

Paulo César Signori

Tamba Trio: A trajetória histórica do grupo e
análise de obras gravadas entre 1962-1964

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Música, do Instituto de
Artes da UNICAMP, como requisito
parcial para obtenção do grau de
Mestre em Música, com área de
concentração em Processos Criativos
sob orientação do Prof. Dr. Ricardo
Goldemberg.

Campinas
2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Si26t Signori, Paulo Cesar.
Tamba Trio: A trajetória histórica do grupo e análise de obras gravadas entre 1962-1964. / Paulo Cesar Signori. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Goldemberg.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Tamba Trio. 2. Música Popular Brasileira. 3. Fricção de Musicalidades. I. Goldemberg, Ricardo. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.
(em/ia)

Título em inglês: “Tamba Trio: The historic trajectory of the band and analysis of their works recorded through 1962-1964.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Tamba Trio ; Brazilian Music ; Friction of Musicality.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Ricardo Goldemberg.

Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos.

Prof^ª. Dra. Liliana Harb Bollos.

Prof. Dr. Emerson Luis De Biaggi.

Prof. Dr. Luis Carlos de Oliveira.

Data da Defesa: 09-06-2009

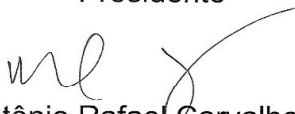
Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Paulo Cesar Signori - RA 911029 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Ricardo Goldemberg
Presidente



Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos
Titular



Profa. Dra. Liliana Harb Bollos
Titular

À Dica, pelo apoio de sempre e
compreensão nos momentos de
ausência.
A Felipe, pelo sorriso que traz gosto à
vida.

Agradecimentos

Ao Autor da vida.

Ao Prof. Dr. Ricardo Goldemberg, por acreditar e orientar sempre com muita sinceridade e objetividade, criando condições favoráveis ao andamento e realização deste trabalho.

Aos Profs.Drs. Rafael dos Santos e José Roberto Zan, pelas valiosas conversas.

Ao Prof. Dr. Marcos Cavalcanti, por todo incentivo.

Aos professores que prontamente aceitaram participar da banca de defesa.

À Sheila Zagury, pelas valiosas conversas via e-mail.

Ao Tamba Trio, por toda arte.

Aos músicos do Tamba Trio (1962-1964) Bebeto e Hélcio Milito, por toda disposição e disponibilidade para realização das entrevistas.

À Arlette Milito, pela generosidade em disponibilizar seu acervo particular de artigos e publicações sobre o Tamba Trio.

Aos entrevistados Roberto Sion, Jayme Pladevall, Ciça e Armando Pittigliani. Obrigado pela disposição para as conversas.

Aos amigos Cristiano Frank, Lilian Elda, que me incentivaram a desenvolver a pesquisa.

A Leandro Barsalini, pelas palavras, sugestões e companheirismo.

A Marco Ferrari, pela música e pelas valiosas conversas.

A todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram com a finalização deste trabalho. Em especial aos amigos: André V. Lima (busca dos discos raros), Patrícia Arantes (revisão de transcrições), Eddie Schultz (revisão de transcrições), Rafael Thomaz (edição), Isabel Delazari (revisão de texto). Muito obrigado!

Aos meus pais e familiares, minha gratidão. Desculpe pelas ausências e obrigado por todo apoio.

À Dica pelo incentivo, companhia e paciência.

“Não adianta discutir essas filosofias baratas do que é certo e previsível. Vejo a música sem fronteiras. Apreendi que não há divisão entre popular e erudito. Não deve haver ‘muro de Berlim’ na música. Sou imprevisível e gosto de ser como o jazz: incerto e preciso.”

Luiz Eça

RESUMO

O Tamba Trio foi um dos grupos que surgiram no Brasil no final dos anos 50 e tem uma trajetória histórica que se estende por mais de quatro décadas. No início da década de 60 era considerado importante representante da ‘Moderna Música Popular Brasileira’.

O presente trabalho teve por finalidade, inicialmente, reconstruir a trajetória histórica do grupo. Num segundo momento, concentrando-se no recorte 1962-1964, buscou-se traçar o perfil estético-musical do grupo naquele período, a fim de verificar de que forma o Tamba Trio articulou elementos da música popular urbana, da música erudita e do *jazz* nos arranjos, tendo em vista que os procedimentos musicais e interpretativos adotados pelo grupo nos aproximam da idéia de fricção de musicalidades. Nesse caso, os universos musicais – a música brasileira, o *jazz* e a música erudita - não se fundem, pelo contrário, os contornos são, por vezes, muito bem delineados.

Palavras-chave: Tamba Trio; Música; Fricção de musicalidades.

ABSTRACT

The Tamba Trio was a band that appeared in Brazil in the late 50s and has a historic trajectory extending over four decades. In the early beginning of 60s it was considered an important representative of 'Brazilian jazz'.

This research had the objective of initially rebuild the historic trajectory of the band. After that, focusing on the span of 1962-1964, it aimed at tracking the musical-aesthetic profile of the group in that period, in order to verify in which way Tamba Trio handled elements of Brazilian music (mainly samba and bossa nova), classical music, and jazz in their arrangements. It was taking into account the musical procedure and interpretation adopted by the band take us close to the idea of 'friction of musicality': in this case the musical universes –Brazilian music, jazz, and classical music – do not merge, inversely, the boundaries are very often quite highlighted.

Key words: Tamba Trio; Music; friction of musicality.

SUMÁRIO

1.Introdução	1
2. O Tamba: Trajetória histórica e obras	5
2.1 O momento histórico e contexto em que surgiu o Tamba Trio	5
2.2 O Tamba Trio: Aspectos gerais na trajetória histórica do grupo.....	7
2.3 As fases do Tamba	17
2.3.1 – ANACRUSE 1959-1961.....	17
2.3.2 - IDENTIDADE 1962-1964	22
2.3.3 – NOVO BATERISTA 1964-1966.....	28
2.3.4 – TAMBA4 1967-1968	33
2.3.5 – TAMBA4 COM NOVO PIANISTA 1969	37
2.3.6 – RETORNO À FORMAÇÃO EÇA, BEBETO e MILITO 1971-1988.....	39
2.3.7 – ÚLTIMA FORMAÇÃO DO TAMBA COM LUIZ EÇA 1989-1992.....	45
2.3.8 – CODA 1998-2000	46
3. O perfil estético-musical do Tamba na formação Eça, Milito e Bebeto no período de 1962-1964.....	49
3.1 Instrumentação	49
3.1.1 A tamba – busca pela expressão nacional a partir do instrumental	49
3.1.2 Trio, quarteto, quinteto?	53
3.2 Análise musical de obras gravadas entre 1962-1964	55
3.2.1 “TAMBA”: fricção Samba – Jazz.....	59
3.2.2 “BERIMBAU” : fricção Erudito-Popular.....	67
3.2.3 “BORANDÁ”: fricção Erudito (impressionismo) - Popular	81
3.2.4 “O BARQUINHO”: fricção Bossa nova – Jazz – Erudito	89
3.3 As matrizes musicais na obra do Tamba Trio no período de 1962-1964	105
3.3.1 A matriz “BOSSA NOVA”	105
3.3.2 A matriz “CANÇÃO ENGAJADA”	108
3.3.3 A matriz “AFRO-SAMBA”	109

3.3.4 A matriz “JAZZ”	111
3.3.5 A matriz “MÚSICA ERUDITA”	112
3.3.6 A matriz “MÚSICA IMPRESSIONISTA - Debussy”	115
3.3.7 A matriz “GRUPOS VOCAIS”	117
3.4. Contribuição pessoal de Bebeto, Luiz Eça e Hércio Milito ao Tamba Trio	119
4. Considerações finais	121
5. Referências	127
6. Apêndice	133
6.1 A discografia do Tamba	133
7. Anexos.....	153
7.1 Partitura (Melodia e Cifra) de “O barquinho” (Roberto Menescal / Ronaldo Bôscoli).....	153

1.Introdução

O Tamba Trio foi um dos grupos que surgiram no Brasil no final dos anos 1950, no período posterior à fixação da bossa nova. Com um instrumental inicialmente composto por piano, contrabaixo acústico e bateria ou tamba, o grupo teve uma trajetória que se estendeu por mais de quatro décadas, nas quais passou por diversas modificações como: mudança dos integrantes, proposta estética, número de componentes, instrumentação, entre outras.

Muitas são as singularidades desse grupo batizado com o nome de um instrumento de percussão criado por Hécio Milito, um dos integrantes nas primeiras formações do Tamba Trio. A partir de uma postura comprometida com a qualidade musical e inovação nos arranjos, o trio é apontado como importante precursor dos grupos instrumentais na década de 60 (SOUZA, 2003, p.225), citado pelo pesquisador Alberto R. Cavalcanti (2007, p.301) como “o primeiro trio de piano, contrabaixo e bateria a firmar-se no território da bossa nova”, “responsável pelo lançamento de várias composições de autores novos” (MELLO, 1976, p.176) e grupo que contribuiu para despertar o interesse da indústria fonográfica do início da década de 60 em registrar a produção dos grupos de música instrumental daquele momento, sendo que seu primeiro disco “Tamba Trio”, lançado em 1962, representou um marco na história de nossa fonografia ligada à música instrumental (CELERIER, 1964).

Além disso, criou uma linha de trabalho singular em relação aos arranjos para essa formação, mesclando solos e arranjos vocais a execuções instrumentais arrojadas, sendo que, no Tamba Trio, o canto encontra-se no mesmo patamar hierárquico que os instrumentos. Certamente, esse procedimento alargou as possibilidades de aceitação pelo público no início dos anos 1960, pois, ao mesmo tempo em que propunha sofisticadas harmônicas e arranjos elaborados, não deixava de lado as possibilidades de expressão via canto. Desta forma, conquistava respeitabilidade por parte dos instrumentistas e cantores num trabalho que sintetiza duas grandes tradições musicais: a música instrumental e os

grupos vocais. O músico Roberto Sion¹ situa o trabalho do Tamba Trio como sendo um marco do encontro da canção brasileira com a música instrumental que existia nos Estados Unidos - mais especificamente o *jazz*.

A despeito desses apontamentos, pouco se fez até o momento no sentido de documentação da trajetória histórica do grupo, bem como uma verificação do possível diálogo que se possa estabelecer entre a obra do grupo e o cenário da música popular brasileira. A escassez de informações sobre o percurso histórico-musical do grupo bem como a ausência de análise de sua produção artística foram os pontos que despertaram o interesse na realização desta pesquisa. Este trabalho centra-se, inicialmente, na reconstrução da trajetória do grupo e, num segundo momento, partimos para análise de obras representativas do trio no período de 1962-1964, objetivando verificar, a partir dos arranjos, instrumentação e mesmo escolha de repertório, quais foram as principais matrizes musicais presentes na obra do grupo neste período e de que forma foram aproximadas essas matrizes, resultando no ‘timbre’ do Tamba Trio.

O presente trabalho está dividido em duas partes principais: histórico-musicológica e análises musicais.

No primeiro capítulo temos a introdução e, no capítulo seguinte, buscamos reconstruir a trajetória histórica do Tamba² a partir do cruzamento de informações coletadas na bibliografia, artigos de jornais da época, informações presentes nos encartes dos LPs e depoimentos de pessoas ligadas direta ou indiretamente ao grupo.

Notamos, a partir de artigos publicados e entrevistas com músicos, produtores e integrantes do grupo, que foi no período de 1962 a 1964 - fase que neste trabalho chamamos de “Identidade” - que o grupo capitalizou reconhecimento e firmou o nome “Tamba Trio” como referência da moderna música popular brasileira. Portanto, no terceiro capítulo, buscando identificar um perfil estético da emblemática formação do Tamba Trio – Luiz Eça, Bebeto Castilho e Hércio Milito – no período de 1962-1964, partimos para a análise de obras. A partir das análises e verificação de procedimentos musicais adotados

¹ Entrevista concedida ao autor desta pesquisa.

² Entre 1967-1969, o grupo atuou como quarteto assumindo o nome ‘Tamba4’. No presente trabalho adotamos a denominação ‘Tamba’ quando nos referimos a períodos que abarquem a formação trio (Tamba Trio) e quarteto (Tamba4) dentro do percurso histórico do grupo.

pelo grupo, buscamos possíveis respostas – mas nunca conclusões definitivas – à pergunta que norteou toda a pesquisa: O que é que o Tamba tem?

Foram analisadas quatro obras gravadas pelo Tamba Trio entre 1962-1964 e, a partir do conceito de ‘fricção de musicalidades’, proposto por Acácio T. C. Piedade em seu artigo “Jazz, Música Brasileira e fricção de musicalidades” (PIEADADE, 2005) identificamos de que forma a fricção se evidencia na obra do grupo no momento de aproximação de tradições musicais distintas. Ainda neste capítulo, abordamos as principais matrizes musicais presentes na obra do grupo e de que forma foram amalgamadas no trabalho do Tamba Trio, no período enfocado.

Por fim, são apresentadas algumas considerações finais que partiram da reflexão sobre as singularidades geradas a partir da pluralidade de culturas musicais que se manifestam na obra do Tamba Trio entre 1962-1964, dentre as quais se destacam: a música brasileira, o *jazz* e a música erudita.

2. O Tamba: Trajetória histórica e obras

2.1 O momento histórico e contexto em que surgiu o Tamba Trio

Em fins da década de 50, com Juscelino Kubitschek na presidência da República, o Brasil caminhava dentro de um plano de desenvolvimento rápido e modernização, aliado ao crescimento da inflação. No Rio de Janeiro e em São Paulo o processo de urbanização encontrava-se a pleno vapor, associado a dois processos importantes: migração (norte/nordeste - para o sul e interior para a capital) e industrialização.

Podemos considerar que no Brasil, nesse período, São Paulo e Rio de Janeiro eram os principais pólos de produção e veiculação de bens culturais gerados no teatro, música, cinema e artes plásticas. São Paulo buscava adequar-se aos padrões internacionais em relação aos aspectos técnicos de produção artística, especialmente nas áreas de teatro (companhias teatrais: TBC - Teatro de Comédia Brasileiro, TPE - Teatro Paulista do Estudante, Teatro de Arena), cinema (Companhia Cinematográfica Vera Cruz, de 1949 a 1954) e artes plásticas (criação do Masp - Museu de Arte de São Paulo em 1947, MAM - Museu de Arte Moderna em 1948). Já no Rio de Janeiro se concentrava o pólo de criação na área de música popular. Mesmo após a proibição dos cassinos em 1946, os instrumentistas e cantores(as) podiam encontrar trabalho nas rádios, gravadoras e inúmeras boates que funcionavam até mesmo como ponto de encontro de músicos para troca de experiências. A Rádio Nacional, inaugurada em 1936, era um dos importantes espaços de trabalho artístico-musical para onde convergiam músicos de todo Brasil - cantores, instrumentistas, compositores e arranjadores. Em relação ao papel desempenhado pelo rádio na disseminação de cultura, o pesquisador Marcos Napolitano (2006) aponta que, desde a década de 40, o rádio já era um objeto do cotidiano que, além de fonte de informação, lazer, sociabilidade e cultura, estimulava os imaginários coletivos na idealização do ‘ser brasileiro’.

No panorama geo-político-econômico, o mundo pós-II guerra dividia-se em dois grandes blocos: socialista e capitalista. O Brasil, aliado ao capitalismo, sofreu influência marcante dos EUA em todos os sentidos. A música norte-americana vivia um momento de expansão tecnológica e comercial. Os EUA despontam à frente de outros países no sentido canalizar – via rádio, discos ou cinema - o consumo de seu produto musical, procurando abarcar como consumidores especialmente os países que não tivessem forte tradição de música erudita, como é o caso do Brasil. Nesse sentido, houve acentuado aumento do consumo de música popular norte-americana neste período.

Ainda nos anos 1950, a bossa nova foi o grande acontecimento em termos de produção musical no Rio de Janeiro e, de certa maneira, era resultado do desejo de ‘modernização’ e do amadurecimento do processo de sofisticação/erudição que vinha ocorrendo no âmbito da música popular desde décadas anteriores. Conforme Santuza C. Naves: “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, (...)” (NAVES, 2001, p.30). Com a bossa nova, “o sonho da modernidade brasileira tinha encontrado a sua trilha sonora.” (NAPOLITANO, 2006, p.32). O LP ‘Chega de saudade’, lançado em 1959, é considerado pela literatura especializada como marco histórico de fixação do novo gênero. Nesse álbum estão sintetizadas as conquistas estéticas que vinham buscando os jovens instrumentistas e compositores: algo que soasse moderno em termos de linguagem textual, harmônica, rítmica e melódica.

Neste contexto sócio-político-cultural, surgiu no Rio de Janeiro, em 1959, o Tamba Trio, grupo inicialmente formado por Luiz Eça (piano), Otávio Bailly Jr. (contrabaixo acústico) e Hércio Milito (bateria e tamba). O nome “Tamba Trio” foi inspirado no instrumento criado por Hércio Milito por volta de 1957 que ele batizou de ‘tamba’. 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. No capítulo 3 encontram-se maiores detalhes sobre esse instrumento.

