's Blues* – Oscar Peterson
- Figura 57 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1962
- Figura 58 – Transcrição de trecho da música *Sandy's Blues* – Oscar Peterson

Figura 59 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1962

Figura 60 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1962

Figura 61 – Trecho da música *Um a zero* de Pixinguinha

Figura 62 – Transcrição de trecho do contrabaixo na música *Samba de uma nota só*, de 1990

Figura 63 – Transcrição de trecho do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1990, p.1

Figura 64 – Transcrição de trecho do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1990, p.2

Figura 65 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1990

Figura 66 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1990

Figura 67 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1990

Figura 68 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1990

Figura 69 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1990

Figura 70 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1990

Figura 71 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *The Dolphin Luiz Eça piano e cordas*

Figura 72 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *The Dolphin Luiz Eça piano e cordas*

Figura 73 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *The Dolphin*, 1990

Figura 74 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *The Dolphin*, 1990

Figura 75 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *The Dolphin*, 1990

Figura 76 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *The Dolphin*, 1990

Figura 77 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *The Dolphin*, 1990

Figura 78 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *The Dolphin*, 1990

Figura 79 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1990, compasso 88 ao 93

Figura 80 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*,

de 1990, compassos 99 e 100

Figura 81 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *The Dolphin*, 1990, compasso 25

Figura 82 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1990, compasso 94

Figura 83 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1990, compasso 111

Figura 84 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1962, compasso 12

Figura 85 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *The Dolphin*, 1990, compasso 14

Figura 86 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *The Dolphin*, 1990, compasso 26 e 27

Figura 87 – Forma de uso no acorde dominante - X7.

Figura 88 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *The Dolphin* piano e cordas, compasso 6 e 7

Figura 89 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *The Dolphin* piano e cordas, compasso 10

Figura 90 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *The Dolphin*, 1990, compasso 11

Figura 91 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1990, compasso 90

Figura 92 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1990, compasso 101 ao 104

Figura 93 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1962, compasso 8, 9, 10 e 11

Figura 94 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1962, compasso 97, 98 e 99

Figura 95 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1962, compasso 12, 13, 14 e 15

Figura 96 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1990, compasso 99, 100, 101, 102, 103 e 104

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Padrão de escrita dos acordes

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 O HOMEM ENTRE O MAR E A TERRA: PERFORMANCE, IMPROVISACÃO E PROCESSOS CRIATIVOS.....	18
2.1 Performance musical.....	18
2.2 Improvisação musical.....	19
2.3 Improvisação idiomática e livre improvisação.....	21
2.4 A execução musical no pulso do momento.....	24
3 METODOLOGIA: O CAMINHO INVESTIGATIVO	29
3.1 Pressupostos metodológicos	29
3.1.1 Sobre a abordagem qualitativa	29
3.1.2 A improvisação musical a partir dos processos criativos de Luiz Eça	30
3.1.3 Estudo de fonogramas	30
3.1.4 Estudo de vídeos.....	32
3.2 O percurso metodológico da pesquisa	34
3.2.1 A coleta de dados e evidências	34
3.2.2 Critérios de seleção dos fonogramas	35
3.2.3 As transcrições.....	36
3.2.4 O processo de transcrição	37
3.3 Protocolo de análise	40
3.3.1 Intervalos	40
3.3.2 Acorde	42
3.3.3 Terminologia de acordes (cifras).....	44
3.3.4 Arpejos	46
3.3.5 Escalas	48
3.3.6 Escala maior	48
3.3.7 Menor melódica.....	51
3.3.8 Escalas assimétricas.....	53
3.3.8.1 Tons inteiros	53
3.3.8.2 Escala diminuta	53
3.3.9 Menor harmônica.....	55
3.3.10 Escalas pentatônicas	57
3.3.11 Modos	58
3.3.12 Escala bebop.....	59
3.3.13 Sequências	60
4 DESCRIÇÃO E ANÁLISES DAS MÚSICAS.....	62

4.1 Convergências entre música erudita e popular na construção do discurso musical de Luiz Eça	62
4.2 Descrição e análise dos dados a partir dos vídeos e da transcrição dos áudios	72
4.2.1 <i>Samba de uma nota só</i> do disco de estreia do Tamba Trio lançado em 1962	73
4.2.2 Luiz Eça Trio na música <i>Samba de uma nota só</i> , apresentada no programa “Jazz Brasil”, em 1990	78
4.2.3 <i>The Dolphin</i>	89
4.2.4 <i>The Dolphin – Luiz Eça piano e cordas</i> (1970).....	89
4.2.5 <i>The Dolphin</i> apresentada no programa “Jazz Brasil”, em 1990	92
4.2.6 Discussão	99
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	111
ANEXO A	117
ANEXO B	118
ANEXO C	119
ANEXO D	121
ANEXO E	123
ANEXO F	124
ANEXO G	128

1 INTRODUÇÃO

Não adianta discutir essas filosofias baratas do que é certo e previsível. Vejo a música sem fronteiras. Aprendi que não há divisão entre popular e erudito. Não deve haver muro de Berlim na música. (Eça apud SIGNORI, 2009, p.xi)

Luiz Eça foi um músico que teve uma trajetória muito particular na história da música brasileira. Embora tenha estudado piano erudito, sua carreira foi dedicada a música popular, tocou em teatros, bares, casas de shows etc. O músico de personalidade forte e com convicções bem estabelecidas conseguiu desenvolver um estilo de improvisação que refletiu sua personalidade musical.

Esta pesquisa aborda a improvisação musical, tendo como sujeito e objeto de análise o músico, arranjador e pianista “Luiz Eça”. O campo empírico da pesquisa constituiu-se em quatro performances musicais. Com foco na performance musical, 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 três aspectos: (1) Como era a improvisação de Luiz Eça? (2) Que recursos utiliza na construção de melodias? (3) Que semelhanças existem nas improvisações de épocas diferentes?

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.

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”. “A improvisação pode ser entendida como o próprio ato artístico imerso num presente contínuo, fluido” (FALLEIROS, 2006, p. 46). 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).

Apesar de a indeterminação, em níveis distintos, ser aquilo que une os diversos conceitos sobre improvisação, nas mais distintas épocas e culturas, neste caso, ela não se trata de uma indeterminação qualquer ou total, mas sim apenas da indeterminação de parâmetros específicos em detrimento a outros que se mantêm estáveis. E que, todavia, não se trata de uma combinação de sons aleatórios e ao acaso, mas de uma escolha das combinações entre as notas em busca de coerência musical (FALLEIROS, 2006, p. 46).

Meu interesse particular na improvisação de Luiz Eça é consequência da minha formação musical. Estudei piano clássico desde cedo, culminando com o meu bacharelado em Piano Erudito. Apesar da minha formação clássica, sempre estudei e trabalhei com a música popular e com a improvisação. Aprofundei meus estudos em harmonia funcional, improvisação e piano popular com diversos professores e músicos de grande experiência no meio musical. Meu interesse específico em Luiz Eça ocorreu pela influência dos meus professores Roberto Alves e Maria Tereza Madeira, que foram seus alunos. Desde então, venho pesquisando suas gravações.

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, e mais tarde, de teoria musical. Em 1957, 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, p. 165). Sua carreira profissional teve início entre os anos de 1952/53, como pianista, nos bailes de formatura, nas casas noturnas no Rio de Janeiro, notadamente no bar do Hotel Plaza, na Boite Vogue. 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.

Luiz Eça fez parte de uma geração de músicos que se dedicou à carreira solo ou de grupos pequenos. Ele desenvolveu um sistema de harmonia, ao qual chamou “Harmonia Criativa”. Nesse sistema, mostra sua versão para o ensino da harmonia, trazendo uma maneira diferenciada de lidar com os acordes e as suas inter-relações (ZAGURY, 1996). Essa relação com a harmonia sempre foi muito forte. Em sua fala, registrada em livro, Luiz Eça deixa clara sua convicção. Acreditava que, para improvisar, é preciso primeiro estudar harmonia. “Não se ensina improviso. Ensina-se harmonia. Com muito estudo e conhecimento, aí sim, é possível improvisar” (QUINDERÉ, 2007, p. 138).

A estética¹ 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).

Tamba Trio é 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 Hércio Milito (bateria e tamba). Foi batizado com esse nome, que é o nome de um instrumento de percussão criado pelo baterista Hércio Milito. Segundo Paulo Cesar Signori (2009), trata-se de um instrumento de percussão cuja composição básica é formada por três tambores apoiados num mesmo suporte e que são tocados com baquetas de tímpano. A esse *kit* podem ser acrescentados pratos, bem como outros acessórios de percussão.

O Tamba Trio é apontado em várias áreas como referência na música popular brasileira. Signori (2009, p. 2) aponta que foi no período de 1962 a 1964 que o grupo capitalizou reconhecimento e firmou o nome “Tamba Trio” como referência da moderna música popular brasileira. Tal afirmação também foi feita pelo compositor Edu Lobo, na contracapa do LP Avanço, gravado na Philips, pelo Tamba Trio, em 1963. Neste período o grupo lançou três Lps: Tamba Trio, Avanço e Tempo.

Signori, ao relatar a trajetória do Trio, nos mostra que o grupo surge no momento pós-II Guerra, em que o panorama geopolítico-econômico se dividia em dois grandes blocos: socialista e capitalista. O Brasil, aliado ao capitalismo, sofreu influência marcante dos EUA na música, sendo que “nesse período, percebe-se um aumento do consumo de música popular norte-americana” (SIGNORI, 2009, p. 6).

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

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)

âmbito da música popular desde décadas anteriores. Conforme Santuza C. 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.

Luiz Eça, apesar de ter se dedicado à música popular brasileira, em especial à Bossa Nova, como sua influência direta, seja na maneira de tocar, seja no uso da harmonia, como ressalta Zagury (1996, p. 94), “não apontava nenhuma influência de seus antecessores da música popular, mestres do Samba ou outros de estilos tipicamente brasileiros”. E um dos fatores, neste caso, é o próprio rótulo do Samba, “pois o rótulo tradicional, na maioria das vezes instituído pelos próprios sambistas, tende a ocultar experimentações profundas no âmbito musical e mesmo a mascarar a troca de influências entre os diversos gêneros” (NAVES, 2001, p. 8).

No caso de Luiz Eça, percebe-se a influência do Choro, do Jazz americano e de Debussy, sua principal influência, como dito pelo próprio pianista: “eu me deixo carregar muito pelo impressionismo” (YOUTUBE, 2011). Esse mesmo ideal de liberdade, da busca pelo novo e a resistência aos princípios acadêmicos é um ponto em comum de Luiz Eça e Debussy. Pode-se assim afirmar, com bases nas dissertações estudadas e em depoimentos, que essa influência foi geradora de formatos, estruturas harmônicas e padrões de execução e escrita ao piano, o que é facilmente percebido ao ouvir seus arranjos, improvisos e composições. Esse dado foi muito bem registrado pelos trabalhos de Zagury (1996), Signori (2009) e Moreira (2011).

Por meio da compreensão da relação entre improvisação, composição e performance, em que necessidades e possibilidades são criadas e desenvolvidas em um contexto de influências múltiplas e recíprocas, esta pesquisa tem o objetivo de construir o retrato de cada momento das performances que suportam este estudo. Foi necessário recorrer não somente ao histórico técnico de cada momento das gravações, mas também identificar quem são os agentes que atuaram na construção das performances (músicos), qual era o contexto em que estavam inseridos e, o mais importante, como o resultado sonoro pode confirmar e fundamentar a construção da prática musical.

No Capítulo 2, é apresentado o referencial bibliográfico, onde são abordados os três pontos interconectados, performance, improvisação e composição. As premissas teóricas partem da visão de que a improvisação é a criação em tempo real. A diferença entre a composição da improvisação e a performance da improvisação é pouco clara – uma vez que a composição na improvisação e a performance ocorrem simultaneamente, ou muito próximo a isso.

No Capítulo 3, é descrita a construção da metodologia apresentada. Buscou-se construir uma postura teórica coerente entre os autores: suas teorias e a metodologia utilizada. Foi feita uma descrição detalhada do percurso da coleta de informações e dos dados selecionados para esta pesquisa.

No Capítulo 4, com base no protocolo de análise e nos dados levantados, foi feita uma análise descritiva das músicas, em que se traçou uma discussão sobre a maneira de tocar de Luiz Eça e suas influências. Foram registrados os aspectos considerados relevantes para a compreensão de seus solos improvisados, fruto de um processo analítico e reflexivo.

2 O HOMEM ENTRE O MAR E A TERRA: PERFORMANCE, IMPROVISACÃO E PROCESSOS CRIATIVOS

2.1 Performance musical

Pode parecer simples a diferença entre a composição da improvisação e a performance da improvisação. Como Benson (2003, p. 23 – tradução nossa) bem define, a primeira refere-se “ao ato de designar ou selecionar características musicais particulares”, enquanto a segunda trata do “presente sendo colocado em som em uma determinada característica”. No entanto, esta distinção é pouco clara. Uma vez que a composição e a performance na improvisação ocorrem simultaneamente – ou muito próximo a isso –, parece difícil dizer que a performance improvisada de determinadas características não afeta de forma alguma a seleção delas, ou vice-versa. Então, essa distinção no fazer musical parece útil e cheia de sentido, pois ela abrange dois aspectos importantes da improvisação: a performance e a composição. Nesse processo, o performer não dá realidade a uma composição preexistente, mas “é o criador da música” (SLOBODA, 2008, p. 87).

A improvisação está diretamente ligada à performance musical, de tal forma que não existe improvisação musical sem performance musical. Esse 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. Seus aspectos podem ser étnicos e interculturais, históricos, estéticos, ritualísticos, sociológicos, políticos entre outros. Performance musical 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).

Conforme concepção de Jean Molino, Costa (2003, p. 27) propõe que “uma performance de improvisação se insere necessariamente como um fato musical ²”, 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

² 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, p. 112-114).

ambiente, ela é – enquanto um fato de cultura – um dos fatores que conferem a este ambiente sua identidade” (COSTA, 2003, p. 27).

De acordo com Seeger (2008, p. 244), “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”. De forma semelhante, Michelle Kisliuk (2008, p. 183) reconhece que, na “etnografia de performance musical, nós pesquisadores somos desafiados a apresentar ou representar o experimento, uma vez que performance é experiência”.

No caso da improvisação musical, Sloboda (2008) e Johnson-Laird (2002) nos mostram que, para a Psicologia, esse tema apresenta um desafio único: um artista cria uma obra original em tempo real. Assim, a performance é vista como algo sempre novo e inesperado. Apesar de essa ideia ser uma possibilidade real, não é o que acontece sempre. E, mesmo que nesse contexto os autores coloquem que esse é o desafio para o improvisador, o que seria algo novo nos dias de hoje, diante de tanta informação e influência?

Improvisar, em alguns casos, requer obedecer determinadas regras estabelecidas por padrões clássicos, como no caso do Jazz tradicional, em outros casos é sinônimo de experimentação e descoberta, sendo nesse sentido um caso raro de criatividade, ou seja, a criação de algo novo (SILVA, 2008, p. 1).

2.2 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); uma performance musical, onde cada músico traz consigo seus sentimentos, aspirações e convicções, e essas peculiaridades estão ligadas à sua individualidade, que pode ser “utilizada para modelar uma peça segundo ideias próprias e intenções musicais” (GERLING; SOUZA, 2000, p. 115).

A improvisação, em determinados aspectos, é uma atividade submetida a diversas regras, tanto do nível interpretativo (aspectos técnicos e expressivos da execução), como da real capacidade criativa (que determina a seleção, organização e o manejo de materiais musicais)

do músico ou instrumentista que a executa. 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 familiariza-se 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 uma superação de padrões pré-estabelecidos. Dentro desse contexto, no qual se vive essa prática musical, buscase, 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).

Como nos mostra Vergara (2012), em seu estudo sobre os trinta prelúdios de João Domingos Bom Tempo, a prática da improvisação não é um hábito recente. Rónai (2008) explica, em seu estudo sobre métodos para flauta, que tocar um prelúdio improvisado antes de uma peça era um hábito bastante comum no século XVIII. De acordo com relatos da época, era normal o intérprete improvisar antes de tocar a composição propriamente dita.

O costume de acrescentar um Prelúdio antes da peça era de tal forma arraigado, que mesmo no final do Barroco, quando a improvisação já estava caindo em desuso, inúmeros compositores passaram a incorporar um Prelúdio aos movimentos de suas peças (RÓNAI, 2008, p. 224-226).

No século XX, antes de 1940, pianistas – entre eles Schnabel e Kempf – “preludiavam (improvisavam) por alguns minutos, ao passar de uma peça para outra de tonalidade diferente” (RÓNAI, 2008, p. 225). A improvisação era um assunto presente nos tratados para teclado do século XVIII: “A improvisação foi uma prática frequente e importante, tanto para a geração dos filhos de Bach, como para José Maurício” (FAGERLANDE, 1996, p.29).

Segundo Johnson-Laird (2002, p. 415), os ouvintes, por exemplo, eram às vezes mais impressionados com performances improvisadas de Beethoven do que por suas composições. “O mesmo homem que poderia levar 20 anos para trabalhar um mesmo tema, também podia produzir improvisações com alto grau de acabamento” (SLOBODA, 2008, p. 180).

Embora a improvisação não esteja presente só na música popular, ela é conteúdo essencial desta, em muitos dos seus estilos. É comum afirmar que a improvisação tem um amplo espectro em diversas culturas. A música instrumental e vocal tem incentivado a improvisação musical através dos tempos, como no canto dos poemas épicos da tradição homérica, preservado no século XX entre os cantores folclóricos da antiga Iugoslávia e na música dos repentistas, totalmente orientada pelo texto, também improvisado. Ainda, a improvisação vocal está presente no Jazz e outros estilos.

No Jazz, a improvisação é preponderante e, apesar de ela surgir em um “momento de liberdade” ou conotar uma situação espontânea, é resultado de preparação, de pesquisa e de conhecimento de uma dada linguagem estilística: ritmos, melodias, progressões harmônicas específicas, construção de frases, *partners*, bem como as articulações e dinâmicas. Sabendo, porém, que cada detalhe, cada gesto do músico está carregado de seus sentimentos, aspirações e convicções, a improvisação, portanto, “[...] diz, significa, comunica alguma coisa” (PAREYSON, 1997, p. 61).

2.3 Improvisação idiomática e livre improvisação

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 estendidos 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 improvisado. 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).

Villavicencio, Iazzetta e Costa (2011, p. 1) mostram, em sua pesquisa, o ambiente da livre improvisação, que difere de um ambiente de improvisação idiomático: “Nos últimos anos, a livre improvisação passou a ser tratada como um tema para discussão cada vez mais presente nos meios acadêmicos e é atualmente considerada 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 livre improvisação 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 cria condições especiais para o surgimento de soluções criativas (VILLAVICENCIO; IAZETTA; COSTA, 2011, p. 1).

A livre improvisação busca estabelecer articulações que possibilitem a continuidade, fator esse que é uma condição para a realização da improvisação. Falleiros (2012, p. 20) afirma que não pode haver “sobreposições que hierarquizam outras ações, mas apenas astúcia de englobar, de aglutinar um momento no seguinte e criar assim uma ideia de continuidade”.

“Na livre improvisação não há certo ou errado em relação às regras, mas há fluxo pela interação através da escuta ou nenhuma concatenação de elementos: uma espécie de “escuta ou morte” (FALLEIROS, 2012, p. 22). Assim, a ideia de que não existem regras na livre improvisação não pode ser considerada de forma tão absoluta, como nos mostra o autor:

Para a livre improvisação não existe um ideal requerido de técnica e entendimento necessários previamente para realizar uma improvisação. A livre improvisação é uma prática autônoma, e talvez essa possa ser uma liberdade que seu nome proclama. Isto significa que o improvisador não precisa de “autorizações”, ou conhecimentos altamente especializados para a ação criativa (FALLEIROS, 2012, p. 16).

Parece que a diferença entre a improvisação idiomática e a ideia de uma improvisação não idiomática ou livre, proposta por Falleiros (2012) e Costa (2003), é que a improvisação idiomática é um “jogo com regras”, de maneira que essas regras realizam “o estopim de fluxo e de continuidade já que estas ações estão previstas em suas fórmulas. Mas para isso, a improvisação idiomática sempre parte, remete e evoca suas próprias regras realizando uma espécie de metaimprovisação” (FALLEIROS, 2012, p. 22).

Pensemos nas dimensões comunicativas da improvisação idiomática: nela há um nível de significação dominante resultante de um processo de enunciação coletiva e um nível de subjetivação. Assim, a improvisação idiomática se dá num contexto de redundância que remete ao idioma (gramaticalidade) e portanto, à intersubjetividade e um nível de ressonância onde se dão as subjetividades (ou as “indisciplinas”) (COSTA, 2003, p. 29).

Já a improvisação não idiomática, a livre improvisação, tem relação com a ideia de jogo ideal³, em que se estabelece a noção de continuidade que vai além do previsto e cujo conceito

³ O jogo ideal é o próprio jogar em que ainda não se formalizaram regras. Ele é, nas palavras de Deleuze, um ritornelo primordial de territorialização anterior à própria territorialização. Nestes termos, esta nos parece ser a

foi proposto pelo filósofo Gilles Deleuze: “um jogo ideal em que o que importa é a continuidade do próprio jogo” (COSTA, 2003, p. 36). Porém, não ignorando o fato de que artistas (músicos), mesmo em uma improvisação Idiomática, sempre podem transcender suas regras e conceitos.

2.4 A execução musical no pulso do momento

A execução musical pressupõe, por parte do executante, a aplicação de padrões cognitivos que extrapolam um fazer inconsequente. Ela traz à tona o próprio sentido do verbo latino *facere* (criar, eleger, estimar, ser conveniente), exigindo do intérprete escolhas pré-avaliadas que subsidiarão e legitimarão a sua exposição. O intérprete ou performer musical, “faz, cria e elege” (LIMA, 2006, p. 11).

Apro, Carvalho e Lima (2006, p. 13) pensam a performance como “um processo de execução que não dispensa nem os aspectos técnicos presentes nessa prática, nem os processos interpretativos que contribuem para essa ação”. Ferigato e Freire (2014, p. 3), por sua vez, atribuem a ela “uma perspectiva de ação mais interdisciplinar onde se encontra uma abrangência cognitiva mais ampla, ocorrendo na ação executória uma interação entre outras áreas do conhecimento sob condições múltiplas”.

Sloboda, sobre a execução, destaca o fato:

de que a execução humana hábil é raramente uma sequência rígida de movimentos na qual cada movimento particular é disparado de forma inflexível pelo movimento precedente, e nos fazem tomar consciência de que a execução resulta de uma interação entre um plano mental que especifica elementos intencionais do *outpout* e um sistema de programação flexível que aprendeu, pela experiência, a computar os padrões de contração muscular que atingirão os objetivos (de produção do *outpout* em questão) em uma grande variedade de condições iniciais (SLOBODA, 2008, p. 115).