2.2 O Tamba Trio: Aspectos gerais na trajetória histórica do grupo

A trajetória histórica do grupo começa em 1959 e se estende até o ano 2000, totalizando um período de 42 anos. Nesse intervalo de tempo ocorreram algumas mudanças em relação aos integrantes, formato do grupo (trio, quarteto), bem como períodos marcados pela descontinuidade de atuação no circuito que envolve shows, gravações ou turnês. Assim sendo, nesses 42 anos, o grupo efetivamente esteve em atividade durante pouco mais de duas décadas.

Com a finalidade de identificarmos os aspectos marcantes de cada período, dividimos a trajetória do grupo no que denominamos ‘fases’. O principal critério para estabelecimento das diferentes fases foi a resposta à pergunta: “Quem eram os integrantes?”. No entanto, tendo em vista que o grupo assumiu diferentes configurações em curtos períodos, consideramos também o fator tempo (mínimo seis meses) e produção artística como pontos a serem ponderados no momento de estabelecimento e periodização das fases. Assim, formações como a que ocorreu no México, no final da década de 1960, em que o coreógrafo Lennie Dale e a cantora Flora Purim se juntaram ao grupo, formando o Tamba6, não são tratados aqui como uma nova fase do Tamba em função do curto espaço de tempo de atuação do grupo com esses integrantes.

A tabela a seguir mostra como se configurou o grupo em relação aos integrantes ao longo do tempo, bem como o tempo aproximado de atividade efetiva do grupo em cada fase.

	Fase 1	Fase 2	Fase 3	Fase 4	Fase 5	Fase 6	Fase 7	Fase 8
Décadas	60					70 - 80	90	
Características gerais	Período pré-formativo	Construção da identidade ³		Carreira internacional		Afirmação da identidade	Reagrupamento motivado pelo sucesso das fases precedentes	
Nome adotado pelo grupo	TAMBA TRIO	TAMBA TRIO	TAMBA TRIO	TAMBA4	TAMBA4	TAMBA TRIO	TAMBA TRIO	TAMBA TRIO
Período	1959-1961	1962-1964	1964-1966	1967-1968	1969	1971-1988	1989-1992	1998-2000
Integrantes	Luiz Eça, Hélcio Milito, Otávio Bailly Jr.	Luiz Eça, Hélcio Milito, Bebeto	Luiz Eça, Ohana, Bebeto	Luiz Eça, Ohana, Bebeto, Dório Ferreira	Laércio Freitas, Ohana, Bebeto, Dório Ferreira	Luiz Eça, Hélcio Milito, Bebeto	Luiz Eça, Ohana, Bebeto	Weber Iago, Hélcio Milito, Bebeto
Duração aproximada de tempo atividade (anos) ⁴	2	3	2 e 1/2	2	1	7	1	2

Figura 1- Periodização das fases e características gerais na trajetória do

Tamba.

Ao longo das diferentes fases, notamos que aquelas que se caracterizam como períodos formadores da identidade do grupo são as fases 2 e 3. Foram períodos em que o grupo, a partir de escolhas estéticas e arranjos, adota procedimentos que podem ser percebidos nas fases posteriores. Nas fases 3, 4, 5 aconteceu a intensificação do trabalho do Tamba fora do país - em especial nos Estados Unidos e México. Se por um lado o reconhecimento internacional reafirmou e legitimou o trabalho do grupo, em certo sentido o trabalho fora do país – em especial nas fases 4 e 5, quando a produção fonográfica do Tamba4 acontece exclusivamente no exterior - provoca um distanciamento do público e consequente perda de popularidade no Brasil em relação às fases anteriores nas quais os discos do Tamba Trio encontravam-se entre os mais vendidos no Rio de Janeiro⁵. Embora o parâmetro ‘venda de discos’ não seja necessariamente o único indicativo de popularidade

³ Empregamos o termo ‘identidade’ no sentido de que, nessas fases (fases 2 e 3) o grupo adotou procedimentos de linguagem nos arranjos que se tornaram característicos e aparecem nas fases posteriores. Evidentemente, as fases posteriores não devem ser entendidas como ‘crise de identidade’ musical, mas sim como a continuidade de um trabalho que, embora com modificações de várias naturezas (integrantes, estética musical, entre outras) preserva traços que marcaram a identidade do grupo.

⁴ Aqui foi considerado o tempo em que o grupo efetivamente esteve em atividade, apresentando-se em shows, ou gravando em estúdio ou programas de tv. Na fase 6, por exemplo, embora tenha sido de 1971 a 1988, o Tamba efetivamente desenvolveu um trabalho como grupo durante cerca de 7 anos – no caso 1971-1975 e 1981-1984

⁵ Coluna Sylvio Tullio Cardoso, em O GLOBO de 19/10/1963.

do trabalho musical de um grupo, a consagração decorrente desse parâmetro não pode ser desmerecida.

Em relação à produção fonográfica, a fase 3 se destaca em quantidade de discos gravados e lançados. No entanto, é a partir da fase 5 que notamos maior espontaneidade e liberdade nas escolhas em relação ao repertório gravado, nas quais o grupo se desvincula com mais naturalidade do repertório de autores ligados à bossa nova. Apesar de nos depoimentos prestados, tanto os músicos do Tamba quanto produtores, terem afirmado que o grupo era quem escolhia o repertório a ser gravado, percebemos certa direcionalidade em alguns momentos nas fases precedentes, aspecto que se mostra na insistência em gravar determinados autores. A exemplo disso temos o disco “Brasil saluda a Mexico-Tamba Trio” (1966) onde, das onze faixas gravadas, seis são da parceria Jobim-Vinícius. Na fase 5, o grupo assume repertório e arranjos mais “dançantes”, gravando autores como Roberto Carlos, Jorge Ben e Cassiano.

Em termos de relevância na construção da imagem de um retrato musical do Tamba, destacamos as fases 2,3 e 6, nas quais encontramos a construção da identidade do grupo (fases 2,3) e a afirmação desta identidade (fase 6). Reforçando esse ponto, Beбето – que foi o único músico presente em todas as formações do Tamba entre 1962 a 2000 – quando questionado sobre obras que acha mais relevantes na trajetória do grupo, menciona o trabalho do Tamba nessas fases. Nas fases 2, 3 e 6, o equilíbrio entre o comercial e o artístico atestou seu melhor momento na trajetória do grupo. As fases 7 e 8 compreendem um período em que ocorre a retomada do trabalho do grupo, possivelmente motivado pelo prestígio que o nome ‘Tamba Trio’ construiu ao longo das fases anteriores - mesmo que para um público mais restrito, como naturalmente ocorre com a música instrumental - do que pelo interesse artístico na continuidade do trabalho. Na fase 8 existiu uma motivação claramente comercial em reativar o grupo logo após a veiculação mundial do comercial da Nike na ocasião da Copa do Mundo de 1998. Esse comercial tinha como trilha musical ‘Mas, que nada’ (Jorge Ben), interpretada pelo Tamba Trio.

De acordo com a figura 1, nota-se que na década de 60 ocorreu maior número de mudanças de integrantes do que nas três décadas seguintes. Embora alguns deles (Luiz Eça, por exemplo) contabilizassem trabalhos anteriores em discos, rádio ou boates, de maneira

geral, todos os integrantes que passaram pelas várias formações do Tamba na década de 60, encontravam-se no início de suas carreiras profissionais. Evidentemente, as incertezas em relação à carreira individual contribuíram para que fosse um período com maior turbulência e rotatividade de integrantes. Já nas décadas seguintes, com trabalhos de carreira individual solidificados e inserção garantida no mercado de trabalho, existem maior estabilidade e independência em relação ao trabalho do grupo, o que parcialmente explica a permanência dos mesmos componentes por mais tempo.

Ainda em relação aos integrantes, notamos que, em algumas fases, a substituição de um instrumentista interferiu diretamente no resultado musical do trabalho do grupo, provocando mudanças substanciais no que diz respeito à escolha de repertório, concepção das apresentações e nos arranjos - especialmente nos quesitos: linha estética adotada, duração das músicas e instrumentação. Noutras vezes como, por exemplo, em 1967, quando Dório Ferreira ingressa no Tamba, o resultado final do trabalho do grupo não foi tão alterado em relação à fase anterior.

Os músicos que fizeram parte das primeiras formações do Tamba Trio, especialmente Luiz Eça, Otávio Bailly Jr., Hécio Milito e Adalberto José de Castilho e Souza (Bebeto Castilho) eram bem inseridos na “turma da bossa nova”. Eles frequentavam as reuniões nos apartamentos e encontros musicais que ocorreram a partir de meados da década de 50 no Rio de Janeiro, quando jovens como Nara Leão, Menescal, Carlinhos Lyra e tantos outros – nomes que mais tarde serão os ícones da bossa nova – se reuniam para ouvir música (especialmente jazz), tocar e mostrar novas composições (CASTRO, 1990). Eles ainda participaram dos primeiros shows da bossa nova no período áureo do movimento, compreendido entre 1959-1962, 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). Seria natural que, a partir da aproximação ao movimento bossa novista, quando se agrupassem em trio, tivessem naquele repertório um ponto de partida para realização de um trabalho original, mesmo que esteticamente os arranjos se distanciassem dos procedimentos musicais que a bossa nova propunha. Os autores mais gravados nos primeiros discos do Tamba Trio foram nomes associados àquela estética: Durval Ferreira, Tom Jobim, Vinícius, Ronaldo Bôscoli e Roberto Menescal.

Porém, diferentemente do Zimbo Trio⁶, que manteve sua linha estética sem grandes mudanças ao longo de toda sua trajetória, a proposta estética do Tamba foi se modificando a partir das experiências individuais, inserção de instrumentos eletrônicos na década de 70 e constante busca pela contemporaneidade de seu trabalho. Nesse sentido, enquanto o Zimbo Trio adotou uma linha tradicional no contexto de trio piano-contrabaixo-bateria, o Tamba seguiu a linha da inovação.

Nas fases em que Hércio Milito esteve presente – em especial nas fases 2 e 6 - percebemos uma acentuada tendência a pesquisas sonoras que extrapolavam o âmbito da música instrumental vigente na época e se aproximava mais de vertentes experimentais da música erudita do século XX . Encontramos exemplos dessa ocorrência, ao longo das três décadas, nos álbuns em que Hércio participou. Na década de 60 temos “Moto contínuo”, de Radamés Gnattali (LP “Tempo” - 1964). Na década seguinte, o minimalismo está presente em “Infinito”, parceria de Luiz Eça, Bebeto e Hércio Milito (LP “Luiz Eça-Bebeto-Hércio Milito/Tamba” – 1974) e na década 80 teremos “Sonda 1999”, de Luiz Eça, Bebeto e Hércio (LP “Tamba Trio-20 anos de sucessos” – 1982), cuja concepção leva a um resultado sonoro que se aproxima da improvisação aleatória. Por outro lado, nas fases em que Ohana fez parte do grupo na década de 1960 (fases 3, 4 e 5), o estreitamento entre música popular - música erudita⁷ aflora mais nos quesitos arranjo, instrumentação e orquestração. Nos arranjos são explorados recursos e técnicas composicionais comuns nas “variações”⁸. Em relação à instrumentação, a utilização de naipe de cordas se torna mais freqüente.

Ainda, durante as fases em que Hércio fez parte do Tamba Trio, o grupo capitaliza reconhecimento público no Brasil e no exterior, já que tem atuação significativa no circuito da música popular no Brasil (festivais, trabalho próprio, acompanhando intérprete – cantor/cantora) e realiza apresentações em mostras internacionais fora do país.

⁶ O Zimbo Trio – inicialmente formado por Amilton Godoy (piano), Luiz Chaves (contrabaixo acústico) e Rubens Barsotti (bateria) – surgiu em São Paulo em 1964 e se destaca como único trio estável, com trabalho representativo e que tem uma longevidade maior que do Tamba.

⁷ Não cabe a este estudo questionar a diferenciação música popular - música erudita. Temos consciência da precariedade desta cisão. Apenas empregamos aqui no sentido de salientar que o Tamba Trio, a partir dos arranjos concebidos por Luiz Eça, fez uso de elementos como instrumentação, orquestração e linguagem tradicionalmente empregados na música erudita de câmara.

⁸ Segundo Dicionário Grove de Musica, “Forma em que exposições sucessivas de um tema são alteradas ou apresentadas em contextos alterados” (SADIE, 1994, p. 980).

Já nas fases 4 e 5, o grupo atuou praticamente o tempo todo no exterior. Primeiramente nos EUA, ao lado do produtor Creed Taylor, entre 1967-1968 e, em seguida, durante aproximadamente um ano, no México. Tendo em vista o amálgama de acontecimentos no campo da política, sociedade e música (manifestação de novos gêneros e movimentos - Jovem Guarda, Tropicalismo, MPB) que ocorrem entre 1964 e 1970 no Brasil, o grupo – em função do distanciamento geográfico – acaba se ausentando do contato direto com o público brasileiro, causando perda de popularidade nesse período. Aqui, no início da década de 60 era o Tamba Trio. Lá fora, talvez apenas mais um grupo no catálogo de um selo norte-americano em ascensão – no caso o CTI, selo fundado por Creed Taylor.

Ana Maria Bahiana (1979/1980, p. 76-89), em seu artigo “Música instrumental – o caminho do improviso à brasileira” destaca alguns aspectos importantes do cenário da música instrumental no Brasil nas décadas de 60 e 70. Segundo a autora, quando se trata da questão música cantada x música improvisada, ocorre um processo cíclico: existem períodos em que a fala e o texto tomam lugar de maior destaque e importância, enquanto que, em outros momentos, são o rebuscamento harmônico e o improviso. Na primeira metade da década de 60, o samba-jazz, que havia sido o último grande acontecimento na música instrumental brasileira, vai ter seu espaço reduzido a partir do início da era dos festivais, em 1965. A letra da canção, ou seja, o aspecto textual, já vinha assumindo importância mais acentuada com a canção engajada. Os festivais fortaleceram essa tendência. Muitos músicos ligados à produção de música instrumental são incorporados no novo cenário, acompanhando intérpretes nos festivais e gravações, participando significativamente na elaboração dos arranjos e performances.

Parte dos instrumentistas ligados à música instrumental foi tentar novos horizontes de trabalho fora do Brasil, já que aqui estava encerrando um ciclo de consumo ligeiramente mais acentuado de música instrumental. A saída do Tamba4 do Brasil, em 1967 - fases 4 e 5 - para longa temporada de trabalho nos EUA, entre 1967-1968, e México em 1969, a nosso ver, pode ter sido estimulada em função do quadro descrito acima. O Tamba, em nenhum momento, foi um grupo exclusivamente instrumental, mas podemos fazer este tipo de associação com a situação vivenciada pelos instrumentistas, baseados na verificação de que, no Tamba, muitas vezes, o vocal apresentava mais a função musical –

em alguns casos como pequenas pontuações - do que textual. Se não era necessariamente um grupo de música instrumental, o enfoque instrumental era muito acentuado. O convite de Creed Taylor para gravação do álbum “We and the sea” foi outro fator importante que estimulou a saída do grupo do Brasil.

No início dos anos 1970 acontece a reorganização do Tamba Trio aqui no Brasil, reunindo novamente Luiz Eça, Bebeto e Hércio Milito. Evidentemente que essa reunião não deixa de ser resultado do renovado interesse pela música instrumental que ocorreu na época, especialmente entre os estudantes no meio universitário.

Em relação ao repertório gravado nos LPs, podemos perceber que o Tamba, em suas diversas fases, trabalhou quase que exclusivamente com repertório brasileiro. Temos como exceção apenas o período em que trabalhou ao lado do produtor Creed Taylor, quando chegou a incluir compositores internacionais tanto em disco quanto em performances ao vivo.

Notamos ainda, como característica que acompanha toda a discografia do grupo, que o repertório gravado em cada disco traz músicas de compositores contemporâneos. Em alguns casos, são as primeiras versões gravadas, como “Garota de Ipanema” (Jobim-Vinícius), “Sonho de Maria” (Marcos Valle-Paulo Sérgio Valle)⁹. Esse traço – a contemporaneidade das composições - ressalta a preocupação que o grupo trazia em mostrar um repertório atual, com músicas que estavam “saindo do forno”. Complementando esse quadro, se dividirmos a trajetória do grupo em décadas, observamos a predominância de composições de determinados autores em cada período. Destacando as duas décadas onde se concentram a maior parte da produção discográfica do grupo, temos que: na década de 60 acontece predomínio de composições com autoria de Vinícius, em parceria com Tom Jobim ou Baden Powell, e de Edu Lobo, enquanto que na década de 70 os compositores que chegam a ter três ou mais composições gravadas pelo Tamba são Ivan Lins, Luiz Eça e Toninho Horta. Na década de 80, com apenas um disco de carreira do

⁹ “Sonho de Maria” foi a primeira composição de Marcos Valle lançada em disco. Ele comenta sobre quando mostrou a música ao grupo: “De cara, o Luizinho Eça disse que não ia dar porque já tinha 16 músicas, no disco que só iam 12, mas ia escutar. E quando acabei de tocar ele falou que tirava qualquer uma, mas botava aquela no disco. Foi o lançamento de minha primeira música (...). Essa música foi a que abriu o caminho pra gente, eu e meu irmão.” (MELLO, 1976, p. 42)

grupo, o álbum “20 anos de sucessos” (1982) produzido por Hércio Milito, os autores mais gravados são parcerias entre Luiz Eça, Bebeto e Hércio Milito.

Década de 1960	Década de 1970	Década de 1980
Parceria de Vinícius de Moraes com Tom Jobim ou com Baden Powell	Ivan Lins Luiz Eça Toninho Horta	Parceria Luiz Eça, Bebeto e Hércio Milito

Figura 2 – Autores mais gravados pelo Tamba em cada década.

Na seleção de repertório a ser gravado existiu o cuidado na escolha de gêneros da música popular brasileira, o que permite acreditar que os discos podem ser considerados uma amostragem dos gêneros em “alta”, na época, no eixo Rio - São Paulo. No período de fixação do samba-jazz, eles gravaram “Tamba” que pode ser considerado um exemplo desse gênero. Ainda na década de 60, quando despontam compositores dentro da estética do nacional-popular, como Sérgio Ricardo e Carlos Lyra, o grupo gravou obras representativas desse momento tais como “Zelão” (Sérgio Ricardo) e “O morro não tem vez” (Jobim/Vinícius de Moraes). Os afro-sambas, compostos na década de 60 por Baden e Vinícius, também tiveram espaço nos discos “Tempo” (1964), “Brasil saluda a Mexico – Tamba Trio” (1966), “Tamba4: We and the Sea” (1967). No final da década de 60, o iê-iê-iê aparece – um pouco tardiamente, já que o movimento Jovem Guarda vivenciou seus dias de glória entre 1966 e 1968 - em “Se você pensa” (Roberto Carlos), no disco “Tamba4: País tropical” (1969). Em 1975, após a realização da “Semana Jacó do Bandolim” no MIS, no Rio de Janeiro, acontece um *revival* do choro promovido por festivais e encontros. Nesse mesmo ano o Tamba Trio grava “Chorinho nº1”, de Durval Ferreira.

Finalizando esse panorama geral do percurso histórico e obras do grupo, é na fase 2 que notamos claramente o grupo marcando sua posição no âmbito da música popular brasileira. Nesse período, o Tamba obteve reconhecimento suficiente para sustentar a permanência do nome “Tamba” como referência da moderna música popular brasileira. Justificando a permanência do nome “Tamba”, mesmo em meio a tantas mudanças ocorridas no grupo durante seu percurso histórico, o produtor Armando Pittigliani comentou em entrevista concedida ao autor desta pesquisa: “(...) era uma marca vitoriosa.

Era uma marca de sucesso. Todo lugar que eles cantavam e tocavam sempre foi um sucesso. Tamba Trio – o nome- é uma Coca-cola da música popular brasileira”.

2.3 As fases do Tamba

A seguir, apresentamos cronologicamente toda a trajetória histórica do grupo, passando pelas mais diversas fases que foram estabelecidas a partir da periodização proposta pelo autor deste trabalho. Lembramos que essa periodização foi feita com base em artigos publicados em jornais da época, referências bibliográficas, informações presentes nos encartes dos LPs lançados pelo Tamba e depoimentos prestados por Bebeto Castilho (Músico e integrante do Tamba presente em todas as formações do grupo entre 1962-2000), Hécio Milito (Músico, produtor, criador do instrumento ‘tamba’), Armando Pittigliani (Produtor fonográfico que produziu os primeiros discos do Tamba Trio), Arlette Milito (Jornalista), Roberto Sion (Músico), Jayme Pladevall (Músico). As entrevistas com Roberto Sion e Jayme Pladevall se justificam pelo fato de que eles atuavam profissionalmente na década de 1960 e tiveram alguma proximidade com os músicos e/ou trabalho do Tamba.

2.3.1 – ANACRUSE 1959-1961

Como a revolução da bossa nova que não aconteceu em um dia, o Tamba Trio – precursor de formações instrumentais semelhantes da época – foi produto de longa depuração. (SOUZA, 2003, p.225)

Luiz Eça-piano

Hécio Milito-bateria e tamba

Otávio Bailly Jr.-contrabaixo

Em 1959, foram reunidos alguns músicos com o propósito de acompanhar a cantora Maysa, em apresentações e na gravação de seu LP “O barquinho”, lançado em 1961¹⁰. Após a gravação desse álbum, esse grupo excursionou com a cantora para a Argentina. O combo era formado por Luiz Carlos Vinhas (piano), Otávio Bailly Jr. (Contrabaixo), Bebeto (Contrabaixo, flauta e sax), Hécio Milito (bateria), Roberto Menescal (violão), e ainda Luiz Eça (piano) que revezava entre o piano, escrita de arranjos

¹⁰ Consideramos aqui a data fornecida em www.memoriamusical.com.br (acesso em 06/01/2009).

e regência de cordas nas gravações. Nesse grupo estão presentes os integrantes da primeira formação do Tamba Trio: Luiz Eça, Otávio Bailly Jr. e Hércio Milito. Em relação à importância do álbum gravado por Maysa que, na época, já era uma artista consagrada, Cavalcanti (2007, p.129) entende que “com o álbum Barquinho os antigos novatos da bossa nova adquirem outro status e a bossa nova está deixando de ser vanguarda emergente para converter-se em vanguarda consagrada”. Ele acrescenta:

O disco também é o rito de passagem para o pianista Luiz Eça, que nele tem a oportunidade de atuar pela primeira vez como arranjador de orquestra, e para os demais músicos. Eça, seus futuros companheiros do Tamba Trio – Hércio Milito e Bebeto Castilho – Roberto Menescal e Luiz Carlos Vinhas têm no acompanhamento de Maysa a primeira experiência de turnê internacional. (Ibidem, p. 129)

Luiz Mainzi da Cunha Eça (1936-1992) foi um pianista com formação em piano erudito mas que, desde cedo, se aproximou do *jazz* e da música popular brasileira¹¹. Iniciou o estudo de piano por volta dos cinco anos de idade, tendo aulas com Zina Stern e, posteriormente, na adolescência com Madame Petrus Verdier. Madame Verdier foi amiga de Debussy quando morou na França e, segundo Fernanda Quinderé, Luiz Eça afirmava que ela teria sido sua grande mestra (QUINDERÉ, 2007, p. 165). Na década de 50 iniciou sua carreira artística tocando em casas noturnas no Rio de Janeiro e, em 1955, gravou, ao lado de Ed Lincoln no contrabaixo e Paulo Ney na guitarra, o primeiro LP (33 polegadas) de sua carreira, intitulado “Uma noite no Plaza”. Ao lado desse trio - que, por sinal tem a mesma formação instrumental que o “Nat King Cole Trio”-, gravou músicas instrumentais e alguns arranjos que incluíam participações vocais dos próprios instrumentistas. Em 1958, foi continuar seus estudos de piano erudito em Viena, onde foi aluno de Hans Graff e Frederich Gulda, mas retornou ao Brasil no mesmo ano e, em continuidade ao trabalho que

¹¹ As informações referentes a dados biográficos de músicos que fizeram parte do Tamba foram obtidas a partir de: (I) entrevistas realizadas com Bebeto e Hércio Milito, (II) sites www.dicionariompb.com.br (acesso em 10/10/2006), www.tambatrio.hpg.ig.com.br (acesso em 15/11/2006) e fontes bibliográficas SOUZA (2003), QUINDERÉ (2007).

já vinha desenvolvendo na área de música popular, vai participar ativamente do núcleo de músicos ligados à bossa nova.

Otávio Bailly, paulista, cantava e tocava violão na boate “Cave”, em São Paulo, antes de ir para o Rio de Janeiro, onde assumiu o contrabaixo acústico como instrumento oficial de trabalho.

Hélcio Paschoal Milito (1931), também paulista, foi o criador do instrumento de percussão chamado tamba. O nome do instrumento foi adotado como nome do grupo que estava se formando: o Tamba Trio. Foi aluno de H. Miller, Moacir Santos, Esther Scliar. Iniciou sua carreira artística na década de 50, tocando em *big bands*, orquestras e grupos em São Paulo tais como “Conjunto Robledo”, “Grande Orquestra de Luis César” e “Orquestra do Maestro Peruzzi”. Em 1957, mudou-se para o Rio de Janeiro onde, inicialmente, fez parte do conjunto de Djalmá Ferreira e, em seguida, passou a atuar na Orquestra da Rádio Nacional como instrumentista.

Conforme Hélcio Milito relata, quando veio ao Rio, já tinha intenção de montar um “grupo que investisse na jogada brasileira”. Partindo dessa ideia de Hélcio, os três – Luiz Eça, Otávio e Hélcio - se reuniram e começaram um trabalho próprio, com arranjos originais para canções de autores de música popular brasileira e composições próprias.

Desde sua gênese, o Tamba Trio não tinha pretensão de ser exclusivamente um trio de música instrumental no sentido literal que o termo pode assumir – ausência de canto. Hélcio Milito, em entrevista concedida ao autor desta pesquisa, deixa isso claro quando comenta sobre o período pré-formativo do grupo:

(...) E em 58, depois disso tudo, continuava a ideia de ter esse grupo. E tanto que, quando nós estávamos ouvindo o “Modern Jazz Quartet” - estava eu, Luiz e o primeiro baixista, que foi o Otávio Bailly. Aquilo não era lindo? O cara faz uma música linda. Depois eu acabei trabalhando em estúdio com eles, lá (“Modern Jazz Quartet”). (...) Eu cheguei no Rio. O pessoal era músico, falei ‘Mas espere aí! Já está na época e nós vamos fazer o que?’ Aí surgiu a ideia, mas com uma condição: ‘a gente vai ter que trabalhar muito’. Aí o Luiz disse ‘Eu gostaria de fazer algum vocal’. Porque o Luiz dominava bem. Ele pegou o teclado e colocou aqui (na cabeça). O Luiz era um negócio incrível.”

Portanto, com a formação clássica dos trios de música instrumental - piano, contrabaixo, bateria¹² -, o Tamba Trio atuava não somente no campo da música sem o canto mas, agregando arranjos e solos vocais, incrementava suas vias de expressão musical. O termo ‘música instrumental’ é bastante genérico e elástico, podendo abarcar inclusive o uso do canto e em até mesmo de letra (BASTOS, PIEDADE, 2006). O principal diferencial em relação à música cantada, nesse caso, é que na música instrumental a voz tem o papel de um instrumento. No caso do Tamba, mesmo quando trabalham canções com voz e letra, notamos procedimentos que mantêm no grupo uma ligação muito forte com a música instrumental, tais como: concepção do acompanhamento, improvisação e arranjo.

Paralelamente ao trabalho de carreira, o grupo também capitalizou notoriedade acompanhando cantor(a). Nessa fase embrionária do grupo entre, 1959-1961, o trio participou de uma temporada na boate Manhattan, acompanhando a cantora Leny Andrade. Nas diferentes fases durante a década de 60, esse tipo de atuação ao lado de cantor(a) vai ser uma constante enquanto o grupo estiver no Brasil. Para citar alguns nomes, o Tamba gravou ao lado de Nara Leão, Edu Lobo, Milton Nascimento entre outros. Evidentemente que essa conduta desempenha um papel importante, uma vez que promove a circularidade no mecanismo de valorização: o Tamba “empresta seu prestígio” a um determinado artista e vice-versa. Uma vez solidificada a identidade do grupo, a partir da década de 70, não encontramos esse tipo de situação com frequência tão acentuada quanto na década precedente.

Com essa formação inicial – Luiz Eça, Otávio Bailly e Hércio Milito-, o grupo não lançou nenhum disco¹³. Apesar disso, já contavam com certo grau de visibilidade na mídia, conforme pudemos constatar pela frequência de artigos e notas em publicações da época.

Em meados de 1961, Otávio Bailly deixou o grupo e convidou Adalberto José de Castilho e Souza, o Bebeto, para substituí-lo. Segundo relato de Bebeto, a saída de Otávio ocorreu em função da insegurança que a vida de músico profissional oferecia

¹² Hércio Milito costumava intercalar nas apresentações o uso da bateria e da tamba.

¹³ Em depoimento ao autor desta pesquisa, Bebeto afirma que essa formação chegou a gravar um compacto pela Odeon, mas não tem certeza se a empresa comercializou este disco. Até a conclusão deste trabalho de pesquisa não encontramos qualquer outra referência a este compacto.

naquele período. Como o grupo exigia muito tempo em relação aos ensaios e envolvimento com a agenda, Otávio tomou outro rumo, assumindo trabalho paralelo à carreira de músico-instrumentista. No entanto, Bailly não encerrou sua carreira como instrumentista. Ele continuou ainda bastante ativo no meio musical, tocando em outros trios como “Bossa Rio” e na segunda formação do “Bossa Três” ao lado de Ronnie Mesquita e Luiz Carlos Vinas. Participou ainda do importante show “O Encontro”, realizado no Au Bon Gourmet, em agosto de 1962, que reuniu no mesmo palco Vinícius, Tom Jobim e João Gilberto, com participação especial dos Cariocas.

2.3.2 - IDENTIDADE 1962-1964

El Trio Tamba, (...) há dado a la musica popular brasileña una nova dimension. Tiene um estilo próprio y há logrado imponerse. Son autenticos. Tiene por norma eludir lo trillado y la redundancia musical.¹⁴

Luiz Eça-piano

Hélcio Milito-bateria e tamba

Bebeto-Contrabaixo, sax e flauta

A estreia oficial da nova formação – Luiz Eça, Hélcio Milito e Bebeto - aconteceu no Bottle's¹⁵, que ficava localizado no Beco das Garrafas, em Copacabana. O Beco das Garrafas, pequeno beco onde estavam localizadas as boates Little Club, Baccarat, Bottle's Bar e Ma Griffe, era o principal reduto dos grupos de música instrumental e samba-jazz, no início da década de 60 no Rio de Janeiro. Conforme Santuza C. Naves, “ao contrário da bossa nova, que privilegiava a canção (letra e música), os artistas do Beco lidavam com a música instrumental, levando os solistas a serem mais venerados do que os cantores” (NAVES, 2001, p.28). Esses espaços acabaram favorecendo a germinação de vários grupos instrumentais. Em artigo publicado no jornal Correio da Manhã, em 25/10/1964, com o título ‘Pequena história do samba-jazz’, Robert Celerier comenta: “O ‘Little Club’ veio oferecer a garantia de uma sessão semanal. Era pouco, e não se ganhava nada. Mas já se podia praticar regularmente, em conjuntos rapidamente organizados para a ocasião.(...)”.E, mais adiante, acrescenta que, “Os diretores da boate ‘Bottle's Bar’ fizeram um louvável trabalho de pioneiros, abrindo suas portas para os primeiros conjuntos instrumentais de samba-jazz.(...)”. (CELERIER, 1964)

O show de estreia oficial da nova formação aconteceu no dia 19 de março de 1962. Na abertura do show, soltaram a gravação da voz de Georgina, filha de Vinícius que,

¹⁴ Artigo em “El Siglo”, de 22/05/1964, p.7.

¹⁵ Antes do show de estreia com essa formação, o grupo já vinha se apresentando em programas de TV no início de 1962 com Bebeto no contrabaixo e flauta. Segundo nota no jornal CINELÂNDIA em 15/02/1962, eles tocavam regularmente na TV Continental às sextas-feiras às 20:30. Embora nesta nota fizessem menção ao Otávio, pelos depoimentos de Bebeto e Hélcio Milito, Bebeto – que tinha acabado de sair do serviço militar - já fazia parte do Tamba Trio nesta época.

na época, tinha 6 anos de idade, pedindo silêncio e apresentando os “titios” que iam tocar¹⁶. Arlette Milito conta que, para que os garçons parassem de servir e durante a apresentação do trio, Hércio pediu que eles fizessem a gentileza de segurar os holofotes de luz improvisados, enquanto o grupo estivesse tocando. Esses fatos merecem ser mencionados pois, segundo Arlette, o Tamba Trio sempre tinha o cuidado não somente com a parte musical, mas também com outros aspectos relacionados a uma performance musical, tais como: comunicação com o público e concepção da apresentação. Com a casa lotada, entre a platéia se encontravam presentes¹⁷ Ronaldo Bôscoli, Sérgio Porto, Carlos Leonam, Armando Pittigliani. Armando, que é sobrinho do proprietário da antiga Phillips e na época era diretor artístico da Companhia Brasileira de Discos, convidou o trio para ir a estúdio e gravar um disco.

Poucas semanas após o show no Bottle's, o Tamba Trio já estava gravando seu primeiro LP pela CBD - Companhia Brasileira de Discos (empresa adquirida pela Philips em 1958), sob direção de Armando Pittigliani. Segundo Pittigliani, o grupo foi responsável pela escolha de repertório e arranjos.