Em um concerto improvisado, a execução musical se difere, cria-se uma expectativa diferente de um concerto predefinido. Talvez quando assistimos a uma performance de música improvisada, para muitas pessoas, essa execução musical, a improvisação, pode parecer com

diferença entre a improvisação idiomática (jogo com regras) e a nossa proposta de uma improvisação não idiomática (jogo ideal) (COSTA, 2009, p. 54).

músicos pegando as notas no ar ou, para outros, como uma mágica, como dito pelo baixista Calvin Hill no estudo de improvisação no Jazz de Paul Berliner (BERLINER, 1994, p. i-). Porém, Mark Levine (1995, author's note, p. 2) é categórico ao afirmar, em seu livro, que “um bom solo de Jazz é composto por: 1% mágica e 99% de material que é explicável, analisável, categorizável, factível”. Apesar do tom anedótico, isso quer dizer que, se demanda muito trabalho a longo prazo para ser construído a capacidade de improvisação.

Há um vasto corpo de escritos publicados sobre composições musicais, porém, boa parte deles trata do produto final da composição, e não da composição enquanto processo (criação em tempo real). Leonard Meyer (apud CONE, 1995, p. 241) diz que “o crítico não aparece para elogiar grandes obras (nem para condená-las), mas sim para explicá-las e iluminá-las”. Se pensarmos, inicialmente, na análise como ferramenta do ensino da teoria composicional e que a análise, por sua vez, trabalha com composições específicas, com o produto final, investigando seus componentes e suas articulações, veremos que se tenta assim compreender e explicar as escolhas feitas por um compositor em uma determinada obra, “interessa-se mais pelo produto final do que na história psicológica momento a momento da gênese de um tema ou passagem musical” (SLOBODA, 2008, p. 135).

Também é possível que alguns elementos da composição evidenciados pela análise crítica não constituíssem parte das intenções, conscientes ou não, do compositor. Em um sistema amplo de sons interrelacionados, como o de uma sinfonia, é inevitável que haja relações que a análise aponte, mas que não foram percebidas ou planejadas pelo compositor (SLOBODA, 2008, p. 135).

Há dois estágios no processo de composição apresentados por Sloboda: primeiro a inspiração, a qual o autor chama de “inspiração por Sessions”. Nesse estágio, uma ideia aparece na consciência em forma de esqueleto; no segundo, a “execução”, em que essa ideia é “submetida a uma série de processos mais conscientes e deliberados de extensão e transformação” (SLOBODA, 2008, p.152).

O objetivo principal do processo composicional, segundo Sloboda (2008), parece ser o trabalho de criar e aperfeiçoar ideias musicais. Mesmo que uma ideia possa surgir espontaneamente, sem um grande esforço – e isso acontece. Não quer dizer que ela seja definitiva ou absoluta, o seu desenvolvimento pode levar anos.

O compositor não é tão consciente de todas as suas ideias quanto é dominado por elas. É comum que, até que tenha passado por todos os seus processos de pensamento, ele não se dê

conta de todos os processos. “Com extrema frequência, o trabalho completo parece ser incompreensível ao compositor logo depois de acabado” (SLOBODA, 2008, p. 151).

Como podemos, então, ter *insights* psicológicos sobre esse processo musical central e fundamental? Sloboda (2008), ao se fazer essa pergunta, responde a partir de quatro métodos que ele julga possíveis de investigação: o primeiro é o exame de uma composição conforme os manuscritos do compositor; em segundo, a análise daquilo que os próprios compositores falam a respeito dos seus métodos; terceiro, a observação ao vivo dos compositores no momento em que eles compõem; e em quarto, a observação e a descrição de execuções improvisadas.

A improvisação em especial, como dito por Sloboda e citado anteriormente, é o momento em que o compositor é o executor e esse fenômeno acontece no momento da performance musical, simultaneamente, ou muito próximo a isso. O improvisador tem menos recursos, menos oportunidades de concertos, de correções, ou até mesmo menos oportunidades de escolhas. Não é característica da improvisação (a composição em tempo real) moldar ou aperfeiçoar seu material. O compositor (improvisador) nesse caso não tem essa oportunidade. Parece que a sua primeira ideia precisa funcionar.

Nesse sentido, a improvisação é parecida com a fala, como descreve Falleiros, em comum com a fala de Barthes em sua tese de doutorado:

A fala é irreversível, isto é: não podemos corrigir uma palavra, exceto se dissermos precisamente que a corrigimos. Aqui, rasurar é acrescentar; se eu quiser apagar o que acabei de expor, só poderei fazer mostrando a própria borracha (devo dizer: “ou antes...”, “exprimi-me mal...”); paradoxalmente, é a fala, efêmera, que é indestrutível. A fala só pode juntar outra fala (BARTHES apud FALLEIROS, 2012, p. 19).

A improvisação possui essas características com a fala. Se um improvisador fosse responder a uma pergunta feita na hora, sem aviso prévio ou premeditação, a resposta seria muito diferente de outra dada de forma pensada, com acesso anterior à pergunta. Assim, esse processo de composição musical premeditado, feito anterior à performance (execução), primeiro compõe e depois executa, é um processo pelo qual a improvisação não passa.

No processo de composição anterior à performance, o compositor tem tempo de tomar decisões de estruturas e direcionamento. Ele pode julgar, pensar, refletir se uma ideia é boa, se ela funciona ou não, entre outras questões. Ou mesmo trocar de ideia, escolher usar uma outra. No entanto, não podemos perder de vista que nesse processo, no qual é permitido ao compositor realizar mudanças, desistências e ter tempo para escolhas, suas decisões não influenciam

diretamente no momento da performance: a influência ocorre mais na própria composição e no seu resultado final.

Na improvisação, isso não acontece. A decisão do improvisador influencia diretamente na performance musical. Não que o improvisador deva aceitar a primeira ideia, mas entender que ela pode ser o fator diferencial da composição. O desafio talvez seja não apenas criar, mas, a partir de uma primeira ideia, construir algo absolutamente novo e inovador.

Criar, nos dias de hoje, é talvez um dos grandes desafios do nosso tempo, para músicos e compositores. Porém, a improvisação, aliada à criatividade e à inspiração, pode ser um novo fôlego à criação musical e ao desenvolvimento de novas tendências, com uma combinação heterodoxa de elementos musicais. “A improvisação individual ou em grupo tem e teve ao longo de toda a História da música um papel fundamental” (SILVA, 2008, p. 1).

“Entretanto, as restrições inerentes à improvisação – imediatez e fluência – tornam plausível que haja processos que a improvisação e a composição não compartilham” (SLOBODA, 2008, p. 136). Sendo assim, o improvisador (compositor) pode dispensar parte do trabalho que o compositor que não está criando em tempo real teria.

“A improvisação não se encaixa tão perfeitamente no esquema que nós normalmente usamos para pensar sobre o fazer musical” (BENSON, 2003, p. 25 – tradução nossa), na relação entre composição e performance. No contexto da música erudita, pode-se considerar “performance como a execução formal de música escrita por outro que não o intérprete e referem-se a este conjunto de eventos e comportamentos como sendo performance de elite ou de alto padrão (PALMER, 1997, p. 118 – tradução nossa)”. “Em nossa cultura ocidental, trata-se frequentemente de música escrita por alguém que não está diretamente envolvido na execução” (SLOBODA, 2008, p. 87). 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).

A improvisação não é uma interpretação de algo que já existe. Nesse sentido, ela difere da performance como representação, a apresentação de uma composição que já existe, que já foi apresentada e está sendo apresentada mais uma vez. 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, p. 480).

Esta falta de especificidade dá ao intérprete uma latitude considerável. Portanto, interpretação, um conceito inseparável de performance, refere-se diretamente à individualidade utilizada para modelar uma peça segundo ideias próprias e intenções musicais. Diferenças na interpretação são responsáveis pela riqueza e variedade na execução musical e podem ser investigadas entre vários intérpretes ou entre várias instâncias de um mesmo intérprete (GERLING; SOUZA, 2000, p. 115).

Nesse sentido, a interpretação na performance musical não se apresenta como uma repetição idêntica, mas realmente a performance nesse aspecto se apresenta de uma maneira que a improvisação não é. Uma interpretação é essencialmente uma performance musical de uma composição que já existe, ao passo que a improvisação nos apresenta algo que se forma no momento em que ela é realizada. Consideramos a improvisação como a ação de selecionar características musicais particulares em tempo real, transformando o momento presente em resultado sonoro.

3 METODOLOGIA: O CAMINHO INVESTIGATIVO

3.1 Pressupostos metodológicos

3.1.1 Sobre a abordagem qualitativa

A escolha entre diferentes métodos de investigação depende do objetivo da pesquisa, do que se está tentando explicar. Muitas são as discussões sobre as diferenças entre pesquisa qualitativa e quantitativa. 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.

A pesquisa qualitativa implica uma ênfase nas qualidades das entidades e nos processos e significados que não são examinados ou medidos experimentalmente quanto a quantidade, volume, intensidade ou frequência. A pesquisa qualitativa envolve a coleta de uma variedade de materiais empíricos – estudo de caso, experiência pessoal, introspecção, história de vida, entrevista, artefatos, textos, produções culturais, textos observacionais, históricos, interativos e visuais – que descrevem momentos e significados rotineiros e problemáticos da vida dos indivíduos (DENZIN; LINCOLN, 2006).

O pesquisador, por meio da pesquisa qualitativa, ao observar as ações no próprio ambiente, tem possibilidades de compreender circunstâncias históricas, ao estabelecer relações com o contexto no qual estão inseridas essas realidades, não desconsiderando nenhum ponto, ao interpretar os dados, estando atento a gestos, falas, brincadeiras e até mesmo a detalhes do cotidiano. É vital saber traduzir os significados das informações captadas, para além do experimentável e observável. O pesquisador observa de um ângulo particular, pois essa abordagem o leva, em seu processo interpretativo, a uma relação íntima com o tema da pesquisa e com o seu mundo social. Os desafios não estão apenas nas relações com os outros, mas também na capacidade de compreender a experiência do outro (KLEBER, 2006).

Os homens são diferentes dos objetos, por isso, em um estudo que envolva a vida humana, o ser humano, é importante que se considerem essas diferenças. Em uma abordagem qualitativa, a vida humana é vista como uma atividade interativa e interpretativa, realizada pelo contato das pessoas, levando em conta que o ser humano interpreta continuamente o mundo em que vive.

3.1.2 A improvisação musical a partir dos processos criativos de Luiz Eça

Ao decidir verificar os processos criativos de Luiz Eça, vemos que os seus improvisos, a sua maneira de ver a música, a sua personalidade enquanto músico estão carregados de uma série de influências de estilos musicais diferentes e de uma série de decepções e frustrações com a academia e com sistemas cristalizados, passíveis de reflexão e reorganização de se fazer música. Uma análise musical que se restrinja apenas a classificar, enumerar ou apresentar como os elementos se combinam na formação de sua identidade musical não parece ser suficiente, apesar de se mostrar importante. Afinal, seu estágio de criação se encontra em nível mais elevado, e a criação não se limita apenas ao universo dos elementos musicais.

Ainda quando olhamos para a improvisação (a criação em tempo real), observamos que ela vai além da maneira de tocar um instrumento, da técnica ou mecânica de um músico. Ela é muito mais abrangente, trabalha com conceitos e principalmente com o objetivo de criar. A metodologia de análise da música improvisada, afirma Falleiros (2012, p. 42), “deveria ser formulada segundo seus objetivos, idiossincrasias e intenções”.

3.1.3 Estudo de fonogramas

As novas tecnologias possibilitaram o registro do som, fazendo dele documento, fonte documental, abrindo assim enorme possibilidade de caminhos à pesquisa em música. Assim, como afirma Cook (2008, p. 10), “gravações são documentos históricos da mesma forma que as partituras o são”. Como dito por Stravinsky: “considero minhas gravações como suplementos indispensáveis à música impressa” (STRAVINSKY, 1984, p.98).

O fonograma em si, segundo Pessoa (2012, p. 20), “já é uma ruptura de diversos paradigmas do próprio ato de se ouvir e fazer música”. Com a forte entrada da indústria cultural, principalmente no que está relacionado ao processo e ao objeto sonoro, a circulação da música por meio de fonogramas ou, como define Pessoa (2012), a fonofixação, influenciou de tal forma, que trouxe uma mudança para a prática musical, mais intensamente a prática musical ligada à música popular. Porém, “a era fonográfica nasceu junto com a música popular e ambas estão associadas desde então” (PESSOA, 2012, p. 28). Certamente a música popular é anterior à era fonográfica. Porém, não resta dúvidas de que a era fonográfica possibilitou uma expansão sem paralelos da circulação dos vários estilos abarcados pela denominação *música popular*.

Embora existam diferenças claras dessas influências, que permanecem ainda hoje, a principal delas é que a partitura possui um imenso valor e é de fundamental importância para a música de concerto. Por outro lado, na música popular, em que o principal foco de aprendizado e disseminação não é a partitura, e sim a gravação (fonogramas), essa, para os intérpretes (músicos), tornou-se mais importante do que a partitura – isso quando esta existe (PESSOA, 2012).

Pessoa (2012), tendo por base o filósofo idealista alemão Hegel, ainda discute o fato de que, por meio dos fonogramas, a música sofre um dano em seu material mais significativo, o que, segundo o autor, é alterado na sua essência, visto que a música tem a sua matéria-prima, “o som”, alterado na sua realidade. O som passa a ser atemporal ao deixar de estar presente, podendo, assim, ouvir música quando e onde desejar. Nesse sentido, a música passa a ter uma dimensão espacial e tal fato lhe confere um caráter de objetividade, o que está presente também em outras manifestações artísticas, e que, segundo Hegel (2010), sob o olhar de Pessoa (2012), faz com que essas manifestações artísticas, enquanto matéria exterior, por meio do material que as confeccionam, não se atenham ao estado de pureza interior da arte. Assim, perde-se o que fazia delas uma manifestação artística imaterial, perceptível apenas no ato de se fazer música e dedicada à subjetividade pura de sua interiorização.

Cook (2008) fala sobre o CD que Pearl Opal, produziu, chamado *Alessandro Moreschi – o Último Castrato* (OPALA CD 9823). Neste CD, está registrada uma gravação de Moreschi cantando o *Crucifixus* da Petite Messe Solenne de Rossini, feita no Vaticano em 3 de abril de 1902. Ao comentar essa gravação, Cook alerta para o fato de que o som que se ouve pode estar distante do som que foi registrado em 3 de abril de 1902. Entretanto, “o único modo fidedigno no qual nós poderíamos possivelmente saber como uma música soou há um século atrás, afinal de contas, é por meio de gravações” (COOK, 2008, p. 9).

Assim como as partituras podem proporcionar uma base insuficiente para a interpretação musicológica, Cook (2008) alerta para o fato de que, igualmente, o uso de gravações como base para a interpretação musicológica pode ser insuficiente. Essa conclusão surge quando Cook, ao observar as gravações de Stadlen, mesmo que em 1979 as Edições Universal tenham publicado uma edição em fac-símile da própria partitura do Op. 27 de Stadlen, afirmou que “nada do que Stadlen descreve tampouco pode ser ouvido nas gravações dos anos cinquenta e nem dos anos sessenta” (COOK, 2008, p. 30) Assim, esta é uma clássica demonstração dos riscos que o uso de partituras e gravações como fontes documentais podem proporcionar.

Essa pesquisa em música reconhece esses riscos, porém não pode abrir mão do seu ponto de partida, que é a experiência da música enquanto fenômeno sonoro, e compreendê-la como tal, pois só o registro sonoro pode mostrar a sonoridade e as escolhas feitas por Luiz Eça em suas improvisações. No entanto, o áudio, apesar de ser uma fonte documental primária de dados deste estudo, não é a única fonte a ser estudada.

O presente trabalho busca conhecer e desvendar os estilos que estão presentes nas performances, os temas, a relação da música com o artista e a sua biografia. Pois o “contexto é essencial para a autenticidade do conhecimento, e a partir dele é possível fundamentar as possíveis interpretações propostas pela experiência sonora” (PESSOA, 2012, p. 24). O áudio será confrontado a todo o material levantado durante a pesquisa, inclusive os vídeos, pois esta tem como objeto central de estudo o ser humano, o músico que está no controle do instrumento e conseqüentemente da música, lapidando, transformando e dando forma ao som, trazendo-o para os nossos ouvidos.

3.1.4 Estudo de vídeos

A internet é atualmente uma das maiores forças em nível de comunicação com alcance global. A abrangência e a velocidade de circulação das informações que transitam nesse meio vêm sendo potencialmente aproveitadas e exploradas (CARDOSO, 2014).

Uma de suas plataformas é o YouTube, que foi lançado em junho de 2005, um *site* voltado para o compartilhamento de vídeos. “Burgess e Green (2009) esclarecem que a tecnologia era inovadora, mas não exclusiva” (CARDOSO, 2014, p. 11). O YouTube alcançou o seu apogeu “em outubro de 2006, data em que o Google o comprou por 1,65 bilhões de

dólares” (CARDOSO, 2014, p. 11). O YouTube não funciona como uma produtora de conteúdo, e sim como uma plataforma agregadora de conteúdo, onde os usuários colocam os seus vídeos e o gerenciam pela plataforma.

As imagens passaram a fazer parte da vida cotidiana e adentraram também na vida acadêmica, modificando a maneira de ensinar e de aprender (BELEI et al., 2008, p. 188). O YouTube tornou-se uma grande biblioteca de vídeos *online* e uma importante fonte de pesquisa. Foi nessa plataforma que os vídeos de Luiz Eça Trio foram encontrados e selecionados como fonte primária deste trabalho. Assim, esses dados não foram produzidos pela presente pesquisa, trata-se de dados com informação visual já existente.

O vídeo tem uma função óbvia de registro de dados sempre que algum conjunto de ações humanas é complexo e difícil de ser descrito compreensivamente por único observador, enquanto ele se desenrola. Qualquer ritual religioso, ou um cerimonial ao vivo (como um casamento), pode ser candidato, ou uma dança, uma hora de ensino em sala de aula, ou uma atividade artística, desde fazer um sapato, até polir um diamante. Não existem limites óbvios para a amplitude de ações e narrações humanas que possam ser registradas, empregando conjuntamente imagem e som em um filme de vídeo (BAUER; GASKELL, 2002, p. 149).

Esse registro tem como vantagem a possibilidade de outros pesquisadores poderem fazer uso do material coletado. “Torna-se possível analisar todo o material de pesquisa e manter a neutralidade dos dados” (BELEI et al., 2008, p. 192). Comparando com a técnica de observação ao vivo, é possível concluir que, quando se assiste algo pela primeira vez, ou uma única vez, inicialmente são retidos os aspectos mais impressionantes do observado, correndo o risco de pontos mais detalhados passarem despercebidos. Porém, quando um comportamento pode ser observado diversas outras vezes, é possível fazer um exame aprofundado do processo analisado (BELEI et al. 2008).

Porém, Bauer e Gaskell (2002) alertam para o fato de que os registros visuais não estão livres de problemas, ou isentos de manipulação. Eles não são nada mais que representações, ou traços de um complexo maior de ações passadas” (BAUER; GASKELL, 2002, p. 138). Devido ao fato de os “acontecimentos do mundo real serem tridimensionais e os meios visuais serem apenas bidimensionais, eles são, inevitavelmente, simplificações em escala secundária, dependente, reduzida das realidades que lhes deram origem” (BAUER; GASKELL, 2002, p. 138).

A imagem vem sendo há muito tempo uma ferramenta para registrar o movimento, ou seja, as ações e comportamentos. Torna-se, assim, um instrumento para captar o objeto de estudo, pois reduz questões da seletividade do pesquisador e configura a reprodutividade e estabilidade do estudo (BELEI et al., 2008, p. 192).

Gravações de vídeos, assim como fotografias, podem incluir palavras escritas. “Grande parte do que conhecemos sobre a demografia da Roma Clássica está baseado nas inscrições das lápides romanas (HOPKINS, 1978 apud BAUER; GASKELL, 2002, p. 139). Segundo Bauer e Gaskell (2002), uma imagem é um registro poderoso dos acontecimentos reais e das ações temporais. Embora a pesquisa qualitativa esteja cercada por uma teia complexa de questões teóricas, por vezes abstratas, uma imagem tem a capacidade de fornecer dados primários, que não estão em forma de palavras escritas, ou mesmo na forma de números. Ainda, destaca-se o fato de que, no mundo de hoje, sofremos uma enorme influência dos meios de comunicação cujos resultados, muitas vezes, dependem de elementos visuais (BAUER; GASKELL, 2002). Consequentemente, “o *visual* e a *mídia* desempenham papéis importantes na vida social, política e econômica” (BAUER; GASKELL, 2002, p. 139). Sendo assim, eles são fatos sociais e não devem ser ignorados.

3.2 O percurso metodológico da pesquisa

3.2.1 A coleta de dados e evidências

A coleta de dados se iniciou após a definição do tema, enunciado das questões orientadoras, colocação das proposições – teoria preliminar – e levantamento do material teórico. Com relação às escolhas de técnicas de levantamento de dados, foram escolhidas para esta pesquisa a análise musical, a transcrição dos áudios para a partitura, a pesquisa documental e entrevistas.

Yin (2015), ao abordar o tópico fontes de evidência em seu livro, chama a atenção para o fato de que não há nenhuma fonte única que obtenha vantagem sobre todas as outras. Na realidade, “as várias fontes são altamente complementares, e um bom estudo se baseará, por isso, em tantas fontes quantas possíveis”, (YIN, 2015, p. 109) formando assim múltiplas fontes de evidência.

O uso de múltiplas fontes de evidência na pesquisa permite que o pesquisador aborde uma variação maior de aspectos históricos e comportamentais. A vantagem mais importante apresentada por esse uso, no entanto, é o desenvolvimento de linhas convergentes de investigação (YIN, 2015, p. 124).

Para Richardson (2009), os documentos constituem a base das estatísticas de uma sociedade. O autor cita que existem outras fontes de valor documental para as Ciências Sociais. É o caso, por exemplo, de elementos iconográficos, fonográficos, objetos, entre outros, que também podem ser utilizadas na etapa de coleta de dados.

A documentação inclui as dissertações de Zagury (1996), Signori (2009) e Maximiano (2009), que tratam de Luiz Eça e Tamba Trio. Os livros históricos: *Da Bossa Nova à Tropicália*, de Naves (2004); *Chega de Saudade*, de Castro (1990); *Bodas da Solidão: um olhar azul para Luiz Eça*, de Quinderé (2007). E, ainda, a entrevista que Luiz Eça deu a José Márcio Castro Alves, em 1990 na EPTV; a entrevista feita por e-mail com Fernanda Quinderé; a gravação de *Samba de uma nota só*, do disco de estreia do Tamba Trio, lançado em 1962; a gravação da música *The Dolphin*, do LP *Luiz Eça piano e cordas*, lançado em 1970 pelo selo Elenco/Philips; as músicas *Samba de uma nota só* e *The Dolphin*, apresentadas e gravadas ao vivo por Luiz Eça Trio no programa “Jazz Brasil”, em 1990; e as transcrições dos áudios dessas gravações.