Adalberto José de Castilho e Souza (1939), o Bebeto, iniciou seus estudos de música aos nove anos de idade, passando por alguns instrumentos de sopro: flauta, clarinete e, posteriormente, o saxofone. Teve uma formação musical muito vinculada à prática, tocando em bandas de baile e rodas de choro. Em 1955, passou a atuar como instrumentista profissional, tocando contrabaixo acústico em conjunto de baile. Bebeto foi convidado a integrar o Tamba Trio em finais de 1961¹⁸, e sua chegada ao grupo representa uma mudança nos recursos instrumentais do trio. A inclusão da flauta e sax, revezando com o contrabaixo, tornou-se um diferencial do grupo.

Com relação aos arranjos musicais no Tamba Trio, Bebeto afirma que o grupo tinha sempre dois arranjos: um para estúdio e outro para apresentações ao vivo. Em estúdio, Hércio utilizou somente a bateria nessa fase do Tamba Trio. Segundo Bebeto, as primeiras

¹⁶ O Globo 21/03/1962 e depoimento de Arlette Milito ao autor desta pesquisa.

¹⁷ Informação presente no texto redigido por Arlette Milito para o encarte do lp “Tamba Trio – 20 anos de sucessos”.

¹⁸ Na impossibilidade de precisar com exatidão o mês e ano que Bebeto ingressou no grupo, consideramos que esta fase começa em 1962 (ano de gravação do primeiro LP do grupo com esta formação).

gravações aconteciam da seguinte forma: como trabalhavam com mesa de quatro canais, gravavam a parte instrumental de base (contrabaixo, bateria, piano e violão), em seguida copiavam tudo para um canal e acrescentavam os vocais e flauta. Embora a flauta se faça presente em várias músicas gravadas nos primeiros álbuns, nas apresentações, Bebeto priorizava o contrabaixo e o vocal, sendo que, em algumas situações, intercalava entre flauta, contrabaixo e vocal numa mesma música. Em um dos poucos registros gravados ao vivo em vídeo, e que se encontra no filme "Coisa mais linda: História e casos da Bossa Nova", podemos ver Bebeto em duas situações: tocando flauta – e nesse caso o baixo ficava por conta da mão esquerda do pianista - e tocando contrabaixo. Milito conta que nas apresentações ao vivo, ele comumente utilizava a tamba e em algumas músicas, a bateria.

O grupo ainda não havia terminado de gravar o primeiro disco e recebeu convite da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil¹⁹ para representar o país em alguns eventos nos EUA. Para lá partem, em Julho de 1962, e realizam uma série de apresentações, começando no “The Village Vanguard”, em New York. Em seguida, o trio esteve se apresentando três vezes por dia, no *stand* brasileiro no festival “Aquatennial”, em Minneapolis. Esse festival encerrou suas atividades no dia 23/07²⁰. Daí, o trio partiu para Chicago, onde finalizou sua turnê. Nessa temporada no exterior, o trio tem oportunidade ainda de capitalizar sua aparição por lá através da cobertura prestada pela imprensa local - rádio e TV ²¹.

Essa pequena turnê do Tamba Trio – foram apenas algumas semanas²²- tem importância fundamental não somente para o grupo, mas à música popular brasileira e sua exposição no exterior. A música brasileira - como material acabado, e não apenas como matéria-prima bruta de exotismo, como muitas vezes foi disseminada no exterior nas

¹⁹Informação que consta no encarte redigido por Armando Pittigliani para o primeiro LP do Tamba Trio. Segundo nota no jornal “O GLOBO” de 11/07/1962, o grupo está sob o patrocínio do Serviço de Propaganda e Expansão Comercial do Brasil em Nova York.

²⁰ O GLOBO, em 24/07/1962.

²¹ Em nota no “O GLOBO”, 24/07/1962 relatam que o grupo foi entrevistado na TV e Rádio local de Minneapolis.

²² Em nota no T. Imprensa de 18/08/1962, fala-se em 21 dias.

décadas anteriores, em “estilizações do país tropical”²³, - vai conquistando credibilidade e interesse na década de 60, fora do país.

Júlio Medaglia (CAMPOS, 1993) destaca que essa viagem do Tamba aos EUA, em caráter de intercâmbio cultural, faz parte das etapas iniciais da penetração e sucesso da bossa nova naquele país.

A aceitação da música brasileira nos EUA deu-se por etapas. Na fase anterior ao sucesso definitivo, já excursionava por todo o país o Trio Tamba. Tendo viajado para lá em caráter de intercâmbio cultural, o conjunto fez um sucesso tão grande que se multiplicaram os convites para apresentações em lugares de grande importância, as quais foram terminantemente proibidas por entidades sindicais de defesa do artista norte-americano. (...). (Ibidem, 1993, p.101)

De volta ao Brasil, o trio terminou de gravar seu primeiro LP “Tamba Trio” (1962). Foram enviadas cópias deste álbum para Estados Unidos, Argentina, França e Holanda.

Entre 1963-1964, o Tamba lançou mais dois álbuns pela CBD: “Avanço” (1963), “Tempo” (1964).

Os dois primeiros LPs do Tamba estavam listados no *ranking* dos mais vendidos no Rio de Janeiro, por ocasião do lançamento dos mesmos. Esse dado toma uma conotação diferente quando levamos em conta que, no primeiro álbum, a maior parte das músicas são instrumentais. Num país tradicionalmente surdo para música instrumental, isso representou um marco e atesta um momento de nossa história em que a receptividade à música instrumental impulsionou as gravadoras à exploração desse nicho no mercado. Entre 1962-1964, vai ocorrer uma verdadeira enxurrada de trios gravando no Rio de Janeiro e São Paulo. Os principais consumidores eram jovens de classe média e universitários.

Nos discos de bossa nova é frequente a presença do violão. Não seria arriscado dizer que ele é um elemento timbrístico importante dentro dessa estética musical. Daí a sugestão de Pittigiani em convidar o Durval Ferreira (violonista, guitarrista, compositor) para participar nos discos. Ele comenta: “... seu talento contribui enormemente para

²³ Como exemplo musical dessa estilização, temos os estereotipados arranjos produzidos para repertório que Carmen Miranda gravou tais como “O samba nupcial (The wedding samba)”, gravado em 1949.

completar o ‘balanço’ contagiante do trio.”²⁴ Durval esteve presente tocando em algumas faixas nos três primeiros discos do Tamba Trio. Embora no disco “Tempo” (1964) não conste na ficha técnica sua participação, em relato a partir de entrevista com Bebeto, Hécio Milito e Pittigliani, eles deixam claro que o violão presente neste LP é Durval Ferreira.

O violão nesses discos faz parte da somatória de ingredientes que corroboraram para identificação do grupo como ‘o trio da bossa nova’ – rótulo que acompanhou o grupo durante toda sua existência, mesmo em fases em que se distanciou do repertório e da estética bossa novista.

Em 1963, o grupo recebeu o prêmio Euterpe-63 de “Melhor Pequeno Conjunto Instrumental”. O comentário publicado no Correio da Manhã, nessa ocasião, acerca do grupo foi que “... É algo do que mais moderno existe no plano da música brasileira atual com repercussão fora do país”.²⁵

Entre os últimos trabalhos do grupo fora do Brasil, nessa fase, podemos destacar sua viagem a Buenos Aires, onde se apresenta no “Show 90”, programa de auditório veiculado pelo canal 11 na Argentina.

No capítulo 3 abordamos as características musicais e estéticas que delineiam o perfil do grupo nessa fase. No momento, é importante ressaltar que essa fase pode ser entendida como sendo o período no qual se solidificou a identidade musical do Tamba Trio. O reconhecimento que o nome “Tamba Trio” carregou nas décadas seguintes tem sua raiz nessa fase em que o grupo: (I) contabilizou o reconhecimento internacional sendo um dos pivôs de divulgação da música brasileira – em especial a bossa nova – no exterior no início dos anos 60; (II) marcou sua posição no campo da música popular brasileira; (III) estabeleceu um padrão diferenciado de arranjos para trio piano-contrabaixo-bateria, transpondo as limitações dessa formação a partir da: (a) inserção de solos e arranjos vocais executados pelos próprios instrumentistas ao vivo, (b) uso da flauta e sax nas apresentações e (c) utilização da tamba nas apresentações ao vivo; (IV) acumulou reconhecimento da

²⁴ Texto redigido por Armando Pittigliani para o encarte original do primeiro LP do Tamba Trio intitulado “Tamba Trio” (1962).

²⁵ Correio da Manhã 10/11/1963.

imprensa, o que contribuiu significativamente para que a “marca” Tamba Trio perdurasse por mais de 3 décadas como referência de “trio de bossa nova”²⁶

Em 1964 começou a haver desentendimentos internos no grupo, especialmente entre Luiz Eça e Hércio Milito, que levaram ao desligamento de Hércio. Os desentendimentos eram relacionados aos rumos que o grupo poderia tomar e ao repertório a ser trabalhado. Embora a imprensa, na época, falasse em “brigas”, os integrantes tiveram outras percepções da situação, conforme apontam depoimentos abaixo.

Bebeto: “Vontade de seguir caminhos diferentes”.²⁷

Em 1971, Luiz Eça comentou sobre a separação do grupo:

Nunca houve conflito pessoal entre nós – esclarece Luiz Eça – e mesmo enquanto o trio esteve separado chegamos a realizar alguns trabalhos. Houve o insucesso comercial de nosso terceiro disco, que não teve um lançamento adequado, e um desacordo entre nós quanto aos novos caminhos a seguir. Por isso, resolvemos nos separar; nada de brigas.²⁸

Hércio Milito resolveu sair do grupo e foi para Nova York. O baterista Rubem Ohana de Miranda (Ohana) é chamado a substituí-lo no trio.

²⁶ Embora a estética do grupo tenha mudado bastante nas décadas seguintes, o nome “Tamba Trio” continuou sempre muito associado à bossa nova na imprensa, conforme podemos constatar em artigos publicados nas décadas de 70, 80 e 90.

²⁷ O Globo 08/06/1983.

²⁸ Jornal do Brasil 07/11/1971.

2.3.3 – NOVO BATERISTA 1964-1966

Un saludo musical a través del TAMBA TRIO es tal vez la forma más expresiva y auténtica con la cual Brasil muestra al mundo su fuerza creativa.²⁹

Luiz Eça-piano

Ohana-bateria

Bebeto-contrabaixo

A partir de 1964 até 1971, o baterista oficial do grupo foi Rubem Ohana de Miranda. Rubem Ohana de Miranda é de família paraense, mas foi criado em Niterói. Antes de ingressar no Tamba já havia tocado na orquestra de música latina de Rui Rei e no conjunto de Waldir Calmon, com o maestro Cipó e o Sete de Ouro. No Tamba, Ohana não fará uso da tamba, apenas bateria e, ocasionalmente, percussão.

O primeiro álbum gravado na nova formação - Luiz Eça, Bebeto e Ohana – foi disco “5 na Bossa – Nara, Edu Lobo e Tamba Trio”. Esse álbum é o registro do show gravado ao vivo no teatro Paramount (São Paulo), em 1965. Se no repertório dos primeiros discos do Tamba percebemos a predominância de composições de autores diretamente ligados ao núcleo principal da bossa nova, a partir desse novo álbum, ao lado de Nara Leão e Edu Lobo, o Tamba, num sentido de renovação, começa a focar em repertório de autores da safra pós-bossa nova e, no caso desse disco especificamente -talvez por forte influência de Nara-, compositores de samba.

Em 1966 lançam o disco “Tamba Trio”, gravado pela CBD (Philips). A participação especial nesse álbum fica por conta das cordas: grupo de 10 cellos. Todas as faixas tiveram a participação dos cellos com arranjos que foram escritos por Luiz Eça. Comentando sobre os arranjos de cordas para esse disco, Bebeto, em entrevista ao autor desta pesquisa, afirma que Eça escreveu normalmente para um grupo de cordas de formato

²⁹ Parte do texto que se encontra no folder que contem o programa que o grupo apresentou nos shows no México, em Junho/Julho de 1966, sob patrocínio da Varig.

tradicional – violinos, viola e cello - só que distribuiu somente para cellos, buscando diferenciação timbrística.

Ainda em 1966 o grupo fez sua primeira temporada no México. Lá gravaram o álbum “Brasil saluda a Mexico”. Nos meses de junho/julho de 1966 fizeram uma série de apresentações sob patrocínio da Varig. Acerca da aproximação do Tamba com essa empresa, Bebeto conta que a Varig não apenas patrocinava passagens aéreas para o grupo, mas participava ativamente na escolha dos locais de apresentação, e elaborava *folder* com o programa do show apresentado pelo Tamba. A empresa também chegou a fornecer como brinde aos passageiros da primeira classe de vôos internacionais com destino ao Rio de Janeiro, um disco com narrador norte-americano contando as belezas do Rio, com trilha sonora do Tamba Trio³⁰. Em alguns discos do Tamba como “Brasil saluda a Mexico” ou “Varig DC-10 Magnitudes”³¹, a capa traz o logotipo da Varig em evidência, reforçando a ideia de que o grupo fazia parte do esquema de propaganda da empresa.

Neste mesmo ano, o grupo participou de um show ao lado de Sylvia Telles, Edu Lobo e Quinteto Villa-Lobos. Esse encontro aconteceu no Teatro Santa Rosa, no Rio de Janeiro. O show foi gravado e lançado pela Elenco, com direção artística de Aloysio de Oliveira.

Ao apontar características do Tamba nessa fase, certamente três aspectos nos chamam a atenção. O primeiro deles diz respeito aos arranjos, que caminham para um sentido de maior elaboração e aproveitamento de variações em torno do tema. Nos arranjos de “O morro não tem vez” (T. Jobim e Vinícius de Moraes), “Consolação” (Vinícius de Moraes e Baden Powell), que chegam a quase 10 minutos de duração, notamos um significativo grau de utilização de recursos composicionais comuns nas “variações” em música erudita. Percebemos o enfoque “camerístico” nestes arranjos, com muita elaboração na exposição, desenvolvimento e re-exposição do tema, aliado a pouca improvisação. Os

³⁰ Nessa trilha existem temas e improvisos gravados especificamente para esse brinde, mas também estão presentes duas músicas do primeiro álbum. Como não existe registro de data nesse disco, não foi possível precisar em que fase do Tamba foi gravado. Acreditamos ter sido no período em que Ohana já fazia parte do grupo, pois foi nessa fase que identificamos os primeiros registros da ‘parceria’ Tamba Trio - Varig.

³¹ Esse álbum foi lançado em 1975, na Argentina. Trata-se do relançamento do disco “1975”, gravado no Brasil com a diferença de que, no lugar da faixa “Olha Maria (Amparo)”, de Tom Jobim, está a faixa “Mestre Bimba”, parceria de Eça, Bebeto e Milito, que já havia sido lançada no álbum “Tamba 1974”

recursos empregados nos levam a pensar no Tamba como um grupo de música popular de câmara. Os discos “Luiz Eça e cordas-volume1”, “Tamba Trio”(1966) e o trabalho do Tamba Trio junto ao Quinteto Villa-Lobos podem ser considerados importantes marcos no sentido de intercâmbio de elementos entre música popular e erudita.

Outro traço característico dessa fase diz respeito ao repertório gravado no período. O grupo começa a investir na safra de autores subsequentes à bossa nova, como Francis Hime, Gilberto Gil, Caetano Veloso, entre outros. No LP “Tamba Trio” (1966) a presença dos novos compositores é marcante.

É significativa também a presença dos afro-sambas³², de autoria de Baden Powell e Vinícius de Moraes em quase todos os álbuns de carreira do grupo nessa fase. O quadro abaixo ilustra essas ocorrências.

Fase	Álbum	Músicas e autoria
3	“5 na bossa –Nara, Edu Lobo, Tamba Trio” (1965)	“Consolação” (B. Powell e Vinícius de Moraes)
3	“Tamba Trio” (1966)	“Canto de Ossanha” (B. Powell e Vinícius de Moraes)
3	“Brasil saluda a México”	“Consolação” (B. Powell e Vinícius de Moraes), “Berimbau” (B. Powell e Vinícius de Moraes)

Figura 3 – Os afro-sambas de Baden e Vinícius nos álbuns gravados entre 1964-1966

³² Entre 1962-1966 Baden Powell, em parceria com Vinícius de Moraes, compõem uma série de sambas com harmonias mais simples do que encontramos nas canções da bossa nova e com ritmo e letras fortemente influenciados pela tradição da cultura afro, presente nos rituais religiosos praticados na Bahia. Ainda em relação à harmonia, a ocorrência de músicas que trabalham com harmonia modal é mais freqüente que no repertório tradicional da bossa nova (me refiro especificamente à canções da bossa nova na linha ‘o amor, o sorriso e a flor’, compostas entre 1958-1961)

Geraldo Vandr  entende os afro-sambas de Baden como uma “tentativa de incluir na canção moderna brasileira, o samba de roda da Bahia e temas regionais da Bahia, como ‘Berimbau’. O Baden sabia os pontos de macumba e músicas geniais que foram utilizadas depois.”(MELLO, 1976, P. 117)

O terceiro traço característico se refere à contribuição musical de Ohana ao grupo. Podemos dizer que na bateria ele substituiu a vassourinha, que Hércio usava com frequência nas gravações, pela baqueta. Apesar de este aspecto recair sobre uma preferência subjetiva do instrumentista, isso certamente mudou a linguagem do grupo. Enquanto que a vassourinha remetia a uma levada que se aproxima mais da proposta sintética e intimista da bossa nova e do *cool jazz*, o uso da baqueta permitia uma sonoridade mais agressiva e mais condizente com a proposta estética que se percebe nos grupos de samba-jazz e *hard bop*.

Em meados de 1966, o país vivia um momento musical que privilegiava o textual em relação ao instrumental. A partir de 1965 havia sido iniciada a era dos grandes festivais televisivos. Além de vitrine de novos talentos, os festivais funcionavam como palco de militância para os artistas ligados à canção de protesto.

A canção engajada estava no auge e os festivais contribuía para sua promoção. Mesmo sob regime militar desde 1964, a classe artística vivia um período de relativa liberdade que se estendeu até dezembro de 1968, quando se instituiu o AI-5. Paralelamente existia o iê-iê-iê, promovido pelo Programa Jovem Guarda. O tipo de música promovido nesse programa era considerado, pelo público da canção engajada, como sendo a trilha sonora da ‘juventude alienada’, termo da época que se referia àqueles que não tinham a pretensão de consumir ou fazer canções que retratassem, diretamente nas letras, a situação política ou social do Brasil.

Terminada a temporada no México, o grupo retornou ao Brasil e encontrou muita dificuldade no mercado de trabalho, como muitos outros grupos dedicados à música instrumental. Essa situação se configurava, em parte, como resultado dos processos que estavam ocorrendo no campo da cultura brasileira e, mais especificamente, na música popular, cujas vertentes mais significativas desse período (canção de protesto, jovem guarda e posteriormente tropicalismo) enfatizavam muito o conteúdo textual das canções. Embora os arranjos fossem bem elaborados do ponto de vista musical nesses gêneros, a música instrumental que, de maneira geral, nunca teve muito espaço, passou a ter menor

visibilidade nos grandes auditórios, rádios e gravadoras. A partir daí começou uma nova fase do Tamba.

2.3.4 – TAMBA4 1967-1968

The tamba 4 has brought us a new thing. Ever since its beginning in 1960, when bossa nova still really meant ‘the new thing’, this group has been traveling a different road.³³

Luiz Eça-piano

Ohana-bateria e percussão

Bebeto-flauta e contrabaixo

Dório Ferreira-Violão e contrabaixo

Em meio ao cenário pouco promissor em termos de mercado de trabalho no Brasil para o grupo, surgiu o convite para contrato com a A&M Records. Segundo Bebeto, foi Carlos Sants – empresário radicado nos EUA - quem viabilizou e ofereceu algum suporte para a permanência do grupo lá com trabalho. Por intermédio dele, conseguiram contrato para gravar com Creed Taylor. A partir daí, o grupo começou uma temporada de quase dois anos nos EUA, na formação de quarteto com o ingresso de Dório Ferreira ao grupo. Nesse tempo, passou a adotar o nome “Tamba4”. Os integrantes eram Eça no piano, Dório Ferreira no contrabaixo e violão, Bebeto na flauta e revezando no contrabaixo com Dório, e Ohana na bateria.

Dório Ferreira (Contrabaixista, violonista e compositor) ingressou no Tamba com 21 anos de idade. A musicóloga e jornalista Maria Luiza Kfoury menciona a participação de Dório como instrumentista no álbum “Edu e Bethânia”(1966). No ano de 1967, ao lado do Tamba, terá participação nos álbuns “Travessia” de Milton Nascimento e “Edu-1967” de Edu Lobo. Em depoimento ao autor desta pesquisa, Bebeto afirma que Dório casou-se e continuou morando no México após dissolução do Tamba 4 em 1969.

Um dos traços que nos chama atenção nesse período é que a chegada de Dório Ferreira não provoca mudanças substanciais em termos de repertório e arranjos em relação à fase anterior – ao menos no primeiro momento. O que parece ocorrer é a continuidade de uma linha estética /musical inaugurada na fase anterior, com a chegada de Ohana.

³³ Extraído do texto escrito por Harvey Loomis para o encarte do álbum “We and sea”(1967).

O grupo lança dois LPs³⁴ nessa fase: “We and the sea” (1967) e “Samba Blim” (1968). Os dois álbuns foram lançados pela CTI, produtora fundada por Creed Taylor e que, durante 1967 a 1970, esteve vinculada à A&M Records. Creed Taylor é um importante nome associado à produção de álbuns de *jazz* desde a década de 50, nos Estados Unidos. No início dos anos 60 ele criou o selo “Impulse!” que, condizente com seu slogan -“The new wave of jazz is on Impulse!”- gravou John Coltrane, Gil Evans e outros nomes da vanguarda jazzística. Logo em seguida, assumiu o posto de diretor artístico da “Verve”. Ainda nos anos 60, Creed Taylor foi um dos responsáveis pelo sucesso comercial da bossa nova no mercado americano. Entre os trabalhos que produziu com artistas brasileiros temos: “Getz/Gilberto”, “The composer of Desafinado, plays”, “Wave” (Tom Jobim-1967), “Stone Flower” (álbum com arranjos de Eumir Deodato), entre outros. Na década de 70 apoiou a fixação do *fusion*, lançando muitos álbuns deste gênero.

Comparando os dois álbuns do Tamba4 produzidos por C. Taylor, notamos em “We and sea” arranjos mais densos em termos de textura e duração. No repertório, das 7 faixas, 5 são regravações de músicas que já haviam sido gravadas pelo Tamba em fases precedentes. No LP “Samba Blim”, os arranjos são bem mais leves e econômicos. As faixas não ultrapassam três minutos e meio e no repertório apenas 3, de 12, são regravações do Tamba.

No entender de Bebeto, em “We and the sea”, álbum gravado em setembro de 1967, o grupo comete alguns equívocos “sofisticando” demais os arranjos. Ele comenta:

Eu particularmente acho um disco muito fora do estilo (do grupo). Você ouve o primeiro disco do Tamba e ouve “We and the sea”(…). Eu acho que ali tem uns enganos de pensamento, no sentido de colocar solo de bateria na terra dos bateristas (...). Vamos tocar o que é nosso, entende? Tanto é que para receber a carteira da Union - daqui é sindicato dos músicos-, nós fizemos em Chicago (...) uma audição só para os dirigentes da Union, com almoço pago pela casa, exigido pela migração. Eles queriam ver se o que nós tocávamos era impraticável para o americano. Aí nós

³⁴ No texto do encarte do relançamento em CD do álbum “Luiz Eça-Bebeto-Hélcio Milito/Tamba”(1974), Arnaldo DeSouteiro conta que foram gravados 3 álbuns do Tamba4 pelo selo CTI (Creed Taylor) sendo que foram lançados apenas os dois mencionados. Acrescenta ainda que Creed Taylor lançou em *single* duas faixas do álbum inédito: “Berimbau”, “Capoeira”.

tocamos. E o que marcou para eles foi tocar em ritmo de samba o “Watch what happens”, a música do Dório, a música do Luiz. Mas não impressionou “O Morro”, “Consolação”.³⁵

Nos arranjos de “Consolação” e “O Morro”, mencionados por Bebeto, percebemos o grupo enveredando-se por terrenos onde explora mais acentuadamente elementos de linguagem da (I) música erudita, no caso, contrastes de dinâmica e andamento, mudança de fórmula de compasso em re-exposição temática, maneira como faz uso da escala hexafônica fora do contexto de improvisação e do (II) *jazz* (samba com condução no prato - elemento característico importante do samba-jazz, solo de bateria com acompanhamento de piano que segue a forma/harmonia *blues*).

Nessa fase, a presença de música instrumental nos dois álbuns é bem mais acentuada que nas anteriores. As vocalizações que acontecem em algumas faixas no disco “Samba Blim” soam como instrumentos fazendo pequenas inserções - ora soando como naipe em contraponto com a melodia principal, como em “Weekend” (Luiz Eça) e ora são de caráter mais percussivo (efeito percussivo) como encontramos no arranjo de “Palladium” (Orlan Divo-Ed Lincoln). Dois fatores que estão interligados contribuíram para a presença mais acentuada de música instrumental nesses discos: (I) O grupo estava gravando em um país com um mercado de música popular instrumental bastante solidificado e (II) a música brasileira fazia parte do leque de vertentes musicais que o *jazz* abarcava como fonte e via de expressão musical.

Em 1968, Luiz teve de ausentar-se temporariamente do grupo, a fim de resolver problemas pessoais. Ele vem ao Rio de Janeiro e quem entrou provisoriamente no grupo, para cumprir agenda, foi um pianista chamado Michael Randy. Nesse breve período, o grupo incluía em seu repertório músicas com letras em inglês. Bebeto conta que tiveram que tirar a carteira da Aftra (American Federation of Television & Radio Artists) por esse motivo.

Cantávamos em português. Isso aconteceu quando o Luiz teve que voltar por problemas aqui no Rio. Entrou provisoriamente um

³⁵ Em entrevista concedida ao autor deste trabalho.

pianista chamado Michael Randy e ele tinha uma música chamada “Sunshine man” e foi nesse “Sunshine man” que enguiçou. A gente só dizia ‘Sunshine man. Sunshine man’. E a Flora Purim solaria no meio. E aí saiu a Flora Purim e eu fiz de flauta. (...).³⁶

Quando o grupo terminou o segundo LP dessa fase, o “Samba Blim”, partiu para o México, porém em nova formação como veremos a seguir.

³⁶ Em entrevista concedida ao autor desta pesquisa.

2.3.5 – TAMBA4 COM NOVO PIANISTA 1969

Felicito al excelente Tamba 4 no solamente por el alto sentido artistico de sus integrantes como tambien por la divulgacion de la mejor musica brasileira que realizan em México. Cordiales saludos. J. B. Pinheiro. Embajador de Brasil.³⁷

Laércio Freitas-piano

Ohana-bateria e percussão

Bebeto-flauta, contrabaixo e tumbadora

Dório Ferreira-Violão e contrabaixo

Luiz Eça saiu do grupo e quem o substituiu no Tamba4 foi o pianista campineiro Laércio Freitas. Portanto, dos integrantes presentes no período formativo do grupo (fases 1, 2) só restou Bebeto. O Tamba4 permaneceu no México para uma temporada que durou pouco mais de um ano. Lá assinaram contrato com a rede de hotéis “Holiday Inn” e a partir daí percorreram todo o México, tocando nos hotéis desta rede.

Com essa formação, o Tamba4 grava no México o álbum “País Tropical”, lançado pelo selo Orfeon. No repertório gravado nesse álbum teremos composições de Antônio Adolfo/Tibério Gaspar, Roberto Carlos, Laércio de Freitas, Milton Nascimento, Cassiano, Dório Ferreira, Jorge Ben. Ou seja, os únicos compositores que o Tamba já havia gravado em discos anteriores são Jorge Ben e Dório Ferreira.

Quando questionado acerca de mudanças em relação à dinâmica de trabalho do grupo, com a entrada de Laércio, Bebeto afirma que:

(Mudou) muito. Eu tive que tocar tumbadora. Tive que aprender a tocar percussão com o Ohana e aquilo mudou completamente a forma do grupo. Não tinha espaço para solos de flauta. Eu já não tocava mais flauta no grupo. O contrabaixo era o Dório. (...) no

³⁷ Telegrama de João Baptista Pinheiro (embaixador) enviado ao grupo e transcrito no encarte do Lp “País Tropical” (1969).

disco eu toco bastante flauta, mas no palco não. No palco eu não tocava mais flauta.³⁸

Portanto, nas apresentações ao vivo, a instrumentação era piano, contrabaixo, bateria e percussão. Com base no repertório gravado no álbum “País Tropical” e nos arranjos presentes ali, fica fácil perceber que a escolha de instrumentação para apresentações ao vivo tinha muito a ver com a proposta musical do grupo nessa fase que, de forma geral, acentuava o caráter “dançante” nas músicas. Podemos destacar alguns elementos que, somados, caracterizariam esse aspecto: instrumentação com presença marcante da percussão; tipo de levada rítmica executada no acompanhamento; pouca variação de dinâmica; valorização do aspecto rítmico, tendo a bateria e percussão em primeiro plano, junto com a voz. No que diz respeito ao repertório, notamos a presença de autores ligados à Jovem Guarda, ao iê-iê-iê (Roberto Carlos), ao soul-music com traços de samba (Cassiano) e ao samba-rock (Jorge Ben). Nos arranjos, o Tamba4 mantém-se fiel ao estilo que marcou cada um desses compositores.

Em determinado período dessa fase do Tamba, o coreógrafo Lennie Dale e a cantora Flora Purim se juntaram ao grupo para algumas apresentações, formando assim o Tamba6. Não destacamos o Tamba6 como uma nova fase em função da curta duração dessa formação.

No momento de renovação do contrato com o Holiday Inn, acontece a diluição do grupo. Aliadas ao desinteresse do antigo empresário para novos contratos, as condições de trabalho para uma nova temporada com a rede “Holiday Inn” se tornam insustentáveis. Bebeto comenta sobre este momento:

(...), daí fizemos ali o Holiday Inn e eu vi que tínhamos virado prata da casa porque, na hora de renovar, o contrato caiu 60% do valor e eu disse ‘Adeus, nessa canoa eu não afundo, saio nadando.’ (risos). E vim. Voltei para o Brasil. O Laércio veio junto e o Ohana ficou por lá. (...).

³⁸ Entrevista concedida ao autor deste trabalho.

2.3.6 – RETORNO À FORMAÇÃO EÇA, BEBETO e MILITO 1971-1988³⁹

Quanto aos primeiros dias deste roteiro a carga de energia detonou tanto sucesso quanto perplexidade. Acostumado ao velho Tamba da bossa nova – e mesmo ao Tamba 4, que gravou quatro LPs no México e EUA, três deles lançados no Brasil - , o público do Paiol, um antigo depósito de pólvora, ficou , a princípio, em silêncio.(...) Eles (o trio) reconhecem que não são os mesmos de dez anos atrás.⁴⁰

Luiz Eça-piano, piano elétrico, sintetizador

Hélcio Milito-bateria, percussão e tamba

Bebeto-contrabaixo elétrico, flauta e sax

No início dos anos 70 estavam de volta ao Brasil os integrantes do Tamba da fase que denominamos de “fase 2 – Identidade” - Eça, Bebeto e Milito. Bebeto regressou ao Brasil em 1969, o que em tese favoreceu a dissolução do Tamba4. Luiz Eça também estava retornando do México. Lá havia formado o grupo “A Família Sagrada” com o qual gravou, em 1970, o LP “Luiz Eça e La família sagrada”. Hélcio Milito retornou dos EUA onde trabalhou na área de produção de discos. Isaac Karabtschewsky reuniu os três novamente a partir do convite feito ao grupo para apresentação em seu programa de TV “A Grande Noite”, iniciando assim uma nova fase do Tamba em 1971. A partir desse reencontro, eles resolvem se juntar definitivamente, tendo como objetivo inicial preparar material para um novo disco – o qual acabou se concretizando somente em 1974.

Entre 1971-1972 o grupo atravessou um período de ensaios – por vezes, diários - e muita pesquisa a fim de chegar ao amadurecimento da nova concepção musical que buscavam. A plataforma sob a qual se firmou o novo trabalho consistia de alguns rumos

³⁹ Embora tenhamos considerado uma única fase, devemos levar em conta que, entre final de 1975 a 1981, existe uma lacuna na qual cada um dos integrantes estava mais envolvido com outros trabalhos individuais, sendo que o Tamba fez pouca coisa entre o período posterior ao lançamento de “Tamba 1975 “ e o retorno a fim de se preparar para gravação de “Tamba Trio-20 anos de sucessos”. Entendemos como uma única fase, no sentido de que são os mesmos integrantes.

⁴⁰ Revista Veja em 30-08-1972.

musicais e expressivos, bastante claros a eles: Ampliar as experiências rítmicas, utilizando cada vez mais a percussão e menos a bateria; Incorporar instrumentos eletrônicos (contrabaixo elétrico, efeitos, sintetizadores) a fim de ampliar as vias de comunicação e expressão musical; Pesquisar repertório de novos compositores⁴¹.

Na década de 1970 aconteceu um crescimento significativo do número de universidades e, conseqüentemente, da população universitária. Ali se configuraram novos espaços de consumo cultural.

O cerco da censura e o clima de repressão policial dificultavam a criação, a gravação das músicas e a performance para grandes platéias estudantis. Ainda assim, um considerável circuito de shows em campi universitários levava inúmeros artistas ao contato com o público mais aficcionado da MPB. Alguns deles já eram consagrados, como Elis Regina, outros, nem tanto, como Taiguara, Gonzaguinha, Ivan Lins (membros do movimento MAU – Movimento Artístico Universitário, que tentava renovar o time de compositores dentro do campo da MPB sofisticada). (NAPOLITANO, 2006, p. 85-86)

Foi nesses espaços que o Tamba Trio retomou o circuito de shows e apresentações, percorrendo vários estados do Brasil. No segundo semestre de 1972 o grupo tocou em Curitiba⁴² e, em seguida, partiu para apresentações em Londrina, Porto Alegre e São Paulo. O show que marcou a estreia do retorno do trio à noite carioca ocorreu no Teatro Teresa Raquel, no Rio de Janeiro, no início de novembro de 1972 e foi promovido por G.L. Promoções⁴³. Embora a imprensa insistisse em vincular o Tamba Trio à bossa nova, nessa temporada o grupo veio carregado de inovações que tornavam essa associação descontextualizada. As inovações abrangiam desde renovação de repertório, muita improvisação ao vivo, inclusão de instrumentos eletrônicos e até aspectos relacionados à concepção do show. No sentido de experimentar novos caminhos de expressão musical e

⁴¹ O Globo, 08/06/1983, p.27

⁴² O GLOBO, 03/11/1972.