3.2.2 Critérios de seleção dos fonogramas e vídeos

Foram selecionados a gravação de *Samba de uma nota só*, do disco de estreia do Tamba Trio, lançado em 1962; e a gravação da música *The Dolphin*, do LP *Luiz Eça piano e cordas*, lançado em 1970 pelo selo Elenco/Philips. E, ainda, as músicas *Samba de uma nota só* e *The Dolphin*, apresentadas e gravadas ao vivo por Luiz Eça Trio no programa “Jazz Brasil”, em 1990. O interesse em estudar essas performances se deu pelo fato de serem as mesmas músicas e porque as gravações foram feitas em estúdio e as gravações em vídeo foram feitas ao vivo.

Com dados obtidos da dissertação de Maximiano (2009), foi possível descobrir que o Tamba Trio, liderado por Luiz Eça, tinha o hábito de ensaiar regularmente. As performances eram preparadas de maneiras diferentes uma das outras, visando duas situações, as gravações em estúdio e as execuções ao vivo.

Durante um ano, os três se encontraram na casa de Luiz Eça cinco a seis vezes por semana, em ensaios que duravam aproximadamente 4 horas, com religiosa disciplina. Os temas interpretados vinham em grande parte dos amigos músicos que os três encontravam na noite ou em reuniões. A frequência e a seriedade com que os três encaravam os ensaios justificavam-se pelo desafio: não sendo cantores profissionais – à exceção de Bebeto, que acabou por revelar jeito para coisa e defende diversas canções em discos do grupo e em seus próprios álbuns, lançados posteriormente – os três tiveram de se condicionar a executar complicados arranjos com uso simultâneo da voz e do instrumento. Para agravar, os arranjos deviam ser adaptados para duas situações: para as gravações, em que havia a possibilidade de emendas e *overdubs* e ao vivo, em que tudo precisaria ser feito em tempo real (MAXIMIANO, 2009, p. 72).

Assim, este trabalho comparou as performances gravadas em estúdio às performances gravadas ao vivo. Uma performance ao vivo traz implicações bem diferentes de uma gravação em estúdio, pois o ambiente e a presença do público influenciam na execução, na performance musical.

As músicas foram analisadas caso a caso, de maneira individual, comparando-se os resultados das análises umas com as outras e reconhecendo-se as possíveis relações. Os dados colhidos sobre a música *Samba de uma nota só*, apresentada no programa “Jazz Brasil”, em 1990, nos mostram que toda a execução é uma experiência de criação em tempo real. Os músicos transitaram entre os dois mundos da improvisação, a livre improvisação e a idiomática. Esse foi um diferencial das outras músicas, em que a improvisação esteve presente somente nas chamadas “sessões de improvisação”.

3.2.3 As transcrições

Transcrição pode ser entendida como um longo processo de transliteração, no qual o mediador do processo é um tradutor. Na verdade, em música, trata-se de um “registro de um determinado evento em um meio que não seja o original” (RIBEIRO, 2006, p. 1). Hugo Ribeiro ainda chama a atenção para o fato de que não se pode conter a totalidade do acontecimento musical por meio da notação. “Nenhum sistema de notação pode descrever todos os detalhes de um exemplo sonoro. Sabe-se que toda notação carrega dentro de si uma necessária tradição oral, contendo informações que são por demais subjetivas para serem grafadas” (RIBEIRO, 2006, p. 2).

Para essa análise, foram feitas as transcrições dos áudios selecionados. As transcrições são fontes primárias de dados, necessárias para avaliar os resultados com maior precisão, já que o material a ser analisado neste caso é uma gravação, e a música desta não está escrita no formato de partitura. A transcrição também se mostra importante, pois esse processo nos aproxima da linguagem do músico, possibilitando um olhar peculiar sobre a obra, além de proporcionar uma imersão profunda não só de escuta, mas também de escrita.

O material colhido foi contraposto ao material das dissertações de Sheila Zagury (1996) – que se propôs a documentar o processo didático do ensino de harmonia de Luiz Eça e a discutir questões musicais e estéticas que permeiam sua obra; a de Paulo Signori (2009), que reconstrói, historicamente, a trajetória do grupo musical Tamba Trio e verifica as principais matrizes musicais que estão presentes em sua obra no período de 1962-1964; e a de Guilherme Maximiano (2009) – que investiga o uso da improvisação nas gravações dos três primeiros álbuns do Tamba Trio dos anos de 1962, 1963 e 1964.

O objeto de análise aqui não é a partitura, mas o áudio, sendo a transcrição feita a partir desse áudio. Quando se quer analisar improvisações idiomáticas, aculturadas ou friccionadas pelo Jazz, logo algumas limitações ocorrem. Com isso, a precisão rítmica, de notas e de expressão em uma transcrição, é sempre passível de imprecisões e erros, embora muitos parâmetros possam ser elencados, como, por exemplo, o levantamento do uso do silêncio, da respiração, do tamanho das frases (curta, média e longa), da presença de citações, ornamentações da melodia, do uso de diferentes articulações, dinâmicas, densidades, utilização de ritmos característicos, da exploração de diferentes matizes *timbrísticos*, a utilização de repetição *motívica* e, finalmente, a análise do material (escalas e arpejos) (TINÉ, 2013).

Esta pesquisa reconhece que pode haver imprecisões nesse processo, porém, muitas informações podem ser tiradas de uma transcrição bem feita, e são nessas informações que a presente pesquisa procurou focar.

3.2.4 O processo de transcrição

Esse processo foi feito majoritariamente por meio da escuta, pois, nas transcrições dos áudios feitas a partir dos vídeos, houve a influência da observação da imagem. Esse dado foi utilizado neste trabalho, por exemplo, quando é feita a descrição: “usando as notas brancas na mão direita e as notas pretas na mão esquerda, formando assim intervalos de 9ª menor”.

Foi necessário escutar os áudios repetida e exaustivamente. Para transcrever, teve-se como objetivo ser fiel o máximo ao áudio, isentando-se de acrescentar qualquer informação ao texto, por menor que fosse. Após escutar os áudios, inciou-se o processo de tocar ao piano as improvisações, tendo em vista que esta prática auxilia na internalização do que se havia escutado.

As transcrições foram feitas à mão, escritas todas a lápis em uma folha pautada. A primeira transcrição foi a da música *Samba de uma nota só* gravada ao vivo por Luiz Eça Trio no programa “Jazz Brasil”, em 1990; a segunda transcrição foi a da música *The Dolphin* do LP *Luiz Eça piano e cordas*, lançado em 1970 pelo selo Elenco/Philips; a terceira foi a música *Samba de uma nota só* do disco de estreia do Tamba Trio lançado em 1962, e a última foi *The Dolphin* gravada ao vivo por Luiz Eça Trio no programa “Jazz Brasil”, em 1990.

Após terminar a escrita, iniciou-se a etapa seguinte, a de transcrever a escrita feita à mão para o *software* no computador. O *software* usado neste trabalho foi o Sibelius 7.5. Ao terminar essa etapa, iniciou-se a última etapa, que foi tocar ao piano junto com os áudios o que havia sido escrito, com o objetivo de se fazer uma última revisão, antes da análise dos dados.

Figura 1 – Transcrição feita à mão da música *Samba de uma nota só*, de 1962



Fonte: elaborada pelo autor.

Figura 2 – Transcrição feita no Sibelius 7.5 da música *Samba de uma nota só*, de 1962

The image displays a musical score for the piece "Samba de uma nota só" in 2/4 time. The score is written on a single treble clef staff and consists of eight measures. The first measure begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The third measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The fourth measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The fifth measure begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The sixth measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The seventh measure starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The eighth measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The score includes various rhythmic patterns, including eighth notes, quarter notes, and quarter rests. There are also triplets indicated by a '3' below the notes in the sixth and seventh measures. The piece concludes with a double bar line.

Fonte: elaborada pelo autor.

3.3 Protocolo de análise

Este protocolo tem 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. Serão apresentados e exemplificados os tópicos utilizados no presente trabalho de análise. Porém, sabendo que o músico dispõe de todo e qualquer recurso musical para criar, cabe a ele tomar as decisões sobre qual material usar e aplicar. Além disso, deve-se atentar para o fato de que na improvisação (composição em tempo real) o músico precisa encontrar soluções em tempo real para situações muitas vezes inesperadas. Assim, esse protocolo não abrange e nem exaure toda essa teoria e rede de possibilidades.

3.3.1 Intervalos

Intervalo é definido muitas vezes como "o espaço entre duas notas". Mark Levine afirma que, assim como "os átomos são os blocos de construção da matéria, os intervalos são os blocos de construção da melodia e harmonia" (LEVINE, 1995, cap.1, p. 1 – tradução nossa). Os intervalos não são tocados apenas individualmente, com notas tocadas simultaneamente, como acordes arpejados, ou escalas em terças, quartas, quintas, sextas, etc., mas também em combinações. Por exemplo, em terças ou quartas tocadas simultaneamente formando, assim, uma tríade ou tétrade.

Figura 3 – Intervalos



Fonte: LEVINE, 1995, cap. 1, p. 3.

Figura 4 – Intervalos tocados sucessivamente



Fonte: elaborada pelo autor.

Figura 5 – Intervalos tocados simultaneamente



Fonte: elaborada pelo autor.

Os intervalos exercem um papel importante na escrita de uma cifra e na indicação de uma harmonia, de um acorde. Eles são fundamentais na indicação das tensões⁴ (notas que não estão presentes na formação do acorde, mas que podem ser acrescentadas a ele) – (9, 11, 13) – (#9, #11, #13, b13 ou #5) e, ainda, na indicação quanto ao tipo de acorde, como, por exemplo, C2 ou C4. Essas informações são extremamente importantes para o improvisador, pois, a partir delas, ele toma decisões para a construção de seus solos improvisados.

⁴ “Tensão” harmônica é uma corruptela brasileira para o termo em inglês *harmonic extension* (FABRIS; BORÉM, 2006, p. 14).

3.3.2 Acorde

Acorde é o conjunto de notas tocadas simultaneamente, “são as ‘palavras’ da linguagem harmônica” (BERGAMINI, 2005, p. 48). Estão dispostos em acordes de 3 sons, os quais chamamos de tríade, e acordes de 4 sons, os quais chamamos de téttrade. “Porém um acorde pode ter uma (ou mais) de suas notas dobrada, triplicada ou omitida sem, contanto, alterar sua classificação como tríade ou téttrade” (BERGAMINI, 2005, p. 48). Pacheco Júnior, em sua pesquisa, ao abordar o conceito de pluralidade em música, nos mostra que:

Um determinado acorde ou voicing, arpejo ou linha melódica é plural, ou mais precisamente, heterossêmico, por encerrar várias funções ou significados diferentes, dependendo do contexto musical onde for encontrado ou colocado, ou ainda, dependendo da perspectiva, através da qual sua estrutura for analisada (PACHECO JÚNIOR, 2010, p. 3).

Figura 6 – Tríades e téttrade

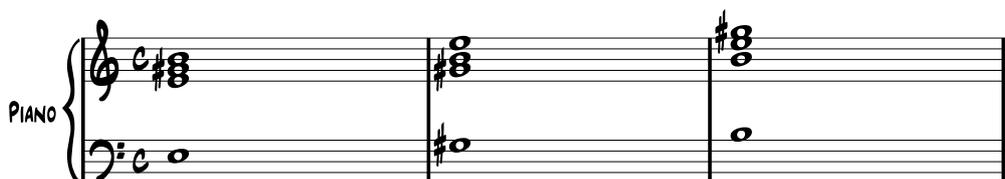
The figure displays four musical staves in treble clef, each illustrating a different type of chord structure. The first two staves are labeled 'TRIADES' and 'TÉTRADES' respectively. The first triad consists of three notes: G4, B4, and D5. The first tetrad consists of four notes: G4, B4, D5, and F#5. The second triad consists of three notes: G4, B4, and D5. The second tetrad consists of four notes: G4, B4, D5, and F#5. The third triad consists of three notes: G4, B4, and D5. The third tetrad consists of four notes: G4, B4, D5, and F#5. The fourth triad consists of three notes: G4, B4, and D5. The fourth tetrad consists of four notes: G4, B4, D5, and F#5.

Fonte: BERGAMINI, 2005, p. 48.

Conforme indica a apostila de Harmonia do CIGAM, as notas mais indicadas para serem omitidas, dobradas ou triplicadas são os primeiros componentes harmônicos: a fundamental e a quinta. As terças e sétimas são vistas como notas indispensáveis para o acorde, pois formam seu som básico, assim como as quintas alteradas $b5$ e $\#5$. “A sexta substitui a sétima no som básico dos acordes de sexta e a quarta entra no lugar da terça no som básico do acorde $7/4$ ” (BERGAMINI, 2005, p. 48).

No estado fundamental o baixo é a nota mais grave do acorde e é a fundamental, a nota base sobre a qual o acorde é montado. Quando o acorde está invertido, a fundamental deixa de ser a nota mais grave, formando assim as inversões do acorde. As tríades possuem duas inversões: a primeira inversão com a terça do acorde no baixo e a segunda com a quinta do acorde no baixo. As tétrades possuem três inversões: a primeira inversão com a terça do acorde no baixo, a segunda com a quinta do acorde no baixo e a terceira com a sétima do acorde no baixo.

Figura 7 – Tríades inversões



Fonte: elaborada pelo autor.

Figura 8 – Tétrades inversões



Fonte: elaborada pelo autor.

3.3.3 Terminologia de acordes (cifras)

A maneira como se registra e se lê uma composição em música popular é a chamada “lead sheet⁵”. Esse tipo de escrita é preferida por músicos em música popular por conter menos informações e não ser tão detalhista como uma partitura. O músico tem mais liberdade, o que colabora muito com o processo de improvisação (criação). A lead sheet “limita-se na maioria das vezes à melodia e às cifras para acompanhamento, incluindo ocasionalmente convenções rítmicas ou detalhes da instrumentação” (MAXIMIANO, 2009, p. 39). Pode conter, também, além dos dados referentes aos acordes, outras informações como levada, efeitos, etc.

Quando há mais de um acorde no compasso, é necessário indicar a duração de cada um. Entretanto, se os acordes tiverem a mesma duração, é desnecessária essa informação, pois fica subtendido que cada acorde deve ter a duração conforme o tempo indicado pela fórmula de compasso da música.

Figura 9 – Cifragem

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'SALADA' and is in 4/4 time. It contains three measures with the following chords: F7M, E7, and Am7. The bottom staff is labeled 'VALSA' and is in 3/4 time. It contains five measures with the following chords: Am7, D7, G7b4, G7, and Db7.

Fonte: BERGAMINI, 2005, p. 65.

A cifragem é uma enorme gama de símbolos de acordes, e existem diferentes maneiras de escrever o mesmo acorde. Não há um único conjunto de símbolos de acordes padrão e também não há um conjunto de símbolos que tenha sido adotado universalmente como uma escrita padrão, como é a partitura. Um acorde de dó maior com sétima maior pode ser escrito como Cmaj7, CM7 ou CΔ, entre outros, e todos eles significam a mesma coisa. Para muitos músicos, basta escrever C.

⁵ Lead sheet, o tipo de partitura mais comum na música popular, geralmente inclui apenas a melodia e os acordes simplificados na forma de cifras e, algumas vezes, detalhes rítmicos (convenções) ou de instrumentação (FABRIS; BORÉM, 2006, p. 5).

Por isso, faz-se necessário adotar um padrão de escrita neste trabalho. Assim, o padrão escolhido para esta pesquisa foi com base na metodologia de ensino de Harmonia do CIGAM – Centro Musical.

Quadro 1 – Padrão de escrita dos acordes

Padrão adotado neste trabalho
C7M – I7M
Cm7 – Im7
Cm7(b5) – Im7(b5)
C° – X°
Cm7M – Xm7M
C7M(#5) – X7M(#5)
Cm6 – Xm6
C7sus4 – X7sus4

Fonte: BERGAMINI, 2005, p. 52.

Quando usamos a cifra como escrita, as inversões do acorde são indicadas por uma barra inclinada, em que, do lado esquerdo, são indicadas a fundamental e a estrutura do acorde, enquanto, do lado direito, o baixo do acorde.

C/E - C7M/G

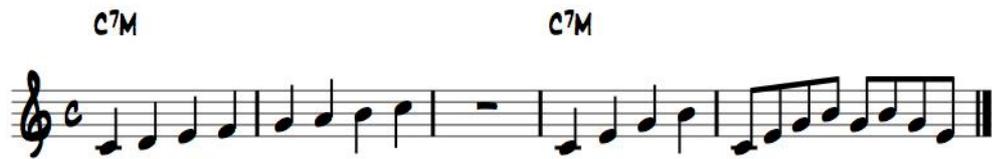
Essa escrita também é usada para indicar o uso dos “Slash Chord” que, em sua definição mais simples, “é uma tríade sobre uma nota de baixo” (LEVINE, 1995, cap. 5, p. 3 – tradução nossa). No caso dos Slash Chords, usa-se essa mesma escrita, porém, muda-se a maneira de ler e interpretar um acorde. Em um acorde de C7M(#11), por exemplo, pode-se escrever como D/C.

Figura 10 – Slash Chord



Fonte: LEVINE, 1995, cap. 5, p. 4.

Figura 12 – Arpejos



Fonte: elaborada pelo autor.

Os arpejos são um dos recursos de improvisação mais usados. É um material com muita força expressiva e precisão. Por possuir um número limitado de notas, o arpejo é, na maioria das vezes, de fácil execução e de fácil domínio, o que dá ao intérprete a possibilidade de uma expansão rítmica em seu solo, transformando esse material simples em algo complexo, rico e cheio de possibilidades.

Os arpejos podem ser:

- 1) com notas do acorde do momento, quando pensamos em uma improvisação vertical:

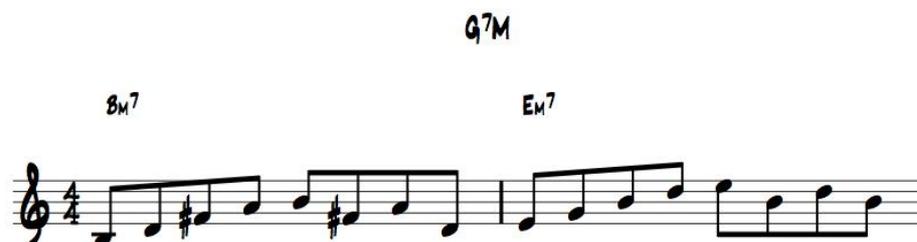
Figura 13 – Arpejos de G7M



Fonte: elaborada pelo autor.

2) com notas de tensão vindas da escala, como a 9 e a 13 em um acorde maior. Já estão presentes no acorde maior a 1, 3, 5 e 7 da escala maior, mas ainda estão disponíveis a 9, 11 e 13. Neste caso, é comum pensar em uma outra estrutura de arpejo, que vem de um outro acorde, e aplicar sobre o acorde de origem, o que chamamos de sobreposição de acordes. Em G7M, podemos usar o arpejo de Bm7 e Em7; esses acordes, na verdade, acrescentam a sonoridade de G7M a 9 e a 13, que são notas que não estão presentes no arpejo de G7M, mas que podem ser acrescentadas sem mudar a estrutura do acorde.

Figura 14 – Arpejos de Bm7 e Em7



Fonte: elaborada pelo autor.

3.3.5 Escalas

“Uma revolução ocorreu no Jazz na década de 1950 e 1960, quando os músicos de Jazz começaram a pensar na horizontal (em termos de escalas)” (LEVINE, 1995, cap. 3, p. 2 – tradução nossa), tanto sobre um determinado acorde quanto sobre vários acordes em uma progressão. Podemos supor que, se há uma imensa quantidade de acordes, deve haver também uma grande quantidade de escalas. No entanto, Mark Levine nos mostra que “você pode interpretar quase todos os símbolos de acordes usando apenas essas quatro escalas: a escala maior, a escala menor melódica, a escala diminuta e a escala de tons inteiros” (LEVINE, 1995, cap. 3, p. 6 – tradução nossa).

3.3.6 Escala maior

A escala maior, assim como a escala menor, gera 7 modos. Na escala maior, são eles: jônico, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio. Desses modos, três são usados com mais frequências: dórico, lídio e mixolídio. O lídio se tornou a principal opção na maneira de usar a escala para improvisar sobre o acorde X7M, passando a ser usado não só em acordes IV7M, mas também em acordes I7M.

No modo jônico, o 4º grau da escala maior é uma nota muito mais dissonante do que as outras seis notas. Ela causa um choque de nona menor com a terça, dificultando uma definição do acorde. Isso faz com que músicos usem essa nota apenas de passagem. Porém, quando se faz a substituição do jônico para o lídio, o 4º grau da escala aumenta 1/2 tom, passando de uma

4ª natural para uma 4ª aumentada, sendo que o 4º grau deixa de ser uma nota de passagem. Com isso, o músico passa a ter uma nota a mais para usar em seu solo sem ter que se preocupar com notas evitadas ou de passagem. A 4ª aumentada é simbolizada aqui como #4, mas a maioria dos músicos e livros de teoria se refere a ela com #11, porém, a 4ª e 11ª são a mesma nota.

Antes da era bebop, a maioria dos músicos de Jazz tocava a quarta de um acorde maior como apenas uma nota de passagem. Charlie Parker, Bud Powell, Thelonious Monk e outros pioneiros do bebop, muitas vezes aumentavam a quarta em sua improvisação. É difícil de acreditar agora, mas a quarta aumentada foi uma nota muito controversa durante os anos 1940. As pessoas realmente escreviam cartas a revista Down Beat sobre isso, dizendo coisas como "os beboppers estão arruinando nossa música" e "o Jazz está morto" (LEVINE, 1995, cap. 3, p. 23 – tradução nossa).

Veremos a seguir os modos da escala maior na tonalidade de dó maior. Os números romanos se referem ao tipo e ao grau do acorde (I7M, IIIm7, etc.), enquanto os números que estão entre parênteses nos mostram as tensões disponíveis para cada acorde. A letra T abaixo das notas (T9) indica a tensão e PA indica a nota de passagem daquele modo, a nota que costuma ser evitada ou usada com muito cuidado na construção de um solo.

Figura 15 – Modos da escala maior na tonalidade de dó maior

The figure displays seven modes of the C major scale, each with its corresponding chord symbols, a scale diagram on a treble clef staff, and its characteristic interval pattern.

- Ionian (I⁷M):** Chords: C⁷M, I⁷M. Scale: C-D-E-F-G-A-B. Interval pattern: 1 9 3 PA4 5 13 7.
- Dorian (II^m7):** Chords: D^m7, II^m7. Scale: C-D-E-F-G-A-B. Interval pattern: 1 9 b3 11 5 PA6 b7.
- Phrygian (III^m7):** Chords: E^m7, III^m7. Scale: C-D-E-F-G-A-B. Interval pattern: 1 PAb2 b3 11 5 PAb13 b7.
- Lydian (IV⁷M):** Chords: F⁷M, IV⁷M. Scale: C-D-E-F-G-A-B. Interval pattern: 1 9 3 #11 5 13 7.
- Mixolydian (V⁷):** Chords: G⁷, V⁷. Scale: C-D-E-F-G-A-B. Interval pattern: 1 9 3 PA4 5 13 b7.
- Aeolian (VI^m7):** Chords: A^m7, VI^m7. Scale: C-D-E-F-G-A-B. Interval pattern: 1 9 b3 11 5 PAb6 b7.
- Locrian (VII^m7(b5)):** Chords: B^m7(b5), VII^m7(b5). Scale: C-D-E-F-G-A-B. Interval pattern: 1 PAb2 b3 11 b5 b13 b7.

Fonte: elaborada pelo autor.

3.3.7 Menor melódica

A escala menor melódica é a escala menor mais utilizada em uma improvisação jazzística. A maneira como ela é aplicada nesse contexto difere da teoria tradicional clássica, em que a escala em seu movimento ascendente tem o 6º e o 7º graus elevados, e, em seu movimento descendente, voltam a ser naturais. No contexto de improvisação jazzística, a escala menor melódica tem o 6º e o 7º graus alterados em seus dois movimentos, ascendente e descendente, assim como a escala bachiana. Isso faz com que alguns autores passem a chamá-la de escala bachiana. Porém, neste trabalho, vamos chamá-la de escala menor melódica, conforme o faz Levine.

Os modos gerados pela escala menor melódica são: menor melódica, frígio 13, lídio #5, mixo #11, mixo b13, lócrio 9 e escala alterada. Desses modos, quatro são usados com mais frequência: o primeiro grau (menor melódica), mixo #11, lócrio 9 e a escala alterada. O mixo #11 se tornou uma boa opção na maneira de usar a escala para improvisar sobre o acorde V7, por ser o 4º grau da escala mixolídia – uma nota muito mais dissonante do que as outras seis – e por causar um choque de nona menor com a terça do acorde. Por isso, da mesma maneira que músicos passaram a substituir o modo jônico pelo lídio, por ter a 4ª aumentada, o modo mixolídio é substituído pelo mixo #11.

Outra substituição muito interessante e muito usada é a do modo lócrio da escala maior pelo modo lócrio 9 da escala menor melódica. No modo lócrio, o 2º grau da escala maior é uma nota muito dissonante nesse contexto. É um intervalo de nona menor (b9), o qual músicos costumam evitar ou usar apenas de passagem. Quando usamos o lócrio 9, o 2º grau passa a ser maior (9), uma nota com uma sonoridade mais confortável, o que facilita para músicos criarem suas melodias em seus solos, pois essa é uma escala sem notas evitadas ou de passagem.

O quinto modo da escala menor melódica é raramente usado. “A maioria dos músicos de Jazz, quando vêem o símbolo do acorde G7(b13), improvisam tanto na escala alterada quanto na escala de tons inteiros” (LEVINE, 1995, cap. 3, p. 125 – tradução nossa). O VII grau da escala menor melódica, a escala alterada, é uma das preferidas para músicos improvisadores. Ela é aplicada sobre o acorde V7alt; nela estão disponíveis as tensões (#9, b9, #5 ou b13 e b5) e ela não possui notas evitadas. É comum, em suas improvisações, músicos substituírem o acorde dominante V7 pelo V7alt e inserirem essa escala em seus solos.

Veremos a seguir os modos da escala menor melódica na tonalidade de ré menor.

Figura 16 – Modos da escala menor melódica na tonalidade de ré menor

The figure displays seven modes of the melodic minor scale in D minor, each on a separate staff. The notes are represented by circles on a five-line staff. Below each staff is a list of scale degrees. The modes and their corresponding scale degrees are:

- Dm⁷ I^{m7}M**: 1, 9, b3, 11, 5, 6, 7. Labeled *ME. MELODICA* with a circled 9 and 11 over a 13.
- Em⁷ II^{m7}**: 1, b9, b3, PA4, 5, 13, b7. Labeled *FRIGIO 13* with a circled b9 and PA4 over a 13.
- F7M(#5) bIII⁷M(#5)**: 1, 9, 3, #11, #5, PA6, 7. Labeled *LIDIO#5* with a circled #11 and PA6 over a 13.
- G7 IV⁷**: 1, 9, 3, #11, 5, 13, b7. Labeled *MIXO#11* with a circled #11 and b7 over a 13.
- A7 V⁷**: 1, 9, 3, PA4, 5, b13, b7. Labeled *MIXO b13* with a circled b13 and PA4 over a 13.
- Bm⁷(b5) VI^{m7}(b5)**: 1, 9, b3, 11, b5, b13, b7. Labeled *LOCRIO9* with a circled 9 and b13 over a 13.
- C#m⁷(b5) VII^{m7}(b5)**: #1, b9, #9, 3, b5, #5, b7. Labeled *ESCALA ALTERADA* with a circled b9, #9, b5, and #5 over a 13.

Fonte: elaborada pelo autor.

3.3.8 Escalas assimétricas

3.3.8.1 Tons inteiros

Também chamada de escala hexafônica, por possuir apenas 6 notas, foi muito usada por compositores do movimento impressionista na música, principalmente os franceses Claude Debussy e Maurice Ravel. É uma escala em que sua simetria é formada pela sequência: tom – tom – tom – tom – tom, ou seja, somente por intervalos de um tom entre as notas. “Possui apenas duas tonalidades, sol e lá bemol, sendo as outras enarmônicas a elas” (CIGAM, 2006a, p. 17) e pode ser aplicada nos acordes dominantes (V7). Essa escala não possui notas evitadas ou de passagem, e estão disponíveis em sua formação as tensões 9, #11 e b13.

Figura 17 – Sol tons inteiros



Fonte: CIGAM, 2006a, p. 17.

Figura 18 – Lá bemol tons inteiros



Fonte: CIGAM, 2006a, p. 17.

3.3.8.2 Escala diminuta

A escala diminuta existe em duas formas: “Uma alterna semitons e tons inteiros, a outra alterna tons inteiros e semitons” (LEVINE, 1995, cap. 3, p. 155-156 – tradução nossa). Observe que ambas as escalas têm exatamente as mesmas notas: toda escala semitom, tom inteiro é a mesma que uma escala de tom inteiro, semitom – apenas começam com uma nota diferente. A escala diminuta é uma escala de oito notas e é simétrico o seu padrão de intervalo, alternando semitons e tons inteiros ou vice-versa.

Retomamos a afirmação de Levine: “você pode interpretar quase todos os símbolos de acordes usando apenas essas quatro escalas: a escala maior, a escala menor melódica, a escala diminuta e a escala de tons inteiros” (LEVINE, 1995, cap. 3, p. 6 – tradução nossa). Dessa forma, o uso das escalas a partir da interpretação dos acordes, por meio da leitura de uma cifra, poderia ser aplicada dessa maneira:

Wave – Tom Jobim

2/4 D7M / A#º / Am7 / D7
jônico ou lídio esc. diminuta dórico mixo - mixo #11 - tons inteiros - esc.alt – dom dim

Essas escalas são um rico material de improvisação e de composição, estando presentes em muitos solos de Jazz e de música popular brasileira. Fazem parte dessa linguagem e do dia a dia de músicos em sua prática, suas aplicações, e as possibilidades de uso têm sido superadas e reiventadas a cada solo improvisado.

3.3.9 Menor harmônica

A escala menor harmônica não é usualmente uma escala muito utilizada em uma improvisação jazzística. Os modos gerados pela escala menor harmônica são: menor harmônica, lócrio 6, jônico #5, dórico #11, mixo b9, b13, lídia #9 e diminuta do VIIº. Desses modos, o dórico #11 e o lídio #9 não possuem notas evitadas ou de passagem.

Veremos a seguir os modos da escala menor harmônica na tonalidade de dó menor.

Figura 23 – Modos da escala menor harmônica na tonalidade de dó menor

Cm^7M $I m^7M$
 1 9 $b3$ 11 5 $PA b6$ 7 **ME. HARMÔNICA ($\frac{9}{11}$) $PA b6$**

$Dm^7(b5)$ $II m^7(b5)$
 1 $PA b2$ $b3$ 11 $b5$ $PA6$ $b7$ **LÓCRIO6 ($\frac{11}{7}$) $PA b2,6$**

$Eb^7M(\#5)$ $bIII^7M(\#5)$
 1 9 3 $PA4$ 5 $PA6$ 7 **TÔNICO#5 ($\frac{9}{7}$) $PA 4,6$**

$Fm^7(\#11)$ $IV m^7(\#11)$
 1 9 $b3$ $\#11$ 5 13 $b7$ **DÓRICO#11 ($\frac{9}{13}$) $\#11$**

$G^7(b9/b13)$ $V^7(b9/b13)$
 1 $b9$ 3 $PA4$ 5 $b13$ $b7$ **MIXOLÓDIO $b9, b13$ ($\frac{b9}{b13}$) $PA4$**

$Ab^7M(\#9)$ VI^7M
 1 $\#9$ 3 $\#11$ 5 6 $b7$ **LÍDIA#9 ($\frac{6}{\#11}$) $\#9$**

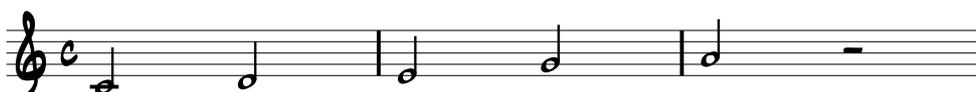
B^o VII^o
 1 $PA b2$ $b3$ $PA b4$ $b5$ $b13$ $bb7$ **DIM. DO VII^o ($b13$) $PA b2, b4$**

Fonte: elaborada pelo autor.

3.3.10 Escalas pentatônicas

Há muitas escalas de cinco notas, mas o termo "escala pentatônica" normalmente se refere à escala de cinco notas como mostrada na figura 24. A escala pentatônica também possui modos. A escala pentatônica maior é formada pelos seguintes intervalos: 1-2-3-5-6 da escala maior, não possui o 4º e o 7º graus. “O quinto modo foi usado tantas vezes que adquiriu seu próprio nome: a escala pentatônica menor” (LEVINE, 1995, cap. 9, p. 7 – tradução nossa). A pentatônica menor é formada pelos intervalos 1-3-4-5-6 da escala menor natural. A pentatônica menor é praticamente idêntica à escala blues, sendo a única diferença o 4º grau aumentado (#4 ou #11).

Figura 24 – Pentatônica maior



Fonte: LEVINE, 1995, cap. 9, p. 4.

Figura 25 – Pentatônica menor



Fonte: LEVINE, 1995, cap. 10, p. 40.

Figura 26 – Escala blues



Fonte: LEVINE, 1995, cap. 10, p. 40.

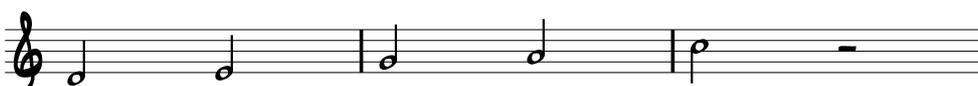
3.3.11 Modos

Figura 27 – 1º modo



Fonte: LEVINE, 1995, cap. 9, p. 9.

Figura 28 – 2º modo (Dorian)



Fonte: LEVINE, 1995, cap. 9, p. 9.

Figura 29 – 3º modo (Phrygian)



Fonte: LEVINE, 1995, cap. 9, p. 9.

Figura 30 – 4º modo (Lydian)



Fonte: LEVINE, 1995, cap. 9, p. 10.

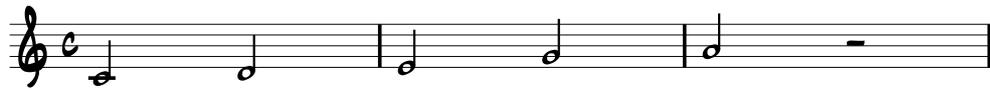
Figura 31 – 5º modo (pent. menor)



Fonte: LEVINE, 1995, cap. 9, p. 10.

“Três escalas pentatônicas ocorrem naturalmente em cada tonalidade principal. Na tonalidade de C major, são as escalas pentatônicas de C, F e G” (LEVINE, 1995, cap. 9, p. 11 – tradução nossa). Se pensarmos em graus, seriam I, IV e V graus.

Figura 32 – C escala pentatônica – I



Fonte: LEVINE, 1995, cap. 9, p. 13.

Figura 33 – F escala pentatônica – IV



Fonte: LEVINE, 1995, cap. 9, p. 13.

Figura 34 – G escala pentatônica – V



Fonte: LEVINE, 1995, cap. 9, p. 13.

3.3.12 Escala bebop

“As escalas bebop foram um passo evolutivo em relação às escalas de sete blocos tradicionais, como o jônico, dorian, mixolydian e escalas menores melódicas” (LEVINE, 1995, cap. 7, p. 6 – tradução nossa). Todas as escalas bebop possuem uma nota de passagem cromática, transformando a sua escala original de sete notas em uma escala de oito notas. Podem-se adicionar notas de passagem cromáticas em qualquer escala ou modo, porém, “as escalas bebop mais usadas são o bebop dominante, o bebop dorian, o bebop maior e o bebop menor melódica” (LEVINE, 1995, cap. 7, p. 8 – tradução nossa).

A escala bebop dominante, ou seja, do modo mixolídio, tem a nota de passagem cromática adicionada entre o 6º grau e a 7ª maior. Essa escala geralmente é tocada sobre os acordes V7 e a progressão II-V. A escala bebop dórico é o modo dórico com uma nota de passagem cromática adicionada entre o 3º e o 4º graus. A escala bebop maior possui a nota de passagem cromática adicionada entre o 5º e o 6º graus e a escala bebop menor melódica tem a nota de passagem cromática adicionada entre o 5º e 6º graus (LEVINE, 1995).

Figura 39 – Sequência melódica



Fonte: LEVINE, 1995, cap. 6, p. 6.

Figura 40 – Sequência rítmica



Fonte: do autor

Figura 41 – McCoy Tyner em Wayne Shorter de *The Big Push*



Fonte: LEVINE, 1995, cap. 6, p. 17.

Figura 42 – Freddie Hubbard sob a melodia de Duke Pearson *Gaslight*



Fonte: LEVINE, 1995, cap. 6, p. 66.

4 DESCRIÇÃO E ANÁLISES DAS MÚSICAS

Este capítulo aborda, inicialmente, a biografia de Luiz Eça, sua história e sua trajetória. Com a preocupação de situar historicamente o nosso objeto de pesquisa, foi importante focar em alguns fatos históricos e dados importantes da época na qual Luiz Eça estava inserido. Com base nas dissertações de Zagury (1996), Signori (2009) e Maximiano (2009), discutimos suas possíveis influências e principais referências musicais. Em seguida, foi feita uma descrição de cada performance selecionada neste trabalho e uma análise de cada transcrição com base no protocolo de análise.

4.1 Convergências entre música erudita e popular na construção do discurso musical de Luiz Eça

Luiz Eça deixou um legado importante para a música brasileira, pela forma peculiar de enxergar a música, por meio de suas composições, sua maneira de tocar piano e por seus 29 discos, entre gravações com o Tamba Trio, trabalhos solos, em colaborações com músicos e grupos, além de trilhas sonoras e arranjos para artistas em seus primeiros discos como: Nara Leão, Maysa, Carlos Lyra, Gonzaguinha, João Bosco, Maria Creusa e Milton Nascimento (QUINDERÉ, 2007).

Sua música *The Dolphin*, gravada pelo pianista Bill Evans no álbum *From left to right*, em 1970, deu-lhe destaque internacional. Em 2002, a gravadora Biscoito Fino lançou o álbum *Reencontro*, em homenagem a Luiz Eça e, em 2004, Michel Legrand gravou no Brasil o álbum *Michel Legrand Luiz Eça*, que também foi lançado pela mesma gravadora.

Em 1955, aos 19 anos, lançou o seu primeiro disco, *Uma Noite no Plaza* e em 1956 *Um Piano na Madrugada*. Foi contemporâneo de Marta Argerich, quando estudou no Conservatório de Música de Viena, onde foi orientado por Friedrich Gulda e Hans Graff. Sua passagem pelo Conservatório em Viena nos mostra a sua forte ligação com o repertório da música popular brasileira e o quanto o músico era autêntico e já tinha as suas convicções musicais sólidas, ao desafiar a tradição, o que culminou com a sua saída do conservatório (MAXIMIANO, 2009). Como relata Fernanda Quinderé, em uma ocasião foi reprovado por apresentar um arranjo para piano e quarteto de cordas, pois mesmo “valendo nota decisória

apresentou para o corpo de professores a música Duas Contas, do Garoto, compositor popular brasileiro” (QUINDERÉ, 2007, p. 185). Durante o II Concurso Nacional de Piano, na cidade de Salvador, em 1959, em que concorreu com uma peça de Haydn, ficou nervoso diante da banca examinadora, esqueceu a segunda parte da peça e, sem abandonar as harmonias do compositor, improvisou, sendo, assim, desclassificado (QUINDERÉ, 2007).

Podemos ver essa postura na própria fala de Luiz Eça: “Sou imprevisível e gosto de ser como o Jazz: incerto e preciso” (EÇA apud SIGNORI, 2009, p. xi). Essa busca pelo novo, pelo autêntico fazia parte da época, do panorama da música popular dos anos 1950 e 1960, no Brasil.

O panorama da música popular dos anos 60, no Brasil, se distingue não só pela criação incessante de estilos musicais, tomando como base as experimentações rítmicas e harmônicas introduzidas pela Bossa Nova, como também pela adoção pelos músicos de uma nova atitude no processo de criação (NAVES, 2001, p. 57).

Luiz Eça era bem inserido na chamada “turma da Bossa Nova”. Neste período, ele morava em um apartamento no Flamengo. A pesquisa de Signori nos mostra que o músico frequentou as famosas reuniões e os encontros musicais que ocorreram na década de 1950 no Rio de Janeiro. No período de 1959-1962, Eça, junto com Otávio Bailly Jr. e Hércio Milito, participou dos primeiros shows da Bossa Nova, “tais como: apresentação no auditório da Escola Naval (1959), show ‘A noite do amor, do sorriso e a flor’ na Faculdade de Arquitetura da Praia Vermelha (1960)” (SIGNORI, 2009, p. 10).

O fato é que os músicos bossa-novistas passaram a considerar o repertório anterior de sambas-canções e tangos abramileirados melodramáticos e inadequados aos novos tempos. Imbuídos de uma atitude experimental, voltaram-se, embora de maneira anárquica, para a pesquisa de um estilo musical compatível com as novas linguagens que se desenvolviam tanto no exterior (principalmente a do Jazz norte-americano) quanto no Brasil, particularmente no Rio (NAVES, 2001, p. 57).

Luiz Eça fez parte dessa geração que construiu um novo repertório para a música popular brasileira, contribuindo para essa nova música que surgia. O Tamba Trio foi um exemplo dessa ambição, “pois além do repertório, dos arranjos e dos improvisos, encontramos pistas do projeto artístico de Hércio, Bebeto e Luiz (fazer música instrumental exclusivamente brasileira, com um repertório novo)” (MAXIMIANO, 2009, p. 68).

Porém, mesmo com o seu envolvimento com o movimento da Bossa Nova, Luiz Eça, esteticamente, junto com o Tamba Trio em seus arranjos e na sua maneira de tocar, se distanciava “dos procedimentos musicais que a Bossa Nova propunha” (SIGNORI, 2009, p. 10). A partir de sua formação, suas convicções e crenças que compunham sua linguagem musical, construiu um estilo autêntico e pessoal.

Hélcio, Bebeto e Luiz certamente podem ser considerados como integrantes do agrupamento de artistas que deu origem ao que veio se chamar de Bossa Nova. Mas não se pode dizer que há uma identificação estilística do Tamba com a bossa em todos e cada um de seus aspectos. Há, pela própria natureza do grupo, muitas diferenças entre a maneira de João Gilberto interpretar o samba – uma das grandes matrizes da bossa – e o que fez o Tamba. Bebeto Castilho e Hélcio Milito concordam: se não houvesse a bossa, o grupo existiria do mesmo jeito “e com características semelhantes” (MAXIMIANO, 2009, p. 61).

O piano, que hoje tem um papel importante na música instrumental popular brasileira, começou a ganhar destaque a partir da década de 1950. Apesar de ter sido o instrumento de compositores como Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, na virada do século XIX para o XX, no início do século XX, não parecia ser tão proeminente na produção da música instrumental popular. Dos nomes que se consagraram como grandes instrumentistas deste período, há um flautista como Pattápio Silva e um violonista como Garoto, mas raramente um pianista (MAXIMIANO, 2009).

Foi com nomes importantes que se destacaram no início da Bossa Nova, como Bené Nunes, Johnny Alf, Dick Farney e João Donato, que tocavam nos ambientes do Beco das Garrafas, dos *pocket shows*, dos bares e festas, que o movimento da Bossa Nova trouxe a oportunidade para a redescoberta do piano na música instrumental popular (MAXIMIANO, 2009).

O lugar do piano é, via de regra, nos centros urbanos, mais especificamente nos salões, revistas, cabarés, cafés cantantes, boates, estúdios de rádio e de gravadoras, casas de classe média e alta e bares de hotéis – justamente o ambiente que é o berço da Bossa Nova no Rio de Janeiro das décadas de 40 e 50 (MAXIMIANO, 2009, p. 28-29).

“No Brasil, formam-se trios de piano a partir do período imediatamente subsequente ao surgimento da Bossa Nova, no início dos anos 1960” (MAXIMIANO, 2009, p. 29). O Tamba Trio, de Luiz Eça, Hélcio Milito e Bebeto Castilho surge como expoente nesse cenário. Ruy Castro, ao comentar sobre o Tamba Trio, diz: a explosão do Tamba, “no final de 1961,

[provocou] uma enxurrada de conjuntos à base de piano, contrabaixo e bateria” (CASTRO, 2006, p. 373).

Luiz Eça, com o Tamba Trio, aparece ativamente na segunda fase da Bossa Nova, no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, ou, como chama Naves (2001), a fase depois da Bossa Nova. O grupo aparece no cenário da época no Beco das Garrafas:

Desenvolvia-se em Copacabana, mais precisamente na rua Duvivier, em um espaço que concentrava três boates (Bacará, Bottle's e Little Club) e que passou a ser conhecido a partir do final dos anos 50 como Beco das Garrafas – um tipo de experimentação musical que se afastava muito do tom intimista da Bossa Nova, a ponto de, segundo alguns, constituir uma traição (NAVES, 2001, p. 26).