⁴³ A G.L. Promoções é uma empresa dirigida por Gaby Leib - empresária ligada ao circuito de música erudita e jazz. A empresa atua desde 1969 e em 1994 mudou a razão social para Gaby Leib Produções Culturais.

improvisação, o grupo contava com a participação efetiva da platéia durante o show. No depoimento de Luiz Eça à Sheila Kaplan, ele sintetiza como foi:

E, novamente, fomos pioneiros – conta Luizinho, (...) - Eu tocava quatro teclados e Bebeto baixo elétrico e flauta elétrica. Da flauta, ele tirava mais de 20 sons diferentes. Estreamos com esse equipamento, sintetizadores e tudo mais, no Teresa Rachel. Nesse show, distribuímos instrumentos de percussão para a platéia e o público tocava conosco. O pessoal que já conhecia nosso trabalho anterior ficou meio chocado com a inovação. Para a gente, foi um laboratório enorme.⁴⁴

O grupo gravou 3 álbuns nessa fase: “Luiz Eça-Bebeto-Hélcio Milito/Tamba”(1974), “Tamba Trio”(1975), “Tamba Trio-20 anos de sucessos”(1982). Os dois primeiros tiveram a produção de Raymundo Bittencourt e foram gravados no estúdio da RCA, em São Paulo.

No disco gravado em 1974 percebemos o resultado do amadurecimento das ideias musicais que o grupo vinha buscando. As novidades na parte instrumental ficam por conta do (I) uso da tamba – esta é a primeira vez que Hélcio grava a tamba (instrumento) em estúdio com o grupo⁴⁵ - e (II) casamento de instrumentos acústicos com sintetizadores, contrabaixo elétrico⁴⁶ e guitarra com distorção. Daí um disco com timbre instrumental “moderno” e atual para os padrões da época. Nos anos 1970, o estilo que marcou a década na linha evolutiva do *jazz* foi o *jazz/rock*. Grupos que atuavam nessa vertente mesclavam elementos dos dois gêneros, bem como instrumentação acústica, com instrumentos eletrônicos e guitarra elétrica. Essa fusão, característica no *jazz/rock*, se manifesta no trabalho do Tamba Trio, da década de 70, no que se refere à instrumentação, improvisação e arranjos.

⁴⁴ O Globo, 08-06-1983, p. 27.

⁴⁵ Nos depoimentos prestados por Hélcio Milito e Bebeto, não ficaram claros os motivos pelos quais a tamba não estava presente nos 3 primeiros discos (“Tamba Trio”-1962, “Avanço”, “Tempo”). Armando Pittigliani, que participou da produção daqueles álbuns, afirma que o grupo utilizou a tamba nas gravações. No entanto, a partir da audição das gravações e depoimentos de Milito e Bebeto, podemos ter certeza de que não utilizaram.

⁴⁶ A partir desse disco não teremos mais Bebeto tocando contrabaixo acústico em gravações com o Tamba Trio.

No repertório do disco incluíram composições próprias e de outros autores da MPB, como: Ivan Lins, João Bosco, Ary Barroso, a dupla Tom e Dito, além de outros. A inovação também se faz notar na elasticidade e ecletismo em relação aos gêneros/estilos. Ao lado dos sambas, encontramos experiências musicais com fortes referências em vertentes como o *fusion* (“Quadros”), a música minimalista (“Infinito”), a música afro-cubana (“Não tem nada não”).

Sobre *design* gráfico da capa deste álbum, Arnaldo DeSouteiro escreveu, no encarte da reedição: “A futurista ilustração da capa impactante, assinada por Ney Távora, reflete fielmente a sonoridade desafiadora do conteúdo”.⁴⁷

O período de 1969-1974 foi marcado pela acentuada investida dos órgãos de censura contra qualquer artista que despertasse alguma desconfiança em relação a convicções políticas ou qualquer trabalho que pudesse denunciar a situação do país ou mesmo despertar questionamentos. Ainda que o Tamba Trio não desse motivo algum para ter seu trabalho censurado, Bebeto conta que o disco foi barrado pela censura, pois desconfiaram que as duas estrelas na foto da capa⁴⁸ fossem menção à bandeira da URSS. Levou algum tempo para que os censores entendessem que se tratava apenas do brilho refletido pelo botão do amplificador. Daí então, o disco foi liberado para lançamento.

Em 1975, o trio lançou o álbum “Tamba Trio” (1975). O principal diferencial em relação ao álbum anterior foram as participações especiais. Eles chamaram o compositor de cada faixa do LP para participar, tocando um instrumento na respectiva faixa de autoria. Bebeto relembra:

Cada faixa o compositor da música tocou violão (...), por exemplo: “Ou Bola ou búlica”, está o João Bosco de violão. Nas músicas do Danilo, aqueles sambas, estava o Danilo. A faixa do Ivan Lins (cantarola a melodia), o Ivan Lins está na flauta em sol. Tem o Toninho Horta tocando “Beijo Partido”.⁴⁹

⁴⁷ Texto no encarte da reedição lançada em 2001 de “Luiz Eça-Bebeto-Hélcio Milito/Tamba”.

⁴⁸ A foto da capa encontra-se no capítulo 6.1.

⁴⁹ Em entrevista concedida ao autor deste trabalho.

Na lacuna entre final de 1975 e 1982, o grupo se desfez e cada um dos integrantes partiu para outros trabalhos. Bebeto lançou seu primeiro disco solo “Bebeto” (1976), pelo selo Tapeçar e entre 1977-1981 atuou como contrabaixista no grupo MPB-4. Luiz Eça lançou os LPs “Laços Concerto Show” (1976), com Cláudia Versiani e Marcos Paulo e “Antologia do piano” (1976). Hércio voltou aos Estados Unidos onde trabalhou como produtor musical e instrumentista.

Em 1982, o grupo foi para o estúdio gravar o disco “Tamba Trio-20 anos de sucessos”, tendo como produtor Hércio Milito. Este foi o único disco do Tamba produzido por um dos integrantes. Embora o nome do LP sugira que o disco seja de coletânea, trata-se de um trabalho no qual o grupo selecionou músicas das décadas de 60 e 70, que fizeram parte do repertório do Tamba na formação Eça+Bebeto+Milito e regravaram com arranjos inéditos. Além disso, estão presentes composições e arranjos que surgiram a partir desse reencontro do grupo, no início dos anos 80. Arlette Milito assina o encarte da contracapa desse disco e, no texto, sintetiza essa questão:

Por várias vezes Bebeto, Luiz Eça e Hércio Milito separaram-se, cada um querendo viver suas próprias experiências. Mas, de tempos em tempos, eles voltam a se agrupar. (...) Na verdade estas ‘voltas’ dão continuidade ao trabalho que nunca chegou a ser completamente interrompido. (...) Basta ouvir o ‘Samba da minha terra’, ‘Só danço samba’ e ‘Mas que nada’ e reencontrar o Tamba Trio de seus primeiros anos. ‘Três horas da manhã’ e ‘Mestre Bimba’ é o Tamba da fase 71. Em ‘Asa branca’, ‘Lamento negro’ e ‘Me deixa em paz’ está o Tamba de 1980. E ‘Trindade’ e ‘Sonda 1999’, o Tamba Trio do futuro.⁵⁰

Embora nessa fase o grupo tenha lançado apenas três álbuns em aproximadamente, oito anos de trabalho efetivo nessa formação, foi nesse período que o grupo investiu de forma mais acentuada no repertório de autoria⁵¹ própria. Eles gravaram nove faixas autorais. Outra fase que chegou mais próxima disso (seis faixas autorais) foi entre 1962-1964, época em que a formação de integrantes era exatamente a mesma do

⁵⁰ No encarte do LP “Tamba Trio-20 anos de sucessos”.

⁵¹ Consideramos como ‘repertório autoral’ aquelas músicas registradas no nome dos integrantes do grupo ou aquelas em que pelo menos um dos integrantes do grupo faça parte da parceria que compôs a música.

período de 1971-1988. Esse fato reforça a ideia de que na fase 6, o grupo, já com uma identidade firmada, tem liberdade maior de atuação no campo, respaldada pela consagração que conquistou na década de 60.

Esse foi o último trabalho do Tamba em disco. Não foram encontrados registros da atividade do grupo a partir de 1985. Daí acreditarmos que, se o Tamba Trio tocou neste período, foi de forma esporádica, sem qualquer compromisso com a continuidade do trabalho do grupo. No final da década de 80, essa formação se desfaz novamente.

2.3.7 – ÚLTIMA FORMAÇÃO DO TAMBA COM LUIZ EÇA 1989-1992.

Eu e Hércio íamos todas as noites contemplar aquela música dos deuses. Brigado com Luiz, Milito fazia questão de chegar com o show já começado, sentava-se numa mesa longe do palco, e ficava sorvendo cada partícula de som.⁵²

Luiz Eça – piano

Bebeto – contrabaixo

Ohana – bateria

Em 1989 aconteceu o reagrupamento do Tamba com os integrantes da fase 1964-1966: Luiz Eça, Bebeto e Ohana. Segundo Arnaldo DeSouteiro, o grupo faz sua última temporada na casa noturna People.⁵³ Não chegam a gravar nesse período. O grupo manteve esta formação até 1992, ano do falecimento de Luiz Eça.

⁵² No texto de Arnaldo DeSouteiro presente no encarte do relançamento do disco “Luiz Eça-Bebeto-Hércio Milito/Tamba” (1974).

⁵³ Idem.

2.3.8 – CODA 1998-2000

“Futebol Brasileiro na TV reativa o Tamba Trio”⁵⁴

The original music of the TAMBA TRIO again came into worldwide prominence a few years ago, when NIKE used their version of “Mas Que Nada” in a television commercial. The spot aired during the World Cup Soccer matches, and was seen by more than 3 billion people around the world.⁵⁵

Weber Iago – piano

Bebeto – contrabaixo

Milito – tamba

Na copa do mundo de 1998, a versão da música “Mas que nada” gravada pelo Tamba Trio em 1963, fez parte de um comercial da Nike veiculado mundialmente. Animado pelo renovado interesse pelo Tamba gerado a partir desse comercial, Hécio reagrupa o trio, chamando Bebeto e um pianista com o qual já havia tocado: Weber Iago. Weber Ribeiro Drummond(1962) é pianista, arranjador e compositor, carioca radicado nos EUA. Em meados dos anos 90 adotou o nome artístico de Weber Iago.

No final da década de 90, Hécio morava em Carmel, na Califórnia. Sobre a consequência do comercial e o convite a Weber, Hécio resume: “Logo fomos convidados para uma turnê no Japão. Como eu e o Weber tocamos juntos há dez anos, convidei-o para o trio e ele aceitou prontamente.”⁵⁶

O trio começou uma série de ensaios preparando repertório do novo trabalho no qual incluíam os antigos sucessos do Tamba Trio e composições de Hermeto Pascoal, Guinga, Toninho Horta e Ivan Lins. Antes de partir para o Japão, o grupo realizou alguns concertos na Califórnia.

Em outubro de 1998, o trio partiu para o Japão, onde realizou uma temporada de pouco mais de duas semanas no Sabbath Jazz Club em Tóquio.

⁵⁴ Título do artigo publicado em “O Globo” de 16/02/2000, segundo caderno, p.2

⁵⁵ Em “Hécio Milito Biography” no site www.militotamba.com/biography.html, acesso em 11/02/2008.

⁵⁶ O GLOBO, 16/02/2000, segundo caderno, p.2.

Hélcio Milito, em entrevista a José Domingos Rafaelli⁵⁷, comenta sobre uma segunda turnê do grupo ao oriente, que previa apresentações no Japão, Coreia, China e Tailândia. Essa turnê nunca chegou a se concretizar.

Em pouco tempo essa formação se desfez. Atualmente, Hélcio Milito continua morando nos EUA onde desenvolve atividades como produtor musical e instrumentista. Bebeto vive no Rio de Janeiro. Além do seu mais recente trabalho solo “Amendoeira” (2007) atua como contrabaixista do grupo “Gente fina e outras coisas”.

Até o momento de conclusão deste trabalho de pesquisa, essa havia sido a última tentativa de volta do grupo. Em depoimento ao autor deste trabalho, tanto Bebeto quanto Hélcio Milito não demonstraram qualquer interesse em reativar uma formação que leve o nome “Tamba Trio”. Eles concordam: “Com o Luiz (Eça) a coisa era diferente”.

⁵⁷ Idem.

3. O perfil estético-musical do Tamba na formação Eça, Milito e Bebeto no período de 1962-1964.

3.1 Instrumentação

3.1.1 A tamba – busca pela expressão nacional a partir do instrumental.

Em 1957, buscando um instrumento que, em termos de sonoridade, colorido e textura pudesse atender melhor às necessidades musicais-expressivas na música brasileira, Hécio Milito criou um instrumento de percussão que chamou de *tamba*.

Em relação ao nome, Hécio recorda que batizou como ‘tamba’ pensando, inicialmente, ser uma palavra de origem africana. Ao mesmo tempo ele queria um nome que pudesse ser associado à sonoridade da palavra ‘samba’. No encarte do LP “We and Sea” Harvey Loomis comenta: “Ele (Hécio Milito) chamou de tamba em parte porque é um ritmo africano e em parte porque também é uma árvore brasileira, mas principalmente porque soa como samba...”⁵⁸

Na música “O Barquinho”, gravado no primeiro álbum do Tamba Trio em 1962, eles chegam a fazer o jogo com as duas palavras. Nesse arranjo usam o motivo melódico do início da música com a letra ‘samba-tamba, samba-tamba’.

A tamba é um instrumento composto por três tambores que são apoiados em um mesmo suporte. A esse *kit* podem ser acrescentados outros instrumentos de percussão a fim de proporcionar maior diversidade e colorido sonoro. A tamba pode ser tocada com vassourinhas ou baquetas de tímpano. Segundo Hécio, é coerente pensar na tamba como sendo uma ‘bateria abasileirada’, uma vez que o timbre e os recursos expressivos proporcionados pelo instrumento respondem melhor às necessidades discursivas de nossa música do que a bateria.

⁵⁸ Extraído de parte do texto escrito por Harvey Loomis para o encarte do LP “We and sea” lançado em 1967.

O desenho da tamba⁵⁹ foi inspirado no primeiro satélite artificial levado ao espaço pelos russos, em 1957 – o “Sputnik”. Segundo relato do criador do instrumento⁶⁰, a foto com que ele teve contato na época mostrava o satélite artificial com três antenas, devido ao ângulo em que foi tirada a foto – na verdade são quatro antenas. Ele se inspirou nesse desenho para criar o suporte para a tamba.

O momento de inserção da tamba em substituição à bateria em um grupo de música popular brasileira - no caso, no Tamba Trio - coincide com um período em que a discussão em torno do paradigma do ‘ser moderno’ ganhava força novamente. No final dos anos 50 e início dos anos 60 no Brasil, a ideia de modernização perpassava os mais diversos campos na sociedade. Conforme Boris Fausto, a era JK ficou marcada como “os anos de otimismo, embalados por altos índices de crescimento econômico, pelo sonho realizado da construção de Brasília. Os ‘cinquenta anos em cinco’ da propaganda oficial repercutiram em amplas camadas da população.” (FAUSTO, 2002, p. 233). Foram os anos da arrancada na industrialização, da construção da nova capital federal, do incentivo à indústria automobilística. Portanto, a política desenvolvimentista adotada no período reforçava o clima de otimismo e o sentimento de que o Brasil estava superando o subdesenvolvimento e se transformando num país industrializado e moderno. Esse sentimento iria se refletir nas mais diversas áreas da sociedade brasileira.

No início dos anos 60, o paradigma ‘ser nacional’ também era repensado. Segundo Elizabeth Travassos, a alternância entre a reprodução dos modelos europeus e a descoberta de um caminho próprio, bem como a dicotomia entre popular e erudito, são linhas que tencionam o entendimento da música no Brasil. Conforme coloca a autora, essas forças se manifestaram de maneira dramática em alguns momentos da história, entre os quais no período do auge da bossa nova, tropicalismo, da canção de protesto (TRAVASSOS, 2000, p.7). No caso específico do Tamba Trio, o uso da tamba em substituição à bateria poderia representar, de uma maneira original, a busca pela expressão do ‘nacional’ e ‘moderno’ via instrumental. Conforme sintetiza Hélcio Milito: “Gosto

⁵⁹ Para ver foto deste instrumento veja DVD “coisa mais linda” ou visite site <http://www.militotamba.com/tamba.html> (acessado em 9/12/2007)

⁶⁰ Em entrevista ao autor desta pesquisa.

do som da tamba porque ela dá uma harmonia rítmica melhor que a da bateria, muito presa ao mundo industrializado americano e europeu.” (SOUZA, 2003, p.226).

A utilização da tamba no grupo Tamba Trio se restringiu inicialmente às apresentações ao vivo. Em estúdio, começa a aparecer somente nos discos do grupo gravados na década de 70. Apesar disso, a presença da tamba nas performances - mesmo que restrita às apresentações ao vivo - produzindo um timbre que se distancia da bateria e estimulando caminhos e maneiras novas de condução rítmica, por si só já se constitui num diferencial do Tamba Trio em relação aos outros trios na década de 1960: uma singularidade construída a partir de uma escolha instrumental.

3.1.2 Trio, quarteto, quinteto?

Outra das singularidades do trabalho do Tamba Trio em estúdio, e podemos dizer não apenas em relação ao período em que essa pesquisa se concentra (1962-1964), mas em quase toda a discografia do grupo na formação trio, diz respeito à participação de convidados na gravação. Somando-se a isso, o fato do grupo utilizar com frequência o recurso de *overdubbing* e os vocais, faz com que, raramente, o trio soe como um trio piano, contrabaixo, bateria (ou tamba), exceto em alguns trechos dos arranjos.

Em relação às participações especiais nos álbuns do Tamba, temos o seguinte:

Nome do Álbum	Ano ⁶¹	Participações especiais
Tamba Trio	1962	Durval Ferreira (Violão)
Avanço	1963	Durval Ferreira (Violão) Grupo de cordas formado por 10 <i>cellos</i>
Tempo	1964	Durval Ferreira (Violão) Grupo de cordas
5 na Bossa	1965	Violão e voz: Nara e Edu Lobo
Tamba Trio	1966	Grupo de cordas formado por 10 <i>cellos</i> ⁶²
Brasil saluda a México – Tamba Trio	1966	-----
Reencontro: Sylvia Telles, Edu Lobo, Trio Tamba e Quinteto Villa-Lobos		Edu Lobo (Violão e voz) Voz (Sylvia Telles) Quinteto Villa-Lobos (Instrumentistas - não especificados)
Tamba 4: We and the sea	1967	-----
Tamba 4: Samba Blim	1968	Grupo de cordas ⁶³
Tamba 4: Pais Tropical	1969	-----
Luiz Eça-Bebeto-Hélcio Milito/Tamba	1974	Guitarrista convidado para solo na faixa 1 (lado A) ⁶⁴
Tamba Trio	1975	Hélio Delmiro, Toninho Horta, Ivan Lins, Danilo Caymmi, Rildo Hora
Tamba Trio – 20 anos de sucessos	1982	Carlos Negreiros (voz) e Jurandir p. Souza (voz)

Figura 4 – Participações especiais na discografia do Tamba

⁶¹ A necessidade de incluir o ano nessa tabela é que alguns LPs não têm título específico, constando na capa apenas o nome do grupo.

⁶² A relação dos músicos que compõem o naipe de *cellos* pode ser encontrada no capítulo 6.1.

⁶³ A relação dos músicos que compõem o naipe de cordas pode ser encontrada no capítulo 6.1.

⁶⁴ Essa informação não consta no encarte do LP. Em entrevista ao autor desta pesquisa, Bebeto afirmou que quem fez o solo de guitarra nessa faixa não foi ele, mas sim um músico convidado.

Mesmo nos álbuns e/ ou faixas onde não existem participações especiais, é muito comum a participação dos integrantes do grupo tocando um segundo instrumento. Por exemplo, no primeiro álbum “Tamba Trio” (1962), das 14 faixas que compõem o LP, Bebeto grava contrabaixo e flauta em 13.

Nos discos do período 1962-1964, a participação de Durval Ferreira tocando violão pode assumir um grau de importância maior na medida em que pode ter influenciado em escolhas e procedimentos nos arranjos, especialmente no que diz respeito às levadas de acompanhamento nos arranjos em que estão presentes violão e piano executando a progressão de acordes.

Portanto, mesmo com a formação trio, no período de 1962-1964, o resultado final das gravações acaba se distanciando muito do que vinha sendo produzido pelos trios naquele momento. Conforme verificamos a partir das apreciações musicais de grupos instrumentais da década de 60, somente no Jongo Trio⁶⁵ os instrumentistas tocavam e cantavam os arranjos. Nesse sentido, aproximam-se do trabalho do Tamba Trio, porém em termos de escolhas e procedimentos nos arranjos vocal/instrumental os grupos apresentam resultados bem distintos.

Em relação à participação do grupo de cordas, é bom lembrar que a escolha de Luiz Eça foi utilizar somente violoncelos para formação do naipe de cordas, contrariando o usual, que seria o uso de violinos, violas e *cellos*. A preferência de Eça por essa formação, segundo conta Bebeto, foi em função do timbre que pode resultar dos *cellos*, tocando na região aguda. No Lp “Avanço” (1963) o naipe de cordas participou em duas faixas: “Moça flor” e “Esperança”. No LP “Tempo” (1964), as cordas participaram em três faixas: “Nuvens”, “Se eu pudesse voltar” e “O amor em paz”.

⁶⁵ Trio vocal/instrumental paulista formado por Aparecido Bianchi (Cido) no piano/vocal, Sebastião Oliveira da Paz (Sabá) no contrabaixo/vocal e Antônio Pinheiro Filho (Toninho) na bateria/vocal. O Jongo Trio não teve longa existência, mas fez muito sucesso interpretando arranjos próprios ou mesmo acompanhando Elis Regina e Jair Rodrigues no Paramount em 1965. Naquele mesmo ano o grupo lançou um LP intitulado “Jongo Trio” pelo selo Farroupilha.

3.2 Análise musical de obras gravadas entre 1962-1964

Neste subcapítulo foram analisadas quatro obras gravadas pelo Tamba Trio no período de 1962-1964. Tivemos como foco traçar o perfil estético do grupo nessa fase – perfil que se construiu a partir dos arranjos, da instrumentação e até mesmo através da seleção do repertório gravado. Constituiu também do objetivo destas análises buscar singularidades no trabalho do grupo em relação ao que estava sendo produzido pelos trios e grupos vocais na época. A limitação que se apresenta é que são raras as gravações em vídeo do grupo tocando ao vivo e o material a que tivemos acesso foram apenas gravações feitas em estúdio. Levando em conta que, (I) nessa fase, Hércio Milito utilizou a tamba apenas fora do estúdio e (II) que, conforme afirmaram Bebeto e Hércio nas entrevistas realizadas para esta pesquisa, existiam dois arranjos: um para apresentações ao vivo e outro para gravação em estúdio, onde normalmente utilizavam o recurso do *overdubbing*, a análise das peças selecionadas se propõe a mostrar o perfil estético do grupo a partir de sua discografia, ou seja, uma ‘fotografia’ do trabalho do Tamba Trio em estúdio.

Inicialmente, foi realizada apreciação musical de todo o repertório gravado pelo grupo e posterior seleção de músicas para análise, sendo que as obras selecionadas apresentam procedimentos característicos dos arranjos gravados no período. O passo seguinte foi a transcrição de trechos dos arranjos selecionados. Foi necessária a realização da transcrição, pois Bebeto informou que não existem partituras, já que normalmente os arranjos para o Tamba Trio não eram escritos. Luiz Eça fazia os arranjos vocais, combinavam o instrumental verbalmente, e o grupo ensaiava muito. Além disso, Luiz Eça constantemente modificava os arranjos que faziam parte do repertório do Tamba Trio conforme Bebeto relata:

“O Lula (Luiz Eça) nunca escreveu nada, porque com tanta criatividade, não dava tempo prá parar e escrever. Mudando a cada dia o vocal, fato que deixava o Ohana ou o Hércio loucos, porque não tinham referência harmônica nos seus instrumentos, ao

contrário: tínhamos que afinar a tamba ou a bateria com sons fora da escala da bateria, de forma que as peles não dessem notas.”⁶⁶

Em relação às transcrições, entendemos que elas servem, neste trabalho, apenas como referência para verificação de procedimentos no que diz respeito à escolha de notas, acordes, bem como escolhas rítmicas. Portanto não foram registrados aqui detalhes em relação à dinâmica, articulação e mesmo nuances que seriam imprescindíveis em um estudo cujo foco fosse interpretação musical.

As obras selecionadas são representativas das principais matrizes musicais que notamos presentes nesta fase do Tamba Trio: bossa nova, samba-jazz, nacional-popular, afro-samba. Nas análises, buscamos verificar: tipo de instrumentação, condução harmônica, aspectos melódicos, aspectos rítmicos, arranjo instrumental e vocal. As obras selecionadas foram: “Tamba” (Luiz Eça), “Berimbau” (Baden Powell/Vinícius de Moraes), “Borandá” (Edu Lobo) e “O barquinho” (Roberto Menescal/Ronaldo Bôscoli).

Paralelamente a esse trabalho de transcrição e análise, foi realizada a apreciação de arranjos presentes na discografia de alguns grupos contemporâneos ao Tamba Trio. Procuramos abranger uma amostragem significativa de trios - piano, contrabaixo e bateria – e outras formações (quartetos, quintetos), bem como de grupos vocais e/ou instrumentais da década de 50 que, supostamente, poderiam compor parte da gama de referências ou influências ao Tamba Trio. Portanto, ao todo foram realizadas apreciação musical e fichamento de 58 obras gravadas entre 1962 e 1966. A partir dessas apreciações foi possível destacar algumas singularidades do Tamba Trio em relação ao que estava sendo produzido e gravado, no período, por outros grupos. Essa etapa foi de grande importância na medida em que procura possíveis respostas – mas não conclusões definitivas - à pergunta que norteou toda a pesquisa: “O que é que o Tamba tem?”.

Entre os referenciais que fundamentaram as análises podemos destacar: Jan LaRue (questões referentes à análise musical), Ian Guest (questões referentes à análise harmônica), David Baker e Jerry Coker (questões referentes à construção melódica,

⁶⁶ Em e-mail ao autor desta pesquisa em 07/11/2008.

fraseado, improvisação e estruturas formais no *jazz*), Acácio T. C. Piedade (conceito de ‘fricção de musicalidades’).

No artigo “Jazz, Música Brasileira e fricção de Musicalidades”, Acácio Tadeu de Camargo Piedade procura mostrar que na música instrumental brasileira, emerge um diálogo tenso entre a musicalidade brasileira e o idioma jazzístico (PIEDADE, 2005). Nessa zona de conflito onde se constrói o discurso musical, o autor entende que, em vez da fusão, ocorre a fricção de musicalidades. Embora o conceito ‘fricção de musicalidades’ denote também um caráter de tensão e conflito na obra musical, entendemos que, na obra do Tamba Trio, o conceito pode ser aplicado no sentido de que procedimentos tradicionalmente empregados na música erudita ou no *jazz* aparecem com contornos bem delineados. Evidentemente isso não implica em não-uniformidade ou falta de unidade nos arranjos. Ao contrário, os arranjos apresentam coerência, unidade e sentido musical.

Embora o conceito ‘fricção de musicalidades’ tenha sido uma ferramenta importante nas análises que se encontram no presente trabalho, não incluímos nesta dissertação um capítulo dedicado exclusivamente à fundamentação teórica desse conceito. Optamos pela exposição dos fundamentos que constroem esse conceito de forma diluída no texto das análises e aplicado à realidade das mesmas.

3.2.1 “TAMBA”: fricção Samba – Jazz

A composição “Tamba” (Luiz Eça) é a faixa de abertura do primeiro álbum gravado pelo trio em 1962. Nesse disco estão presentes apenas duas composições autorais: “Tamba” e “Alegria de viver”⁶⁷.

Embora tanto Hércio Milito quanto Bebeto façam afirmações⁶⁸ que demonstram que não existia uma intenção diretamente focada na aproximação do samba com o *jazz* no trabalho do grupo, notamos essa tendência em obras gravadas no período. A partir da análise musical de “Tamba”, buscamos verificar como o grupo articulou o encontro – ou melhor, o confronto - de elementos oriundos de procedimentos adotados no *jazz* e no samba e virtualmente se distancia do rótulo a que muitas vezes era associado – “o trio de bossa nova”.

Trata-se de um tema instrumental com exposição do tema feito primeiramente pela voz com vocalização, sem letra. No segundo *chorus*⁶⁹ a re-exposição fica por conta da flauta. O acompanhamento é feito pelo piano, contrabaixo e bateria⁷⁰. Contrariando o que seria de se esperar, Hércio Milito não utilizou o instrumento tamba na gravação de “Tamba”. A ausência desse instrumento foi uma das características que marcou os primeiros álbuns do Tamba Trio, conforme já mencionamos. Utilizavam-na apenas nas apresentações ao vivo, onde Hércio intercalava com a bateria.

⁶⁷ Grande parte dos exemplos de arranjos do Tamba Trio citados nas análises no capítulo 3 e no sub-capítulo 3.3, intitulado “As matrizes musicais na obra do Tamba Trio no período de 1962-1964”, estão presentes nos LPs “Tamba Trio” (1962), “Avanço” (1963) e “Tempo” (1964). Portanto, por uma questão de fluência no texto, quando cito como exemplo músicas presentes nestes LPs, não estarão especificados os compositores, ou LPs em que estão presentes as gravações. Esses dados podem ser encontrados no capítulo 6, onde é apresentada toda a discografia do grupo. Quando o exemplo citado se referir a arranjo que não está presente nos discos gravados pelo Tamba Trio no período de 1962-1964, estará especificado em que disco se encontra a gravação.

⁶⁸ Em entrevista concedida ao autor desta pesquisa

⁶⁹ Como definição de *chorus*, Jerry Coker (1990, p.9) coloca que “Tocar uma vez a melodia completa, ou tocar uma vez a progressão de acordes da música, poderia ser tocar um *chorus*”.

⁷⁰ O trio utilizava com frequência o processo de *overdubbing* para gravações em estúdio. O grupo gravava a base e em seguida, outros instrumentos ou vocais.

A figura abaixo mostra como foi organizado o arranjo em sua grande dimensão⁷¹.

Partes	<i>Introdução</i>	<i>Exposição do tema</i>	<i>Re-exposição do tema</i>	<i>Improvisação</i>	<i>Tema</i>	<i>Tema</i>	<i>Coda</i>
Solista	<i>(Levada de acompanhamento)</i>	<i>Voz</i>	<i>Flauta</i>	<i>Piano (2 Chorus)</i>	<i>Voz</i>	<i>Flauta</i>	<i>(Levada de acompanhamento)</i>
Número de compassos	4 (1-4)	12 (5-16)	12 (17-28)	12 (x2) (29-52)	12 (53-64)	12 (65-76)	1 (termina no primeiro tempo do compasso seguinte)

Figura 5 – Estrutura formal do arranjo de “Tamba”

Observando esse arranjo na sua totalidade, podemos pensar numa estrutura ternária no sentido de que, na grande dimensão, ocorrem os acontecimentos: TEMA / IMPROVISACÃO / TEMA. Esse formato é um procedimento muito comum no *jazz* tradicional, em especial nos estilos que se fixaram entre as décadas de 40 e 50. Os músicos tocavam o tema, improvisavam sobre o esquema harmônico sugerido pela composição original e voltavam a re-exposição do tema. O arranjo era enxuto no sentido de que não aconteciam grandes introduções, pontes ou re-elaborações a partir do tema e o foco de atenção se concentrava no discurso improvisado – os solos. Em “Tamba” destaca-se este tipo de construção, embora não fosse muito comum nos arranjos gravados pelo grupo nessa fase.

A estrutura formal de cada *chorus* é construída a partir da quadratura do *blues*⁷². No *jazz* – nos seus mais variados estilos – a utilização dessa estrutura é muito comum. David Baker, falando especificamente da utilização dessa estrutura em composições do

⁷¹ La Rue (1989) propõe que o estudo de uma peça verifique aspectos nas três dimensões: grande dimensão, média dimensão e pequena dimensão. Conforme o autor, a medida dessas dimensões é variável em função do objeto a ser analisado. Em virtude da adaptabilidade do guia de análise proposto por La Rue, estaremos empregando os termos ‘grandes, médias e pequenas dimensões’ com as seguintes delimitações: (I) grande dimensão – a peça como um todo, da introdução ao final da música, (II) média dimensão – as partes ou seções da peça e (III) pequena dimensão – aspectos relacionados ao fraseado, motivos melódicos.

⁷² “Blues: Forma musical de 12 compassos baseada numa estrutura harmônica de tônica-subdominante-dominante, 3 acordes básicos da harmonia tonal. No desenrolar do ‘blues’ comparece a ‘blue note’, a alteração melódica mais antiga e característica do jazz.” (BERENDT, 1987, p. 356)

*bebop*⁷³, afirma que “o *blues* serve como base para composições do *bebop* mais do que qualquer outro tipo de composição. Bird tem mais de 175 gravações de *blues*”(BAKER, 1987, vol. 3, p. 42).