O Tamba Trio tinha como ideal a inovação. A proposta estética do Tamba Trio, segundo Signori (2009, p. 11), “foi se modificando a partir das experiências individuais, inserção de instrumentos eletrônicos na década de 70 e constante busca pela contemporaneidade de seu trabalho”.

No trabalho de Signori, o autor faz uma análise da música *Tamba*. A composição *Tamba* é a faixa de abertura do primeiro álbum do Tamba Trio, em 1962. Trata-se de um tema instrumental “com exposição do tema feito primeiramente pela voz com vocalização, sem letra, e no segundo chorus a reexposição fica por conta da flauta. O acompanhamento é feito pelo piano, contrabaixo e bateria” (SIGNORI, 2009, p. 59). Abaixo, a análise do improviso feita por Paulo Signori:

Luiz Eça improvisa dois chorus. Na concepção melódica desse improviso, dois procedimentos se destacam: construção de frases a partir de um modo de escala priorizando o movimento por grau conjunto, além de cromatismos em alguns momentos (Figura 10) e utilização de desenhos melódicos repetitivos, com insistência nas blue notes (Figura 11) (SIGNORI, 2009, p. 64).

Figura 43 – Trecho do improviso do piano em *Tamba*: frase a partir da escala menor com poucos saltos (compassos 29 ao 31)

The musical score for Figure 43 consists of two systems. The first system shows a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by eighth notes: G#4, A4, B4, C5, B4, A4, G#4. The bass clef staff has a whole rest. The second system continues the melody in the treble clef with eighth notes: F#4, G#4, A4, B4, A4, G#4, F#4. The bass clef staff again has a whole rest. The chord *EM7* is written above the first system.

Fonte: SIGNORI, 2009, p.64

Figura 44 – Trecho do improviso do piano em *Tamba*: blue notes (compassos 35 e 36)

The musical score for Figure 44 consists of two systems. The first system shows a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes: G#4, A4, B4, C5, B4, A4, G#4, F#4. The bass clef staff has a whole rest. The second system continues the melody in the treble clef with eighth notes: F#4, G#4, A4, B4, A4, G#4, F#4, E4. The bass clef staff has a whole rest. The chord *EM7* is written above the first system. A 'C' time signature is present at the beginning of the bass clef staff.

Fonte: SIGNORI, 2009, p. 64.

O uso de motivos melódicos repetitivos com blue notes no improviso do piano não é um caso isolado, mas acontecia até com determinada frequência em meio aos solos de Luiz Eça. Essa é uma escolha que aproxima o fraseado da improvisação de uma linguagem mais jazzística. Podemos citar como exemplos onde ocorre esse procedimento, trechos no improviso do piano, em: “Negro”, “Vento do Mar”, ambas gravadas no disco “Avanço” (1963) (SIGNORI, 2009, p. 64).

Apesar da influência do Jazz americano, fato que podemos observar na pesquisa de Signori, entretanto, até mesmo no que diz respeito ao Jazz, Luiz Eça não demonstrava a influência de qualquer músico, que tivesse procurado observar ou seguir, incorporando modelos

de estruturas harmônicas ou melódicas. Luiz Eça não opta por procedimentos musicais ligados “às amarras pré-estabelecidas por princípios acadêmicos” (ZAGURY, 1996, p. 120). Isso fica claro quando olhamos o seu método de harmonia, em que o principal objetivo é a “escolha livre, contido estética, de acordes e seus encadeamentos” (ZAGURY, 1996, p. 120).

Como apontam as pesquisas de Zagury (1996), Signori (2009) e Maximiano (2009), vários procedimentos que aparecem nos arranjos do Tamba Trio estão mais associados a uma linguagem de escrita da música erudita, em especial o impressionismo, do que da música popular (contraponto; sonoridade propiciada pela inclusão da flauta; variações: reexposições temáticas e desenvolvimentos; abordagem camerística presente em alguns arranjos). Essas escolhas estão associadas à formação musical de Luiz Eça, que possuía uma formação tradicional da “escola de piano erudito”.

Roberto Sion, comentando sobre o referencial da música erudita em Eça e sua influência sobre os músicos da Bossa Nova, afirma:

[...] Então, eu acho que o Luiz Eça, não o Tamba Trio, mas o Luiz Eça foi uma grande influência. Porque ele trouxe conhecimentos harmônicos que ele tinha estudado [...] para o pessoal da Bossa Nova, que iam além dos standards jazzísticos, não é? Coisas de inversões de acordes, harmonias de Rachmaninov, de Ravel e tudo, que o pessoal não conhecia (SION apud SIGNORI, 2009, p. 113).

Acordes com cinco ou seis vozes, a partir de terças superpostas, acordes com 9^a, 11^a e 13^a, essas estruturas, muito utilizadas por Debussy, como as do exemplo abaixo, estão muito presentes na obra e performance musical de Eça.

Ex. em Debussy: Prelúdio nº 2, caderno II, compassos 10 a 12

Figura 45 – Prelúdio nº 2, caderno II, compassos 10 a 12

Fonte: ZAGURY, 1996, p. 99.

Na MPB, esses acordes são cifrados como X7(9/13), X7(#9), de acordo com a sua colocação na estrutura harmônica da obra nas quais são utilizados. O exemplo a seguir, é extraído da sua música *The Dolphin*, nos seus compassos finais.

Figura 46 – *The Dolphin* compassos finais

Fonte: ZAGURY, 1996, p. 100.

Nos dois primeiros compassos do trecho acima, observam-se dois acordes de 6 sons muito usados por Luiz Eça em suas composições e improvisações. Os acordes com 13^a eram de tal maneira utilizados que Zagury (1996, p. 100) afirma, em seu trabalho “que o encadeamento X7/9/13 – X7/9/b13 é considerado um clichê harmônico desse estilo, aparecendo em diversas obras da MPB”.

Em Debussy, no prelúdio III, do 2º caderno *La Puerta del Viño*, nos compassos 10 a 12, aqui o acorde é alterado, mas ocasiona a sonoridade do X7/#9.

Figura 47 – Prelúdio III, do 2º caderno *La Puerta del Viño*

Fonte: ZAGURY, 1996, p. 101.

Em Luiz Eça, o exemplo pode ser visto na música *Imagem* (do próprio), na versão do CD encontro marcado.

Figura 48 – *Imagem* – Luiz Eça

Fonte: ZAGURY, 1996, p. 101.

Acordes que usam 4ª superpostas (quartais): Debussy *La Catedral Engloutie*, compassos 1 e 2.

Figura 49 – *La Catedral Engloutie*, compassos 1 e 2

Fonte: ZAGURY, 1996, p. 103.

Em Luiz Eça, *Borandá*, de Edu Lobo, no álbum *Tempo*, com o Tamba Trio, o exemplo está na parte vocal do arranjo, no refrão, logo no início, nos compassos 9 a 15.

Figura 50 – *Borandá* – Edu Lobo

VAN - SO RA'AN - DÁ- QUE'A TER-RA JÁ CHE-

GOU. B'O-RAN - RAN - DÁ

É B'O - RA'AN -DÁ RA QUE'A TER-RA JÁ CHE-

GOU B'O - RAN - DÁ! ETC.

Fonte: ZAGURY, 1996, p. 104.

Luiz Eça teve sua formação musical focada no piano erudito. Tendo estudado desde os 5 anos de idade, teve a música erudita como sua principal influência, descobrindo mais tarde uma grande paixão pela música impressionista. Porém, a sua música sempre conviveu de maneira natural com a convergência entre música erudita e popular, estando presente em seu discurso musical características de ambas as linguagens. Isso parece ser fruto de sua busca musical livre, sem barreiras e da influência de sua professora, a pianista russa Zina Stern, amiga de seus pais, de quem recebeu a liberdade desde cedo para transitar entre o popular e o erudito, como dito pelo próprio pianista em entrevista concedida a José Márcio Castro Alves, em 1990, na EPTV (YOUTUBE, 2011).

4.2 Descrição e análise dos dados a partir dos vídeos e da transcrição dos áudios

Neste tópico, vamos abordar a performance musical em quatro músicas: *Samba de uma nota só* do disco de estreia do Tamba Trio lançado em 1962; a de Luiz Eça Trio na música *Samba de uma nota só* apresentada no programa “Jazz Brasil”, em 1990; a música *The Dolphin* do LP *Luiz Eça piano e cordas*; e a música *The Dolphin* apresentada por Luiz Eça Trio no programa “Jazz Brasil”, em 1990. Pretendemos discutir as influências presentes na performance do pianista brasileiro e a construção das melodias em suas improvisações realizadas nestas execuções.

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.

Samba de uma nota só, junto com *Desafinado*, ambas de Tom Jobim e Newton Mendonça, foram transformadas pela interpretação de João Gilberto, que foi uma das lideranças mais forte da Bossa Nova. Enquanto João Gilberto buscava um estilo de interpretação mais intimista, Tom Jobim tinha uma estética marcada pelo excesso. Essas canções introduziram 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).

Samba de uma nota só, de maneira semelhante, é concebida minimalisticamente: a estrutura musical, restrita a poucas notas, faz jus ao texto contido, em que questões amorosas se mesclam com comentários musicais (NAVES, 2001, p. 15).

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

O foco desse trabalho é a improvisação, tendo Luiz Eça como sujeito da análise. Nessa performance será analisada a sessão de improvisação. A sessão de improvisação é característica do Jazz. Na seção que a 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” (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).

Luiz Eça constrói seu solo nessa sessão 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. 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 51 – 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 52 – 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 téttrade 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 53 – 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. Se observarmos o arranjo dessa música gravada pelo Tamba Trio, é evidente a presença de elementos que mostram a influência da música erudita. Porém, em relação ao solo de piano, as influências são em sua totalidade advindas do Choro e do Jazz Americano.

Comparando o solo de Luiz Eça em *Samba de uma nota só* com o solo de Oscar Peterson em *Sandy's blues*⁶, 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 54 – Transcrição de trecho da música *Sandy's Blues* – Oscar Peterson

Fonte: YOUTUBE. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CwqyPRW8pkY>>.

⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CwqyPRW8pkY>>.

Figura 55 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1962



Fonte: elaborada pelo autor.

Figura 56 – Transcrição de trecho da música *Sandy's Blues* – Oscar Peterson



Fonte: YOUTUBE. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CwqyPRW8pkY>>.

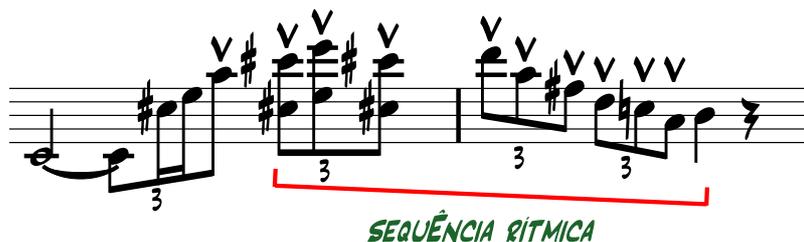
Figura 57 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1962



Fonte: elaborada pelo autor.

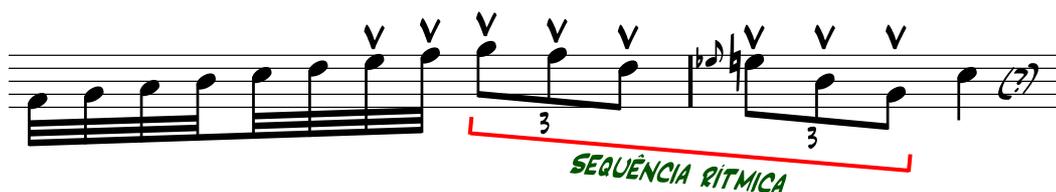
O uso de sequências rítmicas também mostra uma influência do Jazz americano. Ainda é possível observar no solo de Luiz Eça a mesma intenção característica da maneira de tocar de Oscar Peterson. O toque, que começa com as notas mais graves na região média do piano, segue em um movimento ascendente com um crescendo que, ao atingir a nota alvo, decresce diminuindo a intensidade do toque e terminando com uma sequência rítmica. As notas mais agudas são destacadas com acentos, dando uma ênfase maior aos movimentos e tornando o som mais brilhante. Essa é uma característica do piano no Jazz americano. 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 58 – Transcrição de trecho da música *Sandy's Blues* – Oscar Peterson



Fonte: YOUTUBE. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CwqyPRW8pkY>>.

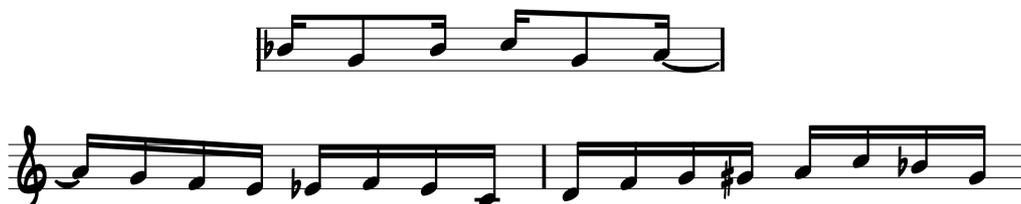
Figura 59 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1962



Fonte: elaborada pelo autor.

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 60 – transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1962



Fonte: elaborada pelo autor.

Figura 61 – Trecho da música *Um a zero* de Pixinguinha



Fonte: Pixinguinha – *Um a Zero*

O Tamba Trio representou uma novidade na cena musical popular brasileira. 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).

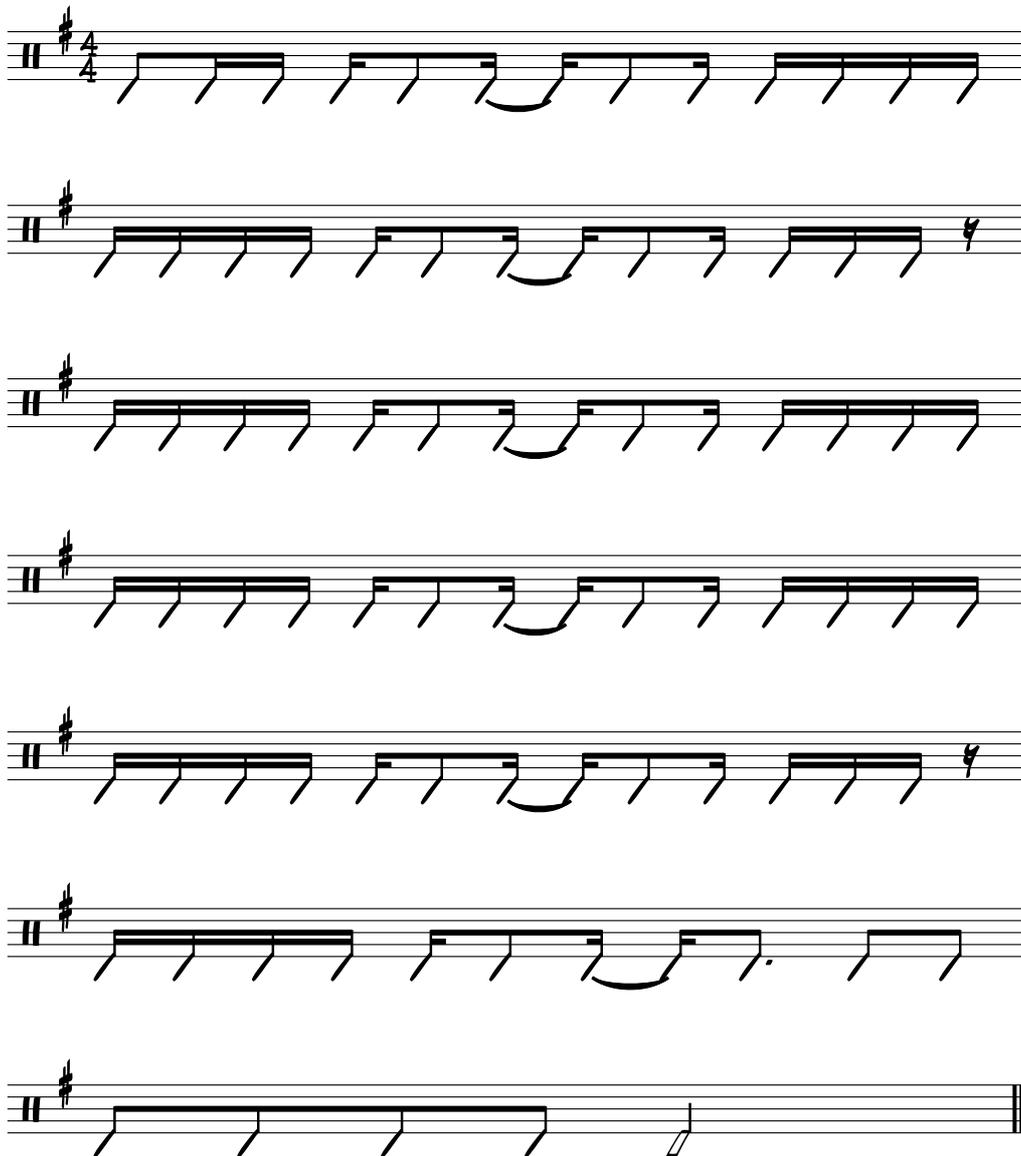
Luiz Eça, em 1962, começava a sua jornada com o Tamba Trio. O grupo tornou-se uma das grandes referências em sua época e teve uma importante influência na música popular brasileira. Nessa performance, Luiz Eça é um jovem músico, cheio de ideais e energia para esse projeto que se iniciava. O seu solo 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.

4.2.2 Luiz Eça Trio na música *Samba de uma nota só*, apresentada no programa “Jazz Brasil”, em 1990

A música *Samba de uma nota só*, apresentada no programa “Jazz Brasil”, em 1990, é interpretada por Luiz Eça Trio – formado pelo próprio Luiz Eça (piano), Luis Alvez (contrabaixo) e Lilian Carmona (bateria). Em sua performance, o Trio explora diversos padrões texturais, bem como as três características físicas de um som musical: altura, intensidade e timbre. Na introdução, Luis Alvez (contrabaixo) inicia usando o arco abaixo do cavalete, com uma execução muita mais rítmica do que melódica, uma exploração do timbre do instrumento, escolhendo precisamente suas articulações. Sua maneira de tocar nos faz lembrar uma cuíca, e deixa claro para nós a linguagem rítmica do samba.

Performers de elite possuem domínios de estruturas. Segundo Shaffer (1980), “isso consiste em gravar acuradamente as microestruturas de uma execução; isto é, as sutis variações de toque, tempo e andamento, que caracterizam estilos e qualquer execução humana” (SLOBODA, 2008, p. 106). 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.

Figura 62 – Transcrição de trecho do contrabaixo na música *Samba de uma nota só*, de 1990



Fonte: elaborado pelo autor

Com a entrada da bateria (Lilian Carmona) no compasso 8, o contrabaixo continua com uma interpretação fortemente rítmica e com uma forte exploração das dinâmicas musicais, o que é explorado também pela bateria. Luiz Eça (piano), nesse ambiente criado pela bateria e pelo 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 Clusters (GARDNER, 1996 p. 106), situados na região média do piano, depois indo da região aguda à região grave. Observam-se

mudanças na velocidade: Luiz Eça começa mais lento, acelera, aumenta a intensidade com um crescendo de acordo com a escolha das notas, a explorar toda a extensão do piano e terminando, em seu ponto culminante, com uma forte explosão sonora.

Essas variações de longo prazo são regidas por aspectos de larga escala da estrutura musical, que frequentemente requerem que o performer aprecie e consiga lembrar de marcos temáticos na música. Por exemplo, uma sequência repetida com alturas gradativamente mais agudas pode assinalar a chegada de um ponto culminante, e uma resposta apropriada é, frequentemente, aumentar a intensidade a cada repetição do padrão sequencial. (SLOBODA, 2008, p. 108)

É perceptível aqui, por meio da estrutura inicial da performance, a ideia da Livre Improvisação, do fluxo contínuo, proposto por Falleiros (2012) como jogo ideal. O que está em voga é a continuidade do jogo, o que importa é a continuidade do próprio fluxo. Uma tentativa de se afastar dos idiomas sem, no entanto, partir do zero. A ideia do samba como ponto de partida, o contrabaixo lembrando a cuíca são elementos já conhecidos dentro de um estilo.

Os músicos (intérpretes) estão atuando com um lastro maior de liberdade, não estão presos a padrões pré-estabelecidos, uma harmonia ou escala específica. Eles são os formuladores e enunciadorees do discurso musical, em que “cada som introduzido tem – inevitavelmente – um peso específico e sua presença determina em certa medida modificações na performance, que assim se constitui em um fluxo incessante de transformações” (COSTA, 2003, p. 39). Um ato racional a partir das relações humanas que interagem e tomam decisões dentro desse ambiente.

Como aborda Costa (2003), por meio de um processo de escuta dos sons, uma conversa (fruto da relação entre os músicos) e da continuidade do fluxo, esse processo atua como um organismo, onde acontecem as “atuações – agenciamentos – dos improvisadores e onde, por conseguinte, coexistem diferentes energias, atitudes singulares, pensamentos, conexões, histórias pessoais e coletivas” (COSTA, 2003, p. 52).

Ainda no início, no compasso 48, o que definimos aqui como introdução, percebe-se a influência da música barroca. Luiz Eça, a exemplo do que se fazia na música barroca no século XVIII, insere um prelúdio antes do tema principal. Luiz Eça começa a parte final da introdução com a tonalidade de Sol maior, a mesma tonalidade da música *Samba de Uma Nota Só*, inserindo no terceiro tempo do compasso 48 a escala de lá menor harmônica com o sol# aparecendo no tempo forte do terceiro tempo. No compasso 52, a partir do terceiro tempo, modula para dó maior. No compasso 54, modula para sol menor e retorna em seguida para sol

maior. Na realidade, trata-se do aproveitamento de dois modos: o modo jônico (modo "maior") e o modo eólico (modo "menor"), como na música barroca. Em seguida, no compasso 55, modula novamente para Dó maior e segue a partir do compasso 56 a improvisar usando os modos, sobre a harmonia de *Samba de Uma Nota Só*, com uma reharmonização no compasso 61, onde o músico troca o acorde de D7 pelo C7, o SUB V7 do acorde de Bm7. A maneira como o pianista articula as notas, a sonoridade leve, o contraponto na mão esquerda tocado como uma segunda voz mostram uma clara influência do estilo barroco.

Figura 63 – Transcrição de trecho do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1990,

p.1

1



47

47

Detailed description: This block shows the first system of musical notation, measures 1 through 47. Both the treble and bass staves contain a whole rest, indicating that the piano part is silent during this section. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The number '1' is written above the first measure, and '47' is written above the final measure of the system.

48

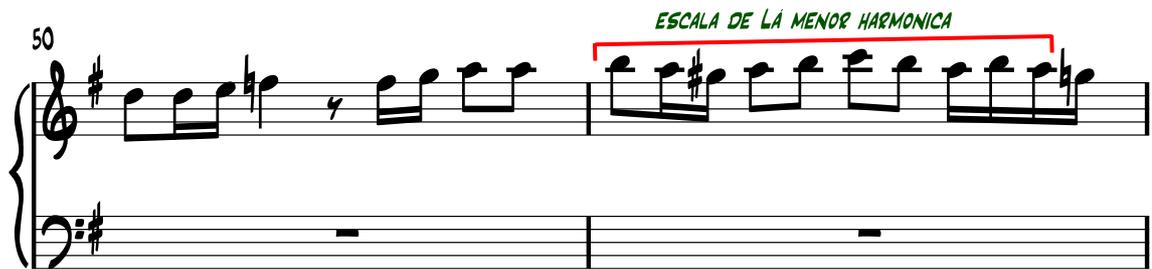
ESCALA DE LÁ MENOR HARMONICA



Detailed description: This block shows measures 48 and 49. The treble staff contains a melodic line starting on G4, moving up stepwise to A4, then B4, C5, and finally D5. A red bracket above the notes from G4 to C5 is labeled 'ESCALA DE LÁ MENOR HARMONICA'. The bass staff contains whole rests for both measures. The key signature is one sharp (F#).

50

ESCALA DE LÁ MENOR HARMONICA



Detailed description: This block shows measures 50 and 51. The treble staff contains a melodic line starting on G4, moving up stepwise to A4, B4, C5, and D5. A red bracket above the notes from G4 to C5 is labeled 'ESCALA DE LÁ MENOR HARMONICA'. The bass staff contains whole rests for both measures. The key signature is one sharp (F#).

52

ESCALA DE DÓ MAIOR NATURAL



Detailed description: This block shows measures 52 and 53. The treble staff contains a melodic line starting on G4, moving up stepwise to A4, B4, C5, and D5. A red bracket above the notes from G4 to D5 is labeled 'ESCALA DE DÓ MAIOR NATURAL'. The bass staff contains whole rests for both measures. The key signature is one sharp (F#).

Figura 64 – Transcrição de trecho do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1990,

p.2

2

54 $b3$ 3 ESCALA DE DÓ MAIOR NATURAL

(SOL MENOR) (SOL MAIOR)

56 $Bm7$ (FRIGIO) $Bb7$ ($b9$) $Am7$ $D7$

58 $Bm7$ $Bb7$ ($\#11$) (MIXO $\#11$) $Am7$ (EOLIO) $D7$ (MIXOLIDIO)

11 3 $\#11$ 9 $PA66$ 13 $b7$

60 $Dm7$ (DORICO) $G7$ (MIXOLIDIO) C $C7$ (SUB $v7$)

$b7$ 7 $b7$

62 $Bm7$ 11 $Bb7$ $Am7$ $D7$ $b7$ 13 G

Detailed description of the musical score: The score is for piano and is in the key of D major (one sharp). It consists of five systems of music. The first system (measures 54-55) features a melody with a triplet of eighth notes (marked '3') and a half note, with chords (SOL MENOR) and (SOL MAIOR) indicated below. A red bracket above the melody spans measures 54-55 and is labeled 'ESCALA DE DÓ MAIOR NATURAL'. The second system (measures 56-57) shows a melody with eighth notes and chords $Bm7$ (FRIGIO), $Bb7$ ($b9$), $Am7$, and $D7$. The third system (measures 58-59) continues the melody with chords $Bm7$, $Bb7$ ($\#11$) (MIXO $\#11$), $Am7$ (EOLIO), and $D7$ (MIXOLIDIO). Fingerings (11, 3, 9, 13) and a $PA66$ marking are present. The fourth system (measures 60-61) features chords $Dm7$ (DORICO), $G7$ (MIXOLIDIO), C , and $C7$ (SUB $v7$). The fifth system (measures 62-63) concludes with chords $Bm7$, $Bb7$, $Am7$, $D7$, $b7$, and G . Fingerings (11, 13) are indicated.

Ao iniciar o tema no compasso 64, que é apresentado uma única vez antes da sessão de improvisação do piano, após a parte B do tema, A1, Luiz Eça rearmoniza os dois primeiros acordes originais do tema, trocando o Bm7 e o Bb7 por B7alt e Bb7alt. Observa-se ainda o uso de acordes com mais de 4 vozes a partir de terças superpostas; e acordes que usam quartas.

A sessão de improvisação é mentalmente muito organizada, e, embora a improvisação esteja presente em diversos estilos, contextos culturais e históricos, é a típica improvisação do Jazz que se inicia no compasso 88.

Na parte A, Luiz Eça começa o solo no acorde de Bm7 usando o modo eólio com ênfase na 3 e 9 do acorde. Em seguida, no compasso 90, ele segue com o uso de um motivo por meio de uma sequência, alterando os intervalos na progressão harmônica para permanecer no tom. Uma improvisação na horizontal, usando a escala de sol maior a partir da penúltima nota do compasso 90, a nota si, e seguindo por todo o trecho, encaixando-a sobre toda a progressão até o compasso 93. A nota si inicia cada sequência e serve como sustentação da sequência; a sua acentuação provoca um efeito de deslocamento do motivo.

Figura 65 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1990

The musical score for the right hand of the piano in *Samba de uma nota só* is shown in G major, 2/4 time. Measure 87 is a whole rest. Measure 88 begins with a boxed 'A' and contains notes for Bm7 (EOLIO) and Bb7. Measure 90 contains notes for Am7, D7 (MIXOLIDIO), and Bm7 (EOLIO). Measure 91 continues the Bm7 (EOLIO) line. Annotations include 'SEQUÊNCIA RITMICA' and 'ESCALA DE SOL MAIOR'.

Em seguida, no compasso 94, no acorde de Bb7, Luiz Eça inicia a frase com uma pausa de semicolcheia. Logo após, usando a 7 maior como nota de passagem, o que pode caracterizar o uso da escala bebop dominante, caminha para o arpejo de Bb7 em um movimento descendente até o Am7, onde há o uso da tríade de sol maior e, em D7, o uso da téttrade de Em7 sobre o

acorde de D7. O uso de acorde sobre acorde é muito comum em improvisações de música popular que sofreram influências do Jazz americano.

Figura 66 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1990



No compasso 97, Luiz Eça organiza a sequência rítmica usando os modos ré menor dórico e sol mixolídio. O movimento da sequência segue com uma melodia que Luiz Eça usa destacando de forma acentuada as notas mi, fá, sol, lá, si, dó, ré, mi. Um fato interessante sobre essas notas é que elas formam a escala de mi menor frígio. Seguindo esse pensamento, 3 modos aparecem aqui: ré menor dórico, mi menor frígio e sol mixolídio. O que se observa é o uso da escala de dó maior nesses dois compassos, uma improvisação em sentido horizontal.

Entre as notas da melodia, há sempre 3 notas que, em um movimento ascendente como uma escada, levam até a próxima nota. Sempre que a nota da melodia é tocada acontece um salto de terça descendente, iniciando assim, novamente, a subida até a próxima nota da melodia. Isso acontece por meio de um impulso natural do braço do pianista, que busca aliviar a tensão de tocar essas notas rápidas, formando, então, esse movimento.

Figura 67 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1990

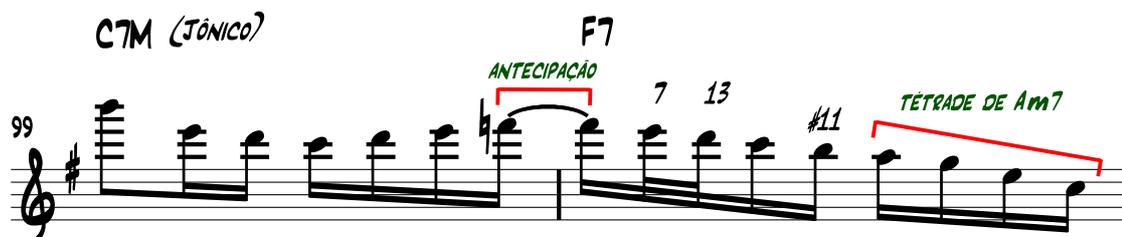


Ao final dessa sequência, no compasso 99, vemos Luiz Eça improvisar em sentido vertical sobre o acorde de C7M. O músico projeta a identidade harmônica do acorde, definindo o tipo do acorde ao construir a melodia com base na sétima, terça e fundamental do acorde. O compasso 99 termina com uma antecipação para o acorde de F7, sendo a nota Fá natural a fundamental do próximo acorde que está por ser executado.

No compasso 100, a escala usada como base no solo é F7M lídio, porém, a harmonia nesse compasso é F7. Temos uma harmonia de função dominante, em que o acorde possui a

sétima menor e uma escala de acorde maior que pode ser aplicada em acordes com função tônica ou subdominante, ou seja, acordes com sétima maior. Essa intenção, o uso da sétima maior, é reforçada ainda com o uso da téttrade de Am7 a partir do segundo tempo do mesmo compasso.

Figura 68 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1990



O final do solo na parte A da música termina com uma sequência melódica que se repete de maneira idêntica sobre a progressão harmônica que se segue do compasso 101 ao 103. Um fato de destaque nos compassos 101 e 102 é a mão esquerda do pianista, que toca as notas dó# e ré formando um intervalo de nona menor nos acordes de Bm7 e Bb7. Ao tocar essas notas na mão esquerda e a sequência melódica na mão direita, forma-se sobre o Bb7 um acorde com as tensões #9, #11 e 13. Essas tensões, em uma mesma escala, são encontradas na escala de si bemol diminuta. Porém, Luiz Eça não faz um rearmonização aqui, ele mantém a terça maior e a sétima menor do acorde de Bb7.

Se pensarmos nos modos que se relacionam com o acorde dominante X7, e juntarmos todas as suas notas, veremos que é possível encontrar as tensões (9, #9, b9, 11, #11, 13 e b13) nessas escalas, mas não todas elas em uma mesma escala. Isso nos faz entender que Luiz Eça não está pensando nessa relação entre escala e acorde, nesse compasso. O músico nos leva a acreditar que sua construção parte do princípio de que o acorde X7 é capaz de suportar todas essas tensões juntas e que o fato de não se pensar nessa relação entre escala e acorde dá ao improvisador um campo de possibilidades muito maior; ele passa a ter todas essas notas disponíveis para a construção de melodias em seu solo. Essa maneira de pensar também é usada por Luiz Eça no compasso 90, novamente sobre o acorde de Bb7.

Figura 69 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1990

The image shows a musical score for the right hand of a piano. It consists of two parts. The upper part, labeled 'SEQUÊNCIA MELÓDICA', shows measures 101 to 108. Above the staff are chords: Bm7, Bb7(#9), Am7, D7, and G. A red bracket spans from measure 101 to 108. A blue arrow points to a note in measure 107, labeled '13' and '#11'. The lower part, labeled 'SEQUÊNCIA RÍTMICA', shows measure 90. Above the staff are chords: Bb7, 9 #11 #, b9, and #11. A red bracket spans measure 90. Below this part is the text 'compasso 90'.

Na parte B da música, nos compassos 105, 106, 109, 110 e 112, a improvisação se dá por meio do uso de modos dos acordes. Nos compassos 107 e 108, a melodia é construída com o uso de arpejos de acordes, como vemos na figura a seguir. No compasso 107, tem-se o uso da téttrade de Bb7M seguida da tríade de Bb9. No compasso 108, tem-se a aplicação da tríade de Dm sob o acorde de Bb6, o que configura o uso de acorde sobre acorde. Já no compasso 111, existe um detalhe no uso do arpejo. Ao usar a tríade de Ab, Luiz Eça acrescenta no segundo desenho a partir do segundo tempo do compasso a 13ª na tríade, transformando-a em uma téttrade e trazendo um novo colorido ao solo.

Figura 70 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1990

Com o final do improviso no compasso 127, ao retomar o tema no compasso 128, Luiz Eça e Trio aceleram o andamento da música, deixando-a com um estilo de samba enredo, e segue assim até o fim. O Trio, desde o início da execução, se permite, a partir da interação entre eles, esse tipo de liberdade. E aqui o tema é rerepresentado pela última vez.

Essa maneira de colocar as tensões no acorde, esse tipo de abordagem, é possível na música do Luiz Eça e soa de forma muito natural, pois tem muito a ver com o seu forte caráter de experimentação, sua maneira peculiar de pensar a música e sua autenticidade enquanto artista. O músico, em sua carreira artística, buscou sempre ser inovador e autêntico; modelos pré-concebidos de composição, harmonia ou mesmo de improvisação ficavam em segundo plano.

Essas escolhas não são uma opção usual ou ao acaso: são pensadas e recorrentes. Por não possuir uma relação entre escala e acorde, o seu uso encontra suporte no fluxo contínuo mantendo pelos músicos, fruto do jogo iniciado pelo contrabaixista no primeiro compasso da música, que se mantém durante toda a performance por meio da interação entre os músicos e é capaz de suportar, até mesmo que uma improvisação que começou de maneira livre e experimental caminhe para uma linguagem Idiomática.

4.2.3 *The Dolphin*

The Dolphin, composição de Luiz Eça, foi lançada em 1970 pelo selo Elenco/Philips com o título de *Dauphine* no LP *Luiz Eça, Piano e Cordas Volume II*. Fernanda Quinderé (2007), a última esposa de Luiz Eça, ao comentar sobre *The Dolphin*, afirma: “*The Dolphin* sintetiza todas as suas composições por ter se tornado a representante máxima de sua obra”.

A música *The Dolphin* ganhou destaque internacional após ter sido gravada por Bill Evans no LP *Bill Evans, From Left to Right*, que foi lançado em dezembro de 1970 pela Verve Records. Em entrevista concedida por Fernanda Quinderé para este trabalho, ao ser questionada sobre como Luiz Eça reagiu ao ouvir a gravação, ela disse: “Luiz não gostou porque o Bill não tocou com a harmonia certa”. Entretanto, essa gravação abriu o caminho para outros nomes importantes da música instrumental conhecerem e gravarem a música. Entre eles, Stan Getz, que deu ao próprio LP o nome *The Dolphin*, Toots Thielemans, Eddie Higgins, Deni Zsatlein e, mais tarde, Michel Legrand, entre outros.

Na mesma entrevista citada acima, Fernanda Quinderé (2007) nos proporciona alguns dados importantes, que nos mostram a influência que Luiz Eça sofreu ao compor a sua música mais famosa.

As primeiras notas de *The Dolphin*, apontam as primeiras notas do Concerto de Aranjuez, intuitivamente. Disse-me o Luiz que só depois de finalizar sua música é que se deu conta da influência, justo por ter ouvido dias antes o concerto composto por Rodrigo (se não me engano, autor da peça). Quando compôs não há uma data precisa, mas creio entre 69/70.

4.2.4 *The Dolphin – Luiz Eça piano e cordas* (1970)

A gravação aqui analisada faz parte do Álbum *Luiz Eça piano e cordas*, lançado pelas gravadoras Elenco/Philips, em 1970, com a direção de produção de Roberto Menescal e os arranjos de Luiz Eça. A música está na terceira faixa do lado A e o improviso de piano a encerra.

No primeiro compasso, no acorde de D7, o músico improvisa usando o modo mixolídio. Em seguida, faz uma breve inserção do Eb7 e, no terceiro tempo do segundo compasso, retorna ao D7. Essa aproximação cromática possui função dominante, o Eb7 é um SUB V7.

Figura 71 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *The Dolphin*, Luiz Eça piano e cordas

1 **D7 (MIXOLÍDIO)** 7 13

2 **E \flat 7 (MIXO#11)** 13 **D7 (MIXOLÍDIO)** 9 7 13

O SUBV7 é uma abreviação para substituto do V7. Ele é um acorde dominante substituto do quinto grau. O SUBV7 possui um trítono, caracterizando-o como acorde dominante, permitindo sua substituição pelo V7 do ponto de vista de função harmônica. Comparando o G7 com o Db7, veremos que eles possuem o mesmo trítono. Sendo assim, o V7 e o SUBV7 primários resolvem no mesmo acorde e podem ser substituídos um pelo outro desde que a melodia permita (CIGAM, harmonia 1).

Se olharmos a cadência IIm7 V7 I7M, veremos que a cadência forma um desenho de quinta no baixo. Quando mudamos para o SUBV7, (IIm7 - SUB V7 - I7M), o movimento do baixo muda para um desenho de 1/2 tom, possibilitando, assim, um novo caminho para a condução da cadência. Esse tipo de substituição é muito comum no Jazz e na música popular brasileira.

No compasso 3, Luiz Eça improvisa sob o acorde C7 usando o modo mixolídio e, no compasso 4, faz novamente uma aproximação cromática, usando a substituição do dominante, o SUBV7. O movimento do baixo é o mesmo dos dois primeiros compassos, mas traz uma outra sonoridade, pois Luiz Eça improvisa usando o modo mixo #11, a escala geradora desse acorde.

Como visto no protocolo de análise, o mixo #11 é o quinto modo gerado pela escala menor melódica e se tornou uma boa opção na maneira de usar a escala para improvisar sobre o acorde V7. Isso ocorre pois o 4º grau da escala mixolídia é uma nota muito mais dissonante do que as outras seis notas e causa um choque de nona menor com a terça do acorde, assim como o modo jônico da escala maior. O modo mixo #11 resolve essa questão, pois não possui a quarta, que seria uma nota de passagem, tornando disponível em sua escala todas as notas.

O compasso 4 termina com uma antecipação para o D7 do compasso seguinte. No

compasso 5, Luiz Eça usa o #9 como uma nota de destaque dentro da sua construção melódica. Em seguida, sobre o acorde de Eb7, há a presença da nona, décima terceira e das duas sétimas na melodia, a sétima maior e menor. No compasso 7, termina trazendo para o solo as tensões #9, #5, 9, 13 e novamente a 7 maior.

Essas tensões não são encontradas em uma mesma escala, mas, se analisarmos as escalas (modos) do acorde V7, conforme visto no protocolo, veremos que elas estão presentes em escalas diferentes. Até mesmo o uso da 7 maior no acorde maior com 7 menor se justifica pelo uso da escala bebop dominante. Nesse momento do solo, Luiz Eça parece não pensar na relação entre escala e acordes, mas sim nas tensões que o acorde pode suportar.

Figura 72 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *The Dolphin*, Luiz Eça piano e cordas

The musical score is written in treble clef and 4/4 time. It consists of five staves of music. The first staff (labeled 3) is for measure 3, with a C7 (MIXOLÍDIO) chord and notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The second staff (labeled 4) is for measure 4, with a Db7 (MIXO#11) chord and notes Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5. A red bracket labeled 'ANTECIPAÇÃO' is under the notes G5 and Ab5. The third staff (labeled 5) is for measure 5, with a D7 chord and notes E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5. The fourth staff (labeled 6) is for measure 6, with an Eb7 chord and notes G4, Ab4, Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5. The fifth staff (labeled 7) is for measure 7, with a C7 chord and notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. Various tensions like #9, #5, 9, 13, and PA4 are indicated above notes.

O improviso é construído majoritariamente com base em escalas de acordes, com a forte presença da figura de tempo semicolcheia, servindo ela de sustentação para o solo. As notas das escalas de acordes, em seu movimento ascendente, são executadas em um crescendo, e, no movimento descendente, em um decrescendo. Luiz Eça mantém o interesse e o impacto enfeitando e transformando a melodia e a textura dentro dessa moldura harmônica recorrente.

4.2.5 *The Dolphin* apresentada no programa “Jazz Brasil”, em 1990

Na apresentação do programa “Jazz Brasil”, em 1990, Luiz Eça interpreta *The Dolphin* acompanhado pelos músicos Luiz Alves (contrabaixo) e Lilian Carmona (bateria). O músico apresenta o tema e inicia o seu solo na sessão de improvisação, onde improvisa sob a mesma forma da música. Analisaremos aqui a sessão de improvisação.

Luiz Eça inicia o seu solo no acorde A7M, no compasso 8, com uma sequência melódica usando o modo jônico. A sequência melódica é construída com apenas duas notas: a 3 e a 9 do acorde. No compasso 9, o músico usa o modo mixolídio e, em seguida, nos compassos 10 e 11, a escala alterada. Nesses dois compassos, a harmonia da música é o acorde alterado, porém, quando Luiz Eça usou a escala alterada, ele usou as duas sétimas, 7 maior e 7 menor.

No compasso 11, ele insistiu nessa sonoridade repetindo a 7 maior por 3 vezes, o que nos mostra que essa escolha não foi acidental, mas uma decisão consciente. Esse fato reforça a afirmação de Sheila Zagury, quando a autora afirma em sua pesquisa que a estética na obra de Luiz Eça estava em primeiro plano, “em detrimento de regras ou normas de conduta em relação a harmonia.” (Zagury, 1996, p.6)

Figura 73 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *The Dolphin*, 1990

The musical score is transcribed in treble clef, 4/4 time. It consists of three staves of music. The first staff (measures 7-8) is labeled **A7M (JÔNICO)**. The second staff (measures 9-10) is labeled **B7/A (MIXOLÍDIO)** and **Ab7ALT (ESCALA ALTERADA)**. The third staff (measures 11-12) is labeled **Db7ALT (ESCALA ALTERADA)** and **C7M/G**. The score includes various musical notations such as accidentals, slurs, and fingering numbers (3, 5, 7). A red checkmark and **EM7** are written below the final measure of the third staff.

No compasso 13, as escolhas para a construção da melodia no solo ainda são com base no uso dos modos (escalas). No compasso 14, há o uso de acorde sobre acorde, a tétrede de A7M e A9 sobre a harmonia de F#m7. No compasso 15, o improviso retorna ao uso de modos (escalas) que segue até o compasso 17, onde há no final uma passagem cromática que leva a melodia até a 3 do acorde de D7M(#5), no compasso 18.

Sobre o acorde F7, no compasso 19, Luiz Eça inicia a melodia com a nota si bemol, sendo o aproveitamento do #5 de D7M do compasso anterior. Porém, essa nota, que seria de passagem ou mesmo evitada por alguns músicos, é, aqui, valorizada ao ser tocada no primeiro tempo, o tempo forte do compasso. No final do compasso 19, no acorde de F7alt, inicia-se uma sequência rítmica que termina no compasso 21.

Figura 74 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *The Dolphin*, 1990

C7M (JÔNICO) **F7M (LÍDIO)** **F#m9**

13

BALT (ALTERADA) **Em7 (FRÍGIO)** **A7SUS4**

15

D7M(#5) **F7** **F7ALT**

18

Bbm7M **Bbm7**

20

TRIADA DE A7M TRIADA DE A9

ESCALA BALT (ALTERADA) PA b6 #11

b9 #9 b5 3 PA b6 #11

TRIADA DE FA# SEQUÊNCIA

PASSAGEM CROMÁTICA

RÍTMICA SEQUÊNCIA RÍTMICA

No compasso 22, Luiz Eça dá destaque às notas dó, ré bemol, mi bemol, a 9, 3 e 11 do acorde de Bbm6. No compasso 23, usa a escala alterada de A7alt em grupos de semicolcheia, mudando apenas nas duas últimas notas do compasso, onde o músico usa a quinta e a quarta, notas da escala de A7 mixolídio. Em seguida, a escala de sol maior é o material usado ao improvisar sobre os acordes de D7M, D7M/A e G7M. Nos compassos 26 e 27, a melodia da improvisação é construída com uma sequência melódica, que é o arpejo da tríade de C aplicada nos acordes F#m7(b5) e no C7. Ao usar a tríade de C maior sob o acorde de F#m7(b5), Luiz Eça traz para o solo a nota sol. Tal nota é a nota de passagem do modo lócrio (b2). Porém, novamente, temos uma nota de passagem usada sem essa concepção. Não parece haver por parte de Luiz Eça a preocupação com esse tipo de concepção teórica.

Figura 75 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *The Dolphin*, 1990

22 *B^bm6*

23 *A7ALT*

25 *D7M/A* *G7M* *F#7(b5) (LÓCRIO)* *PA b2*

27 *8^{va}*

SEQUÊNCIA MELÓDICA

SEQUÊNCIA MELÓDICA

Após a sequência melódica, Luiz Eça retorna ao uso dos modos (escalas). No compasso 30, a melodia da improvisação é construída por meio de uma paráfrase, uma variação ornamental de parte do tema da música. No compasso 31 para o compasso 32, há uma antecipação: a nota sol#, a 3 do acorde de E7 e a 9 de F#7, é tocada ainda no compasso 31, mas já é uma referência ao uso da politonalidade usada, a seguir, no compasso 32.

Figura 76 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *The Dolphin*, 1990

27 $C7$ $Dm6/F$ (DORICO)

8^{va} 8^{va}-1

SEQUÊNCIA MELÓDICA

29 $E7sus(b9, b13)$ $Dm7$ PARÁFRASE

31 $G7$ $G7/F$ $F\#7$ (ACORDE SOBRE ACORDE) $E7$

Dos compassos 33 ao 36, Luiz Eça recoloca a melodia da música no solo, porém, não como uma paráfrase. A melodia é tocada na sua forma original. Em seguida, nos compassos 38 e 39, mantendo a ideia melódica da música, improvisa parafraseando a melodia.

Figura 77 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *The Dolphin*, 1990

33 E7/D C#7 ALT.

36 B7 ALT. E7(13) (MIXOLÍDIO) 13

38 A7M (TÔNICO) B7/A

PARÁFRASE

PARÁFRASE

Finalizando o solo do compasso 40 ao 43, todos os acordes são alterados e a improvisação é construída por meio do uso da escala alterada dos respectivos acordes, com destaque para as 3 notas finais do compasso 42, onde há um movimento que traz para o ouvinte uma sensação de cromatismo. Porém, é construído com as quintas do acorde, e não com o uso da escala cromática. Finalizando o solo, a música acelera e muda a levada, que antes era de Bossa Nova, para um Samba, e Luiz Eça termina seu solo nos compassos finais com uma sequência rítmica, característica do Samba, acentuando as primeiras notas de cada tempo. Em seguida, o tema é rerepresentado mais uma vez.

Figura 78 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *The Dolphin*, 1990

40 $A b 7ALT$ $C \# 7ALT$
 $\#9$ 3 5 $\#5$ $b9$ $\#9$ $b9$ $\#9$ 9 3 $b9$

42 $F \# 7ALT$ $B 7ALT$
 PA4 b b b $b9$ $\#5$ 5 $b5$ $b7$ b $b5$ $b9$ $\#9$ 3 PA4

44 $E 7M$ (Jônico) $C 7/E$ (MIXO#11)
 SEQUÊNCIA COM AS 5 $\#11$

Essa performance musical foi o maior solo (improvisado) descrito e analisado neste trabalho. Em seu improviso, foi possível identificar paráfrases, seqüências rítmicas, seqüências melódicas, o uso de acorde sobre acorde, arpejos e improvisação por modos, pensados na relação escala e acorde. Nessa música, ressalta-se o uso majoritário da escala alterada, que acontece pela própria estrutura da música.

Essa apresentação aconteceu em 1990, dois anos antes da morte de Luiz Eça. O solo possui uma sonoridade própria, o que demonstra o amadurecimento do seu estilo de tocar piano. A liberdade para criar, os *voices*, a maneira como as escalas são utilizadas, a forma como o músico constrói as melodias são características da linguagem que ele construiu ao longo dos anos em sua carreira. É possível identificar só de ouvir essa performance, sem ver o vídeo, ou mesmo sem se ter acesso aos créditos da gravação, que se trata de Luiz Eça tocando. O músico conseguiu construir a sua própria linguagem e o seu jeito de tocar, sem perder suas influências e crenças.

4.2.6 Discussão

Um improvisador, assim como um contador de histórias, tem a habilidade de recontar uma história, possuindo o conhecimento acerca de vários episódios específicos que fazem parte do enredo de sua história. Assim também é o improvisador, que tem o conhecimento da sequência dos acordes da música, escalas, arpejos, sequências rítmicas, entre outros.

O improvisador, aqui representado por Luiz Eça, possui o conhecimento da harmonia, da estrutura da música e melodia. Essas referências são usadas para formular a narrativa do solo e fazer com que ele seja uma nova narrativa a cada momento. Se observamos os primeiros compassos da sessão de improvisação no solo da música *Samba de uma nota só*, apresentada no programa “Jazz Brasil”, em 1990, veremos Luiz Eça usando nos compassos 90, 91 e 92 uma repetição rítmica sincopada, que é uma característica da linguagem do Samba e do Choro, para criar a melodia.  Luiz Eça traz essa citação para o seu solo, a partir de uma linguagem que ele já conhece, e a coloca de uma maneira nova, acrescentando um elemento novo em sua história a partir de um elemento conhecido.

Figura 79 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1990, compasso 88 ao 93

Ao construir seus solos improvisados, é possível observar em sua narrativa a busca pela estética; modelos pré-concebidos de composição, harmonia ou mesmo de improvisação ficavam em segundo plano. Sua maneira de interpretar, de compor, de construir seus arranjos e de improvisar se distingue de outros músicos, os quais muitas vezes tomam como base um

formato mais padronizado, a partir principalmente de modelos americanos, como o Jazz e os métodos de ensino que se estabeleceram a partir dele.

Não havia, por parte de Luiz Eça, a preocupação de se trabalhar prioritariamente a partir desses conceitos. Em seu método de harmonia, o seu objetivo era “não trazer regras ou normas de conduta para a criação” (ZAGURY, 1996, p. 5). Bebeto Castilho, músico que trabalhou com Luiz Eça no Tamba Trio, em entrevista concedida a Maximiano em sua dissertação, confirma esse fato ao relatar o processo de improvisação em uma de suas gravações com Luiz Eça.

Eu soltava a mão. Não tinha nada escrito. Nada escrito, nunca foi escrito. O Luiz também não. Tem nota ali que não vale, o modo era menor eu fiz maior. De passagem assim, rapidinho. Me lembro bem que foi um mi bemol que eu dei, e o Luiz não deixou eu mudar. Ele disse a ideia do improviso está maravilhosa, a ideia é essa, a garra com que você está tocando, é preciso estar querendo ver que você errou para (achar) onde você errou. Deixa. (MAXIMIANO, 2009, p. 113).

Esse tipo de episódio não é único, fazia parte da abordagem e da música de Luiz Eça, pois refletia a pessoa, o ser humano que era, que, em sua busca musical, valorizava o que julgava belo, de acordo com suas experimentações, sua história e suas referências. Na música de Luiz Eça, o aparentemente errado era sempre uma oportunidade de descobrir algo novo, inesperado, não programado. Em seu improviso na música *Samba de uma nota só*, apresentada no programa “Jazz Brasil”, em 1990, no compasso 100, o acorde é F7, um acorde de função dominante com sétima menor, e Luiz Eça improvisa com a escala de F7M lídio, que não é a escala do acorde dominante no compasso.

Figura 80 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1990, compassos 99 e 100

The image shows a musical transcription of a piano right hand passage. It consists of two staves of music. The first staff is labeled '99' and 'C7M (JÔNICO)'. The second staff is labeled '100' and 'F7'. The transcription includes several annotations: 'ANTECIPAÇÃO' with a red bracket over the first two notes of the second staff; '7 13' above the third and fourth notes; '#11' above the fifth note; and 'TÉTRADE DE Am7' with a red bracket over the last four notes. The notes are written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Ao analisar esses quatro improvisos de Luiz Eça, observa-se que o músico tinha como principal material para a sua narrativa a construção de melodias em seus solos, o uso das escalas

(modos) em sua relação entre escala e acorde. Quando olhamos o método de harmonia criado por Luiz Eça, “Harmonia Criativa”, vemos que o acorde era tratado como uma entidade única e autossuficiente, “podendo assim se utilizar dele de forma independente de seu inter-relacionamento com outros acordes” (ZAGURY, 1996, p. 92). Luiz Eça valorizava predominantemente os acordes “enquanto unidade estática para obter efeitos de ordem plástica, visual” (ZAGURY, 1996, p. 92).

Assim também era em seus solos. Luiz Eça pensava o acorde individualmente, para cada acorde aplicava uma escala, com raras exceções. Como no compasso 25 da música *The Dolphin*, apresentada no programa “Jazz Brasil”, em 1990, quando o músico improvisa nos respectivos acordes usando a escala de sol maior, pensando na progressão harmônica, e não nos acordes individualmente ou em sentido vertical.

Figura 81 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *The Dolphin*, 1990, compasso 25



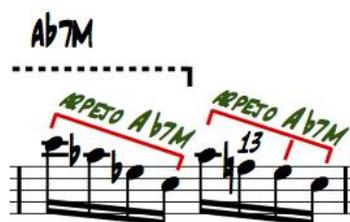
Em outros momentos, usou como recurso acorde sobre acorde, arpejos, sequências, paráfrases, entre outros. Porém, dos 97 acordes existentes nas 4 sessões para improvisação, por 52 vezes Luiz Eça optou em trabalhar os acordes individualmente, como uma entidade única e autossuficiente, pensando na relação escala e acorde, ou usando os modos da escala ou escalas como: a escala blues, escala bebop.

O uso de arpejos ocorre de três maneiras. Primeiro: com o arpejo sendo usado com notas do acorde do momento, a partir das inversões do acorde.

Figura 82 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1990, compasso 94



Figura 83 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1990, compasso 111



Segundo: sobreposição de acordes, ou seja, pensando o arpejo a partir de uma outra estrutura de acorde e aplicando sobre o acorde de origem.

Figura 84 – transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1962, compasso 12

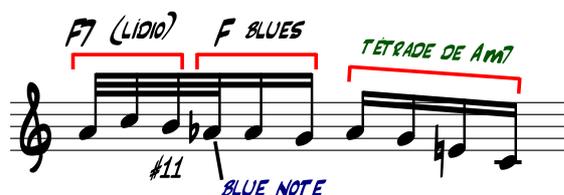
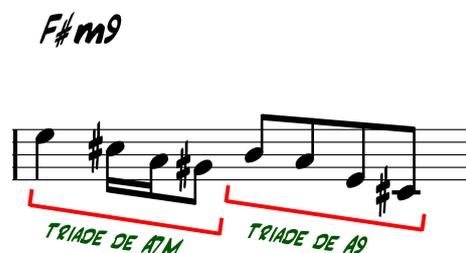
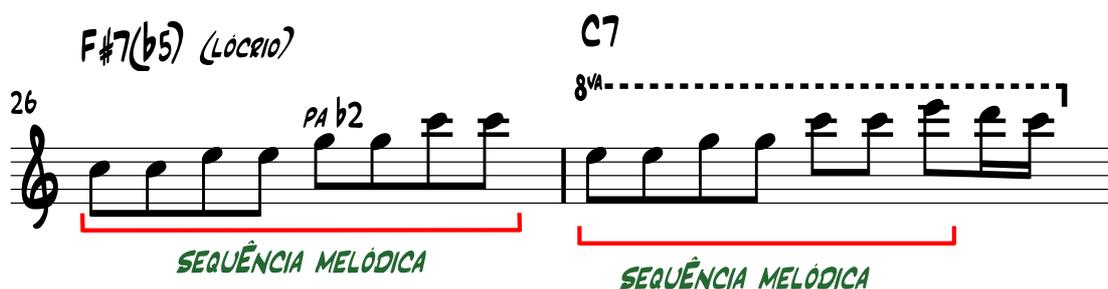


Figura 85 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *The Dolphin*, 1990, compasso 14



Terceiro: usando sobreposição de acordes e arpejos com notas do acorde do momento para criar sequências melódicas e rítmicas.

Figura 86 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *The Dolphin*, 1990, compassos 26 e 27



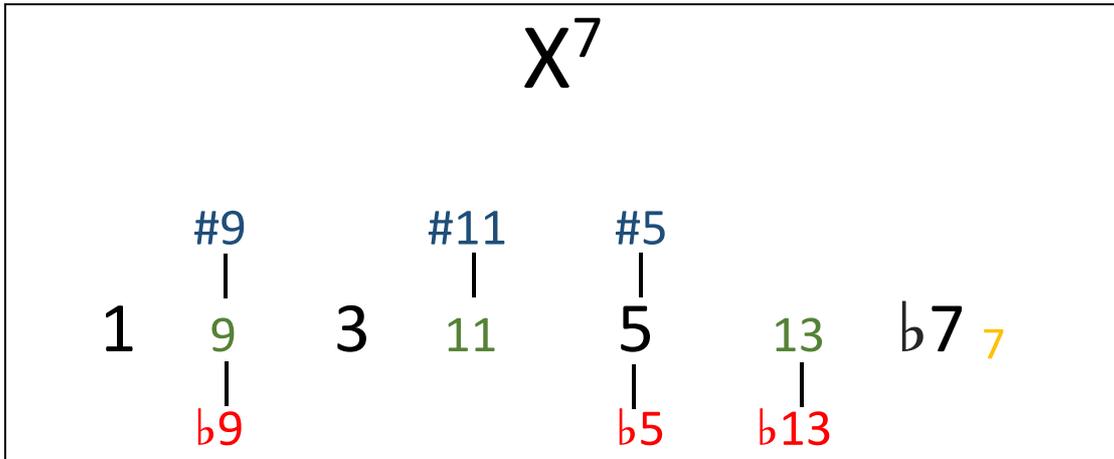
O uso de sequências aparece em 3 das 4 músicas analisadas: *The Dolphin* e *Samba de uma nota só*, apresentada no programa “Jazz Brasil”, em 1990, e *Samba de uma nota só*, do disco de estreia do Tamba Trio lançado em 1962, um recurso usado por Luiz Eça para mudar a dinâmica da música em seu solo, permitindo que o solo transite de um clima para outro. Em determinados momentos, a sequência era tocada de um *p* (piano) para *f* (forte), e, em outros, de um *f* (forte) para um *p* (piano). Ainda se observa que esse era um dos caminhos usados para mudar de uma para outra seção da música.

Luiz Eça tinha uma preferência pelo acorde alterado X7alt. A sua composição *The Dolphin* contém 10 acordes alterados. Esse é um dos reflexos do impressionismo em sua música. Filho de francesa e aluno quando adolescente de Madame Verdier, amiga de Debussy, Luiz Eça tinha na música francesa uma das suas grandes influências e encontrou em seu caminho musical uma maneira peculiar de enxergar o acorde dominante X7.

O acorde dominante X7 e suas escalas geram diferentes tensões. A escala mixolídia gera as tensões 9 e 11; a escala mixo #11, gera as tensões 9, #11 e 13; a escala mixo b13 gera as tensões 9 e b13; a escala mixo b9, b13 gera as tensões b9 e b13; e a escala alterada gera as tensões #9, b9, b5, #5 ou b13. Além desses modos, no acorde dominante é muito comum a aplicação da escala dom dim (dominante diminuta) que gera as tensões b9, #9, #11 e 13; a escala de tons inteiros que gera as tensões 9, #11 e b13; e a escala bebop dominante que disponibiliza as duas sétimas, a 7ª maior e a 7ª menor juntas.

Ao analisarmos os solos de Luiz Eça em partes específicas, os dados nos mostram uma maneira de pensar e criar autêntica, que ocorre especificamente a partir do acorde dominante X7. Luiz Eça mantém o acorde como entidade única, mas não constrói suas melodias pensando na relação entre escala e acorde. Ao pensar o acorde X7, em momentos específicos, a sua construção parte do princípio de que esse acorde é capaz de suportar todas essas tensões juntas, independentemente de uma escala. Assim, ele passa a ter as duas sétimas e todas as tensões do acorde disponíveis para a construção de melodias em seu solo. Dessa maneira, o acorde dominante em trechos específicos nos improvisos de Luiz Eça passa a ter a seguinte estrutura, e as seguintes notas disponíveis, como mostra o exemplo na figura a seguir.

Figura 87 – Forma de uso no acorde dominante - X7.



Fonte: elaborada pelo autor.

Figura 88 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *The Dolphin* piano e cordas, compassos 6 e 7

Figura 89 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *The Dolphin* piano e cordas, compasso 10

Figura 90 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *The Dolphin*, 1990, compasso 11



Figura 91 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1990, compasso 90

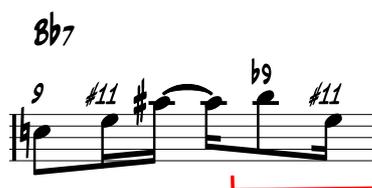


Figura 92 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1990, compassos 101 ao 104



Este tipo de abordagem nos acordes dominantes está presente nas improvisações realizadas em épocas distintas. Como visto nas figuras 87, 88, 89, na música *The Dolphin*, gravada no CD *Luiz Eça piano e cordas* em 1970 e apresentada no programa “Jazz Brasil”, em 1990, 20 anos depois, a construção da melodia no solo, em trechos específicos, em que, na harmonia, o acorde é um acorde dominante, foi com base nessa abordagem que Luiz Eça improvisou.

Essas duas gravações se assemelham porque Luiz Eça construiu o seu solo com base em cada acorde, mantendo a sua linha de pensamento e a sua visão no acorde como entidade única e independente. Sua maneira de pensar no momento de improvisar foi a mesma em 1970 e em 1990 – o músico manteve a sua autenticidade.

Essa maneira de pensar a partir do acorde também está presente nas improvisações da música *Samba de uma nota só*, que integra o disco de estreia do Tamba Trio, lançado em 1962, e na *Samba de uma nota só*, apresentada no programa “Jazz Brasil”, em 1990. Luiz Eça

improvisa majoritariamente com base em cada acorde, usando como material musical uma escala para cada acorde.

Outras semelhanças estão presentes nessas performances. Na sessão de improvisação na parte A da música, na sequência harmônica Dm7 / G7 / C7M, Luiz Eça criou uma sequência rítmica e improvisou usando a mesma escala. Apenas uma pequena diferença aparece nesse trecho: o uso da blue note como uma apogiatura sobre o acorde de C7M na gravação de 1962.

Figura 93 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1962, compassos 8, 9, 10 e 11

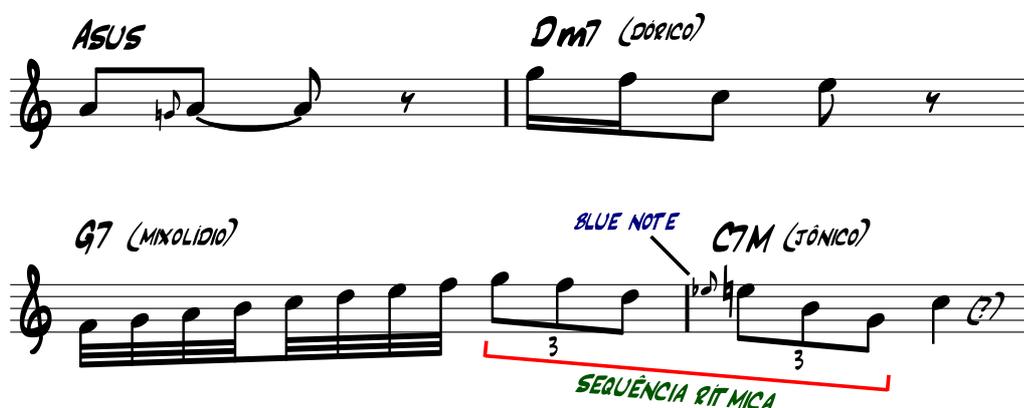
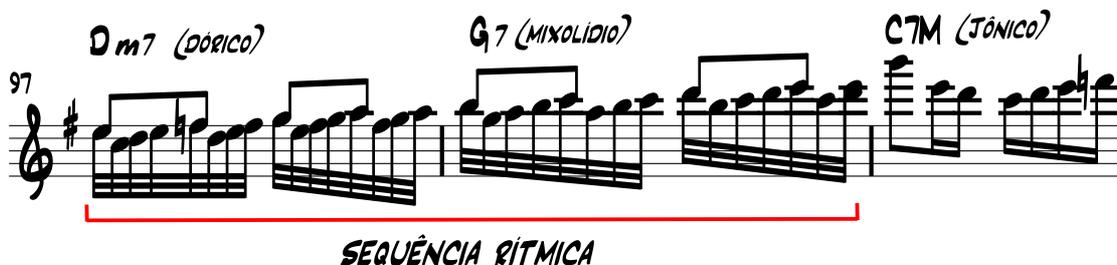


Figura 94 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1990, compassos 97, 98 e 99



Há, ainda, duas outras semelhanças nas performances de *Samba de uma nota só*. No final da parte A, na sessão de improvisação, as duas execuções terminaram com uma sequência melódica que serviram como uma transição para a parte B. Luiz Eça, antes de iniciar as sequências, no compasso anterior, cria um caminho melódico usando o arpejo da tétrede de Am7 em um movimento descendente de maneira idêntica nas duas gravações. As sequências melódicas não são iguais, mas foram criadas exatamente no mesmo lugar e na mesma música anos depois.

Figura 95 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1962, compassos 12, 13, 14 e 15

Figura 96 – Transcrição de trecho da mão direita do piano da música *Samba de uma nota só*, de 1990, compassos 99, 100, 101, 102, 103 e 104

Nas improvisações feitas em 1962 e 1970, o toque de Luiz Eça ao piano possui uma sonoridade jazzística. A maneira com que o músico toca as notas, suas articulações e suas acentuações são características desse estilo. Nas improvisações de 1990, o seu toque, sua maneira de construir as melodias é o reflexo de sua formação no piano erudito e dessa influência, em especial da música francesa. A sonoridade entre as gravações de 1962, 1970 para as de 1990 é bem distinta e mostra estilos musicais diferentes.

A estruturação dos improvisos de Luiz Eça demonstra uma abordagem própria; os improvisos mostram elementos de construção de um discurso com estilo próprio. Dentro de um estilo de performance ao piano, Luiz Eça foi capaz de mesclar linguagens e estilos de improvisação para desenvolver uma expressividade na criação melódica. Não é possível limitar os procedimentos de Luiz Eça em formatos pré-concebidos, como Bebop, Cool Jazz, Choro ou mesmo Bossa Nova, mesmo o músico tendo sofrido tais influências.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Luiz Eça participou de vários movimentos da música brasileira. Possuía uma personalidade própria e uma criatividade distinta. Seu comportamento diante do academicismo lhe criou situações delicadas, e, após seguidas decepções e frustrações, tirou para sempre a academia de sua vida. Porém, essas experiências deixaram marcas profundas em sua maneira de ver a música, em suas composições, seus arranjos e seus improvisos, que não podem ser divididos em erudito ou popular, pois Luiz Eça foi além de definições e rompeu essas barreiras e paradigmas, que foram fruto de suas decepções com a academia, pois “essas exigências de disciplina rígida contribuíram ainda mais para sua rebeldia” (QUINDERÉ, 2007, p. 186). Luiz Eça, em sua visão musical, acreditava que a música era um “momento de liberdade”, que não deveria haver barreiras na música.

Este trabalho tratou de questões de construção em um solo improvisado. A partir da escolha de Luiz Eça, com foco na performance musical do pianista, buscou-se compreender como esse processo era construído pelo músico, sua formação, suas escolhas, suas referências e suas influências. Foi feito um protocolo para análise com base em materiais teóricos que abordam o tema. O protocolo não teve como objetivo resumir ou limitar o músico dentro desse campo teórico, mas sim identificar elementos musicais que eram usados por Luiz Eça, estando atento para o fato de que só o protocolo não seria capaz de abranger todo o objeto de estudo. O campo empírico da pesquisa constituiu-se em quatro performances musicais do artista.

Pode-se considerar que o processo de improvisação de Luiz Eça parte da reconstrução de elementos musicais a partir de uma intenção musical. O músico procede para evitar condicionamentos pré-estabelecidos. Tão importante quanto a construção é a posterior desconstrução desses caminhos, evitando a acomodação e, em última instância, a limitação da própria expressão. Evitar aquele velho caminho conhecido (no momento em que ele aparece) e substituí-lo por outro, por uma outra ideia, aquela que nunca fizemos, aquele caminho que ainda não experimentamos, o novo.

Este descondicionalismo permitiu ao pianista explorar novas possibilidades e linguagens musicais diversas, deixando sua performance musical rica em diálogos. Isso parece ser fruto também das concepções de modernidade que vigoraram na música popular brasileira no período do final dos anos 1950 e início dos anos 1960, período esse que Luiz Eça participou ativamente e que rompeu barreiras, fazendo a música popular brasileira evoluir.

Nas performances gravadas em estúdio, os improvisos foram menores. As músicas foram pensadas e elaboradas de maneiras distintas, os arranjos foram o foco principal da execução, ficando apenas pequenos espaços para solos improvisados. Na música *Samba de uma nota só*, de 1962, o solo improvisado tem 16 compassos e, em *The Dolphin*, de 1970, 7 compassos. Tudo foi muito bem direcionado, houve um controle maior da performance.

Por outro lado, nas performances ao vivo apresentadas no programa “Jazz Brasil”, em 1990, o controle foi muito menor. Os espaços nas sessões de improvisação foram maiores: 40 compassos na música *The Dolphin* e 42 compassos na música *Samba de uma nota só*. É perceptível a disposição dos músicos em criar de uma maneira mais livre, por meio da interação entre eles. A música *Samba de uma nota só* teve um caráter experimental, os músicos construíram essa performance mais próximo de uma concepção de livre improvisação. As performances ao vivo possibilitaram uma imersão maior em níveis de improvisação mais desenvolto, expressivo e elaborado.

Esta pesquisa não teve como objetivo esgotar o tema improvisação musical, nem mesmo de esgotar o tema improvisação musical em Luiz Eça. É fato que existem muitos assuntos e temas em relação ao objeto de estudo que precisam ser investigados com uma maior atenção, pois, apesar de terem sido abordados em algum momento neste trabalho, não foi possível manter o foco neles, visto que fugia da questão de pesquisa e dos objetivos desta dissertação.

Apesar de, no início, este trabalho estar voltado somente para a pesquisa acadêmica em sentido científico, com o decorrer da pesquisa e com o envolvimento e a imersão no objeto de estudo, sentimo-nos desafiados e encorajados a produzir algo que pudesse resultar não só em um texto, mas também em material sonoro. Por isso, foi gravado um CD, entre os meses de junho e agosto, com composições musicais de Luiz Eça, que neste ano faria 80 anos. O CD é também um trabalho comemorativo.

No CD, foram gravadas as músicas *Mestre Bimba*, *Alegria de Viver*, *Quase um adeus*, *The Dolphin*, *Imagem*, *Reflexos*, *Weekend*, *Melancolia* e *Eçaniando* (uma homenagem a Luiz Eça). Esse é, em sua essência, um trabalho de trio, piano, bateria e contrabaixo. Porém, duas músicas contêm participações que fogem da formação de trio: a música *Quase um adeus*, que conta com a participação do acordeon de Lulinha, e a música *Imagem* que teve sua melodia interpretada pela cantora Leila Pinheiro. O CD ainda contou com a participação dos músicos Bruno Rejan, André Mehmari, Di Steffano e Sidiel Vieira.

O que se espera com este trabalho é contribuir para os temas aqui abordados e, por meio da descrição dos processos criativos de Luiz Eça, de relatos, entrevistas e trabalhos anteriores

que falaram sobre o músico, identificar suas possíveis influências e registrar elementos musicais que eram usados pelo músico em suas performances improvisadas. Esperamos que esta pesquisa possa incentivar novos trabalhos sobre este tema.

Referências Bibliográficas

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

BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

BELEI, Renata Aparecida et al. O uso de entrevista, observação e videogravação em pesquisa qualitativa. **Cadernos de Educação**, FaE/PPGE/UFPel, Pelotas, n. 30, p. 187-199, jan./jun. 2008.

BENSON, Bruce Ellis. **The improvisation of musical dialogue: a phenomenology of music**. Cambridge University Press, 27 fev. 2003.

BERGAMINI, Cláudio. **Introdução à harmonia**. Rio de Janeiro: Centro Musical Cigam, [2005].

BERLINER, Paul. **Thinking in jazz**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

CARDOSO, Marcela Martins Cavalari. **Publicidade no YouTube: como atrair os usuários nos cinco segundos de visualização obrigatória**. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.

CIGAM. **Harmonia 1**. Rio de Janeiro: Centro Musical Cigam, [2004].

CIGAM. **Harmonia 2**. Rio de Janeiro: Centro Musical Cigam, [2005].

CIGAM. **Harmonia 3**. Rio de Janeiro: Centro Musical Cigam, [2006a].

CIGAM. **Harmonia 4**. Rio de Janeiro: Centro Musical Cigam, [2006b].

BORÉM, Fausto, RAY, Sonia. Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA – SIMPOM, 2, 2012. **Anais...** Rio de Janeiro, 2012.

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade: a história e as histórias da bossa nova**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CONE, Edward. "The Pianist as Critic". In: RINK, John. (Ed.). **The practice of performance**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 241-253, 1995.

COOK, Nicholas. Mudando o objeto musical: abordagens para a análise da performance. **Música em Contexto**: Revista do programa de Pós-Graduação em Música em Contexto da Universidade de Brasília, Brasília, v. 1, n. 1, p. 7-32, 2008.

COSTA, Rogério. **O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação**. São Paulo, 2003.

DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. (Org.). **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira MPB. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/tamba-trio/dados-artisticos>>. Acesso em: 9 dez. 2013.

FABRIS, B. V.; BORÉM, F. Catita na leadsheet de K-ximbinho e na interpretação de Zé Bodega: aspectos da hibridação entre choro e jazz. **Per Musi**, Belo Horizonte, UFMG, n. 13, jan./jun. 2006.

FALLEIROS, Manuel Silveira. **Anatomia de um improvisador**: o estilo de Nailor Azevedo "Proveta". Campinas, SP: [s.n.], 2006.

FALLEIROS, Manuel Silveira. **Palavras sem discurso**: estratégias criativas na livre improvisação. 2012. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.

FERIGATO, Arícia; FREIRE, Ricardo. **A expressividade na construção da performance musical**: concepções e utilização de estratégias por harpistas. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 10, 2014. **Anais...** Campinas, SP, 2014.

GARDNER, Jeff. **Jazz piano**: creative concepts and techniques, 1996.

GERLING, Cristina C.; SOUZA, Jusamara. A performance como objeto de investigação. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, 1, 2000. **Anais...** Belo Horizonte, UFMG, 2000.

GOMES, Iara. Improvisação: a criação musical durante a performance e seus mecanismos de

elaboração. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL – ABRAPEM – UFES – FAMES, 2, 2014. **Anais...** Vitória, ES, 2014.

JOHNSON-LAIRD, P. N. How jazz musicians improvise. **Music Perception Spring**, v. 19, n. 3, p. 415-442, 2002.

KERNFELD, B. “**Improvisation**”: the new grove dictionary of jazz. 2. ed. Oxford: Grove's Dictionaries Inc., 2001.

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

KLEBER, Magali Oliveira. **A prática de educação musical em ONGs: dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro**. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Música, Porto Alegre, 2006.

LEVINE, Mark. **The jazz theory book**. Petaluma, CA: Sher Music, 1995.

LIMA, Sonia A., APRO, Flávio, CARVALHO, Marcio. Performance, prática e interpretação musical: significados e abrangências. In: LIMA, Sonia Albano de (Org.). **Performance e interpretação musical: uma prática interdisciplinar**. São Paulo: Musa, 2006. p. 1-23.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. Rio de Janeiro: EPU, 2014.

MARTINS, Gilberto. **Estudo de caso: uma estratégia de pesquisa**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

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.

MOLINO, Jean et al. **Semiologia da música**. Lisboa: Vega Limitada, p. 112 a 114.

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. **A interpretação do Tamba Trio da Canção "Desafinado"**. RA: 034530. Projeto Final de Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP, 2011.

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.

OLIVEIRA, Pinto T. "Healing process as musical drama: the ebó ceremony in the bahian candomblé of Brazil". **The World of Music**, n. 39, v. 1, p. 11-33, 1997.

PACHECO JÚNIOR, G. C. **Que acorde é esse aí?** Pluralidade: o processo criativo da ressignificação de estruturas harmônicas e melódicas. 2010. 159 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Departamento de Música, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

PALMER, Caroline. "Music Performance". **Ann. Rev. Psychol**, v. 48, p. 115-138, 1997.

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

PESSOA, Felipe Ferreira de Paula. **Cuidado, Violão!** As transformações no acompanhamento dos violões nos conjuntos de choro. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

PINTO, Tiago. Som e música: questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 44, n. 1, 2001.

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

RIBEIRO, Hugo Leonardo. **Transcrição musical: qual a sua importância, qual o seu futuro?** In: ENCONTRO DA ABET. São Paulo: ABET, 2006.

RICHARDSON, R. J. **Pesquisa social: métodos e técnicas**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 2009.

RÓNAI, Laura. **Em busca de um mundo perdido**. Métodos de flauta do barroco ao século XX. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

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

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. Tradução de Giovanni Cirino. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 17, p. 1-348, 2008.

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.

SILVA, Levi, Leonildo. **A improvisação musical**. Artículo que vió la luz en la revista nº 0006 de Sinfonía Virtual. Argentina, 2008. Disponível em: <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/006/a_improvisacao_musical.php>

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

SLOBODA, John. **Exploring the musical mind**: cognition, emotion, ability, function. New York: Oxford University Press Inc., 2005.

SLOBODA, John A. "**Music Performance**". In: DEUTSCH, Diana. (Ed.). The Psychology of Music. New York: Academic Press, p. 479-496, 1982.

STRAVINSKY, Igor. **Conversas com Igor Stravinsky**. Editora Perspectiva: São Paulo, 1984.

TINÉ, Paulo. So what de Miles Davis: uma proposta para análise de improvisação idiomática. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL – ETAM, 3, 2013, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ECA-USP, 2013.

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.

VERGARA, Jorge. **Os trinta prelúdios e a improvisação** nos “elementos de música e método de forte-piano op. 19” de João Domingos Bomtempo. Anais do II SIMPOM: Subárea de Teoria e Prática da Execução Musical, p.1514-1523, 2012.

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.

YIN, R.K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. 5. ed. Porto Alegre: Bookman, 2015.

YOUTUBE.COM. **Luiz Eça – Músico, compositor e arranjador.** Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ZRIGefB5ap8>>. Acesso em: 9 set. 2013. Veiculado em 12 maio 2011. Dur: 6m11s.

YOUTUBE.COM. **Luiz Eça – Samba de uma nota só.** Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=eIjmNe1VYT8>>. Acesso em: 9 set. 2013. Veiculado em 15 jul. 2009. Dur: 5m25s.

YOUTUBE.COM. **Luiz Eça – The Dolphin.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A06RW_MZ8wA>. Acesso em: 2 jul. 2015. Veiculado em 6 mai. 2012. Dur: 4m53s.

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.

SAMBA DE UMA NOTA SÓ - 1962

(PIANO)

TRANSCRIÇÃO DA MELODIA DO IMPROVISO DE PIANO

- LUIZ EÇA

1 *Bm7* *Bb7* *Am7* *D7 (DOM. DIN)*

ESCALA MAIOR G BLUES

5 *Cm7 (DÓRICO)* *F7 (ESCALA BEBOP DOMINANTE)* *Bb7 (ESCALA BEBOP DOMINANTE)*

ANTECIPAÇÃO

8 *ASUS* *Dm7 (DÓRICO)*

10 *G7 (MIXOLÍDIO)* *BLUE NOTE* *Cm7 (JÔNICO)*

SEQUÊNCIA RÍTMICA

12 *F7 (MIXO #11)* *F BLUES* *TÉTRADE DE Am7* *Bm7*

SEQUÊNCIA MELÓDICA

14 *Bb7* *Am7* *D7* *G*

SEQUÊNCIA MELÓDICA

ANEXO B

(PIANO) **SAMBA DE UMA NOTA SÓ** - LUIZ ECA
CONTRABAIXO - INTRODUÇÃO

The musical score consists of seven staves of music. Each staff begins with a double bar line, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation is a rhythmic pattern of eighth notes, with some notes beamed together and some having stems that cross the staff. The pattern is consistent across all staves, with the final staff ending with a double bar line.

ANEXO C

SAMBA DE UMA NOTA SÓ - 1990

(PIANO)

TRANSCRIÇÃO DO IMPROVISO DE PIANO

- LUIZ EÇA

1 47

47

48 ESCALA DE LÁ MENOR HARMONICA

48

50 ESCALA DE LÁ MENOR HARMONICA

50

52 ESCALA DE DÓ MAIOR NATURAL

52

2

54

b3 *3*

ESCALA DE DÓ MAIOR NATURAL

(SOL MENOR) (SOL MAIOR)

56

Bm7 (FRIGIO) *Bb7(b9)* *Am7* *D7*

58

Bm7 *Bb7(#11) (MIXO #11)* *Am7 (EOLIO)* *D7 (MIXOLIDIO)*

11 3 #11 9 pAb6 13 b7

60

Dm7 (DÓRICO) *G7 (MIXOLIDIO)* *C* *C7 (SUB V7)*

b7 7 b7

62

Bm7 *Bb7* *Am7* *D7* *b7* *13* *G*

11

ANEXO D

SAMBA DE UMA NOTA SÓ - 1990

TRANSCRIÇÃO DA PARTE A E B DA MÃO DIREITA DO IMPROVISO DO PIANO

(PIANO)

- LUIZ EÇA

87

88

A

Bm7 (EOLIO)

Bb7

3 9

9 #11 # b9 #11

SEQUÊNCIA RÍTMICA

91

A m7

D7 (MIXOLÍDIO)

Bm7 (EOLIO)

ESCALA DE SOL MAIOR

94

Bb7

7

ARPEJO Bb7

A m7 (DÓRICO)

TRIADE DE G

D7 (MIXOLÍDIO)

TÉTRADE DE E m7

97

D m7 (DÓRICO)

G7 (MIXOLÍDIO)

SEQUÊNCIA RÍTMICA

C7M (JÔNICO) **F7**

ANTECIPAÇÃO

7 13 #11

TÉTRADE DE Am7

99

Bm7 **Bb7(#9)** **Am7** **D7** **G**

SEQUÊNCIA MELÓDICA

13 #11

101

Cm7 (DÓRICO) **F7 (MIXOLÍDIO)** **Bb7M**

8

ARPEJO Bb7M

Bb9

105

Bb6 **Bb m7 (DÓRICO)**

TRIADE DE Dm

6

108

Eb7 (MIXOLÍDIO) **Ab7M** **D7 ALT**

ARPEJO Ab7M

ARPEJO Ab7M

13 #11 b9 7

110

ANEXO E

DOLPHIN - 1970

- LUIZ EÇA

TRANSCRIÇÃO DA MELODIA DO IMPROVISO DE PIANO

1 *D7 (MIXOLÍDIO)* 7 13

2 *E^b7 (MIXO#11)* 13 *D7 (MIXOLÍDIO)* 9 7 13

3 *C7 (MIXOLÍDIO)* *b7* 13

4 *D^b7 (MIXO#11)* #11 3 13 ANTECIPAÇÃO

5 *D7* 9 7 9 #9

6 *E^b7* 9 7 13 *b7* PA4 7 *C7*

7 #9 #5 9 13 7

2

C7M (JÔNICO) F7M (LÍDIO) F#m9

13

TRIADE DE A7M TRIADE DE A9

BALT (ALTERADA) ESCALA Em7 (FRIGIO) A7SUS4

15

b9 #9 b5 3 PA b6 #11

PASSAGEM CROMÁTICA

D7M(#5) F7 F7ALT

18

#5 PA4

TRIADE DE F#5 SEQUÊNCIA

Bbm7m Bbm7

20

RÍTMICA SEQUÊNCIA RÍTMICA

Bbm9 9 11 11 11

22

A7ALT

A7ALT

23

#9 3 b5 #5 b9 b7 5 PA4 D7M PA4

D7M

25 **D7M/A** **G7M** **F#7(b5) (LÓCRIO)** *PA b2*

SEQUÊNCIA MELÓDICA

27 **C7** **Dmb/F (DÓRICO)**

SEQUÊNCIA MELÓDICA

29 **E7sus(b9)** **Dm7**

PARÁFRASE

31 **G7** **G7/F** **F#7 (ACORDE SOBRE ACORDE)**
E7

33 **E7/D** **C#7 ALT.**

36 **B7 ALT.** **E7(13) (MIXOLÍDIO)**

PARÁFRASE

38 **A7M (JÔNICO)** **B7/A** **PARÁFRASE**

40 **A b7ALT** **C#7ALT**

#9 3 5 #5 b9 #9 b9 #9 9 3 b9

42 **F#7ALT** **B7ALT**

PA4 b9 #5 5 b5 b7 b5 b9 #9 3 PA4

E7M (JÔNICO) **SEQUÊNCIA COM AS 5** **C7/E (MIXO#11)**

44 *V #11 V V V V*

ANEXO G

Antes das perguntas, você pode fazer uma introdução sobre a história de música.

O antes e o após dos dias em que foram compostas as músicas, não importa. Importa, na verdade, a existência e o registro, produto de um compositor bissexto que resguardava, em silêncio, a plenitude de sua obra. Luiz Eça compôs várias melodias utilizando seu profundo conhecimento de harmonia e a exata colocação rítmica nos desenhos dos baixos, princípio, aliás, de todas as suas composições, colorindo como ninguém suas obras primas, parte inevitável da antologia da música popular brasileira, considerada hoje o popular que virou clássico.

Criou seu próprio estilo e sua linguagem musical, dando-nos a oportunidade de apreciar sua magia e sua profunda beleza estética, além de um passeio rico em dinâmica, que nos leva a crer que The Dolphin sintetiza todas as suas composições por ter se tornado a representante máxima de sua obra. No mundo se escutam interpretações várias notadamente, de Vic Feldman, Bill Evans, Stan Getz e finalmente, Luiz Eça. The Dolphin também reconhecida como Dauphine é uma unanimidade no meio musical.

1- Quando o Luiz Eça compôs a música The Dolphin?

As primeiras notas do The Dolphin, apontam as primeiras notas do Concerto de Aranjuez, intuitivamente. Disse -me o Luiz que só depois de finalizar sua música é que se deu conta da influência, justo por ter ouvido dias antes o concerto composto por Rodrigo (se não me engano autor da peça). Quando compôs não há uma data precisa, mas creio entre 69/70 .

2- Quando Luiz Eça gravou e lançou a música The Dolphin?

Consta que The Dolphin foi lançada no ano de 1970 com o título de Dauphine no LP: Luiz Eça, Piano e Cordas Volume II pelo selo Elenco de propriedade do Aloysio de Oliveira. Está na terceira faixa do lado A.

Este LP teve: Direção de produção do Roberto Menescal

Arranjos do Luiz Eça

Estúdio Companhia Brasileira de Discos

Técnico de gravação Ary Carvalhaes/João Moreira

Lay Out Aldo Luz

Foto Ricardo Falcão.

Gravado em mono.

3 - Quando e como o Bill Evans conheceu Luiz Eça e a música The Dolphin?

Não sei te dizer quando o Bill conheceu o Luiz, mas sei que ele esteve no Rio para concerto na Sala Cecilia Meireles em setembro de 1979. Luiz foi ao show, esquentou o piano para ele e ao final foram para o Chico's Bar onde o Luiz tocava todas as noites, daí resultou aquele cd onde os dois tocam a quatro mãos. O técnico de som gravou o encontro e depois que Luiz se foi ele (o técnico) vendeu para os japoneses. O som é ruim demais. Vou ver se consigo a foto dos dois no Chico's. Bill cortando as mãos e outra foto cortando as orelhas do Luiz.

4 - Quando o Bill Evans gravou e lançou a música The Dolphin? Qual o Cd?

Luiz ficou feliz com a homenagem inédita das duas faixas After e Before que o Bill Evans gravou do The Dolphin no LP com o título: "Bill Evans, From Left to Right." com arranjos e regência da orquestra de Michael Leonard. A primeira faixa é só com piano baixo e bateria com dois pianos. Steinway e Fender - Rhodes Electric. A segunda vem com as cordas.

5 - Como foi a reação do Luiz Eça ao ouvir a gravação do Bill Evans? Ele gostou?

Luiz não gostou porque o Bill não tocou com a harmonia certa.

6 - Em sua opinião qual foi o impacto no cenário mundial o Bill Evans gravar essa música?

A repercussão das diversas gravações no mundo foi bom para o projeção do Luiz nos Estados Unidos. Nós estávamos no México quando soubemos da gravação do Stan Getz cujo LP chama-se The Dophin com vários golfinhos na capa.