Abaixo temos o esquema harmônico básico utilizado como sustentáculo ao tema e improvisações em “Tamba”:

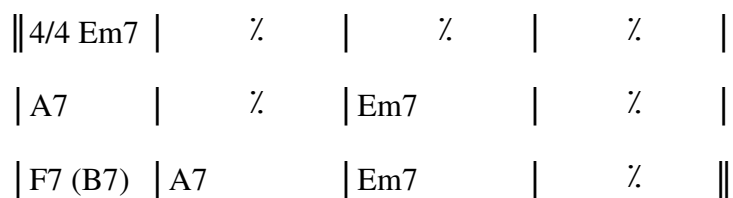


Figura 6 – Sequência de acordes em “Tamba”

É interessante notar que, mesmo mantendo a forma de 12 compassos baseado numa estrutura composta pelos acordes de tônica, subdominante e dominante, a progressão de acordes ligeiramente se distancia do que seria mais comum num *blues*, que começa por acorde de primeiro grau menor. Neste caso, o que normalmente se espera é que, no quinto compasso, apareça o acorde IVm. Em “Tamba”, em vez do acorde de IVm, aparece o IV7. Portanto, a progressão dos 8 primeiros compassos sugere tratar-se de uma progressão no modo dórico, mas os próximos compassos fortalecem o vínculo com o formato harmônico do *blues*.

A improvisação a partir de um dado esquema harmônico, embora não seja uma conduta exclusiva do *jazz*, é neste gênero que alcança um grau de importância relevante. Jerry Coker coloca da seguinte forma: “(...) No entanto, a característica mais importante no *jazz* é a improvisação. Praticamente toda seção de *jazz* tem como foco a improvisação, mesmo quando muitas outras características estão opcionalmente presentes.” (COKER, 1990, p.4)

⁷³ *Bebop* é o estilo de *jazz* que se fixou na década de 1940 e é considerado a primeira vertente do *jazz* moderno.

Podemos dizer que a utilização destes procedimentos (uso da quadratura blues, improvisação) em “Tamba” está mais diretamente associado ao universo jazzístico que à tradição brasileira - muito mais ligada à canção.

No início do tema, o piano faz uma linha de acompanhamento na região mais grave do instrumento, usando uma frase cujo padrão rítmico se repete a cada 4 tempos (Figura 7). Notamos, em trechos de alguns outros arranjos gravados pelo Tamba Trio, o piano executando no acompanhamento determinada linha melódica na região grave do instrumento e que se assemelha à abordagem em “Tamba”. Podemos encontrar exemplos do piano (I) dobrando com o contrabaixo, como no início da parte A de “Vento do mar” ou na introdução de “Barumbá”, ou (II) dobrando – oitava abaixo – o contracanto do vocal como em trechos da parte B de “O samba da minha terra” ou até mesmo (III) executando fragmento da melodia na região grave como um ostinato. Encontramos exemplo deste procedimento na introdução do arranjo de “Morte de um deus de sal”.



Figura 7 - Linha de acompanhamento executada pelo piano sobre o acorde de Em7 em “Tamba” (Compassos 1-8)

Conforme podemos perceber na figura 7, a escolha de notas da voz mais aguda dessa linha de acompanhamento recai sobre as quatro primeiras notas da escala blues⁷⁴.

O esqueleto rítmico dessa linha é muito próximo àquilo que Carlos Sandroni se refere como uma das variações do “paradigma de Estácio” e que serve como uma espécie de *clave* ao samba a partir de 1930. Em linhas gerais, o 'paradigma de Estácio' refere-se à frase rítmica que funcionou como matriz às variações rítmicas executadas pelos tamborins na Escola de Samba Estácio de Sá a partir do final da década de 1920 (SANDRONI, 2001).

⁷⁴ Escala de E blues: E-G-A-A#-B-D.



Figura 8 – Exemplo de uma das possíveis variações do “paradigma de Estácio”

A melodia principal faz uso de apoio em notas de tensão do acorde, com valor de duração longo (Figura 9). Podemos encontrar esse mesmo procedimento em alguns *standards* da bossa nova como “Inútil paisagem” de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira, “Preciso aprender a ser só” de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, “Maria ninguém” de Carlos Lyra.

Figura 9 – Início da melodia de “Tamba” (Compassos 5-7)

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 (Figura10) e utilização de desenhos melódicos repetitivos, com insistência nas *blue notes* (Figura 11).



Figura 10 – Trecho do improviso do piano em “Tamba”: frase a partir da escala menor com poucos saltos (Compassos 29-31)



Figura 11 – Trecho do improviso do piano em “Tamba”: *blue notes* (Compassos 35 e 36)

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).

O acompanhamento no contrabaixo faz uso da célula rítmica tipicamente utilizada por contrabaixistas para o acompanhamento de samba (colcheia pontuada – semicolcheia). Em termos de escolha das notas faz opção pela variação entre fundamental e quinta ou terça dos acordes. Esse é um acompanhamento bem mais “ativo” do que normalmente se faria, por exemplo, na bossa nova.

Em relação ao acompanhamento feito pela bateria, a utilização da baqueta chama a atenção, já que Hércio preferencialmente utilizava a vassourinha (*brushes*). Nos três LPs lançados entre 1962-1964 pelo Tamba Trio, ele gravou 38 faixas sendo que utilizou a baqueta em apenas 10 arranjos: 3 autorais (“Tamba”, “Barumbá”, “Yansã”), 3 arranjos de canção participativa (“Quem quiser encontrar o amor”, “Borandá”, “Pregão”), dois sambas (“Mas, que nada”, “Consolação”), um tema da bossa nova (“Nós e o mar”) e

um afro-samba (“Berimbau”). Portanto, notamos que a maior parte das músicas em que tocou bateria utilizando baquetas são músicas autorais ou composições do repertório de canção participativa.

Ainda em relação à bateria, o tipo de condução rítmica utilizado neste arranjo - o samba no prato - era uma abordagem que se distanciava da sutileza da batida da bossa nova e ao mesmo tempo era relativamente moderna para a época, em contrapartida ao “samba cruzado”, comum no samba tradicional.

A partir da análise musical de “Tamba” é possível constatar como se dá a aproximação da música brasileira urbana com procedimentos jazzísticos na obra do Tamba Trio. Interessante salientar que essa aproximação de musicalidades provindas de culturas diversas – no caso, música brasileira e *jazz* - aqui se manifestam mais como a fricção do que propriamente fusão dessas musicalidades. O conceito de fricção de musicalidades, conforme propõe Acácio T. C. Piedade sugere que “as musicalidades dialogam mas não se misturam”(PIEADADE, 2005, p.200).

As fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças. Este diálogo fricativo de musicalidades, característico da música instrumental, espelha uma contradição mais geral do pensamento: uma vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística e uma necessidade de brejar este fluxo e buscar raízes musicais no Brasil profundo. (Ibidem, p.200)

Conforme observamos em “Tamba”, embora presentes elementos de culturas musicais distintas, eles estão dispostos de maneiras bem compartimentadas na peça. Por exemplo: a melodia remete mais à canção brasileira, enquanto que o improviso remete diretamente à linguagem jazzística. Esse procedimento era bastante comum no início da década de 60 conforme resume Heraldo do Monte em entrevista⁷⁵: “Os trios tocavam Bossa Nova, mas na hora que iam improvisar era somente frases de Bebop, não havia essa coisa

⁷⁵ Entrevista concedida à Eduardo Visconti e transcrita em VISCONTI, 2005, p. 187-198.

de abrazeirar, (...)” (VISCONTI, 2005, p. 194). Na medida em que são claras as linhas que demarcam quando o procedimento está associado ao *jazz* ou não, nos afastamos da idéia de fusão de musicalidades e fica bem mais coerente pensar nessa peça como situada no meio de campo entre gêneros distintos e fusão dos gêneros, ou seja, na zona de conflito/tensão de musicalidades que acaba dando à peça um caráter de transição ainda não resolvida.

Portanto, longe de buscarmos uma classificação que pudesse abarcar todos os matizes da “moderna música popular brasileira” produzida pelo grupo, certamente que a busca pelo diálogo de correntes musicais distintas, no caso o samba e o *jazz*, ainda que resultando num confronto de ideias musicais bastante delineadas, é um dos traços que caracterizam o perfil estético do Tamba Trio no período em estudo.

3.2.2 “BERIMBAU”: fricção Erudito-Popular

A composição “Berimbau”, parceria de Baden Powell e Vinícius de Moraes, foi gravada pelo Tamba em duas ocasiões: nos LPs “Tempo”(1964) e “Brasil saluda a Mexico-Tamba Trio”(1966). Os arranjos são diferentes, embora na gravação de 1966 tenham permanecido algumas ideias do arranjo gravado anteriormente pelo grupo.

A importância da escolha desse arranjo para análise reside no fato de que aqui encontramos traços de identidade característicos nos arranjos do grupo, ou seja, procedimentos que aparecem nesse arranjo estão presentes em outros dessa fase e fases posteriores. Alguns desses procedimentos são: concepção do trabalho de complementaridade entre instrumental e vocal; quebra de continuidade na levada do samba; contraponto; abordagem camerística; certa ironia/brincadeira na relação letra/arranjo.

Os instrumentos presentes são piano, contrabaixo, flauta, bateria, vocal e ainda o violão, na participação especial de Durval Ferreira .

Originalmente, “Berimbau” é uma composição em compasso binário e forma binária (parte A-B). Abaixo temos o esquema formal do arranjo gravado pelo Tamba Trio.

Partes	<i>Intro</i>	<i>AI</i>	<i>Ponte 1</i>	<i>B1</i>	<i>Ponte 2</i>
Solista	<i>Compasso. 1-11: Contraponto flauta/violão/piano A partir compasso 12: Vocal</i>	<i>Voz</i>	<i>Piano</i>	<i>Voz</i>	<i>Piano/Flauta (contracanto)</i>
Número de compassos	32 (1-32)	20 (33-52)	4 (53- 56)	19 (57-75)	8 (76-83)

<i>B2</i>	<i>Ponte 3</i>	<i>C</i>	<i>A2</i>	<i>Ponte 4</i>	<i>Coda</i>
<i>Voz</i>	<i>Voz + piano</i>	<i>Piano (Improvisação)</i>	<i>Voz</i>	<i>Voz + piano</i>	<i>Voz + Improvisação no piano</i>
6 (84-89)	8 (90-97)	6 (98-103)	20 (104-123)	14 (124-137)	<i>Fade out (137-)</i>

Figura 12 - Estrutura formal do arranjo de “Berimbau”

Conforme podemos observar na figura 12, o vocal é bem atuante, sendo que toda exposição do tema é feito pela voz. Apesar dessa atuação bastante presente do vocal neste arranjo e de pouco espaço de improvisação instrumental (apenas 6 compassos), não se trata de um arranjo onde os instrumentos desempenham papel somente como acompanhamento, mas sim como participantes ativos. Essa concepção de trabalho se distancia da relação mais comum que se estabelecia entre instrumentistas e cantores(as) nos anos 1950 e início da década de 60, onde o trabalho instrumental servia de apoio aos cantores ou ao *crooner* conforme podemos constatar em gravações de grupos vocais como “Os garotos da lua”, “Os anjos do inferno” e “Trio Irakitan”. No Tamba Trio, a combinação vocal/instrumental é elaborada de forma que, em arranjos como “Berimbau”, o instrumental e o vocal estão no mesmo patamar hierárquico de atividade e/ou importância. Comparando com o Jongo Trio, que foi o grupo que mais se aproximou do Tamba Trio no sentido de que os instrumentistas tocavam e cantavam, notamos, a partir da audição dos arranjos gravados pelo Jongo Trio, que a combinação vocal/instrumental muitas vezes resultava num arranjo em que o instrumental – embora bastante elaborado – soe como acompanhamento. Como exemplo desse procedimento podemos citar os arranjos do Jongo Trio para “Feitinha pro poeta” (Baden Powell/Lula Freire) ou “Arrastão” (Edu Lobo/Vinícius de Moraes), ambos presentes no LP “Jongo Trio”, gravado em 1965. Notamos ainda, no Jongo Trio, que paradigmas frequentemente empregados nos arranjos dos grupos vocais (tais como grandes variações de dinâmica, vibratos exagerados, *glissandos*, efeitos vocais resultantes de arranjo em vozes com primeira voz cantando em falsete e que remetem à sonoridade de naipe de trompetes) são mais usuais que no Tamba Trio.

Em “Berimbau”, a flauta limita-se à participação como uma das vozes no contraponto que acontece na introdução e contracanto na ponte 2. O contrabaixo além de atuar como instrumento rítmico-harmônico destacando as mudanças de levadas que oscilam entre samba e baião, desempenha também “papel melódico”, funcionando como uma das vozes em alguns compassos da parte B1.

A levada rítmica do acompanhamento (*groove*) varia entre samba nas partes A, B, C e coda e baião nas pontes. O sustentáculo harmônico oscila entre tonal e modal⁷⁶, conforme a figura abaixo.

Parte	Intro	A1	Ponte 1	B1	Ponte 2	B2	Ponte 3	C	A2	Ponte 4	Coda
Harmonia	Modal	Tonal	Modal	Tonal	Modal	Tonal	Modal	Tonal	Tonal	Modal	Modal
Groove	Baião (a partir do compasso 17)	Samba	Baião	Samba	Baião	Samba	Baião	Samba	Samba	Baião	Samba

Figura 13 – Contexto Harmônico (tonal / modal) e tipo de acompanhamento (baião / samba) em “Berimbau”

Ainda em relação à grande dimensão do arranjo, é interessante observar que, com exceção das partes A1 e A2, cada uma das outras partes da música são diferentes. Por exemplo: B1 está na tonalidade de ré menor e B2 em lá menor; as pontes se diferem num crescendo, provocado pela instrumentação e escolha harmônica. Esse detalhe do arranjo – re-exposição do tema ou ponte com idéias diferentes - deve ser mencionado, pois é um traço característico nos arranjos do grupo.

A seguir, teremos uma descrição mais detalhada do que acontece em algumas partes desse arranjo.

Introdução (Compassos 1-32)

A introdução ocorre num crescendo de massa sonora e intenção musical, obtido pela somatória de alguns procedimentos: acréscimo gradual dos instrumentos; contraponto melódico entre piano e flauta nos primeiros compassos; entrada gradual de instrumentos desempenhando papel rítmico-harmônico; contraponto rítmico produzido por meio da

⁷⁶ O termo ‘harmonia modal’ é empregado neste trabalho com o significado que comumente assume no contexto da música popular, ou seja, a partir dos sete modos gregos (Jônico, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio) são construídos os acordes do campo harmônico de cada modo e, a partir da seleção daqueles que apresentam notas características de cada modo, são construídas as progressões características de cada modo. Sobre este assunto ver MILLER(1992).

execução de diferentes células rítmicas tocadas pelo violão, contrabaixo e piano a partir do compasso 17.

Na figura abaixo podemos visualizar onde entra cada instrumento.

Compassos	1-2	3-7	8-11	12-16	17-20	21-32
	<i>Violão (a)</i> ⁷⁷	<i>Violão (a)</i>	<i>Violão (a)</i>	<i>Violão (a)</i>	<i>Violão (a)</i>	<i>Violão (a)</i>
		<i>Flauta (m)</i> ⁷⁸	<i>Flauta (m)</i>	-	-	-
			<i>Piano (m)</i>	<i>Piano (a)</i>	<i>Piano (a)</i>	<i>Piano (a)</i>
				<i>Voz (m)</i>	<i>Voz (m)</i>	<i>Voz(m)</i>
					<i>Contrabaixo(a)</i>	<i>Contrabaixo(a)</i>
						<i>Bateria (a)</i>

Figura 14 – Participação dos instrumentos na introdução de “Berimbau”
(Compassos 1-32)

No início, compasso 1 a 11, tanto pela instrumentação (violão, flauta e piano) quanto pela ideia de imitação contrapontística, o resultado soa um grupo de câmara com linguagem erudita. Nesse caso, notamos a fricção de tradições musicais distintas: Erudito – Popular. Aqui temos um exemplo em que elementos mais comumente associados à linguagem da música erudita estão fazendo parte de um contexto de música popular de câmara. O contraponto instrumental é um procedimento que pode ser encontrado em outros arranjos, como “Danielle”.

Flauta

Piano

Violão

D E D E D E D E D

⁷⁷ (a) – Levada de acompanhamento.

⁷⁸ (m) – Melodia.

Figura 15 – Introdução de “Berimbau” (Compassos 1-11)

A harmonia na introdução trabalha nos seguintes modos: Ré lídio, Ré dórico, Lá lídio e Ré Lídio(b7).

Modo	Ré Lídio	Ré Dórico	(passagem)	Lá Lídio	Ré Lídio(b7)		
Progressão harmônica	D E	F/D G/D	G/D A/D	A B/A	D E(#5)/D	D/C	D E(#5)/D
Número de compassos	11	4	1	4	6	2	4

Figura 16 – Os modos na introdução (Compassos 1-32)

Essa passagem por quatro modos em apenas 32 compassos é uma escolha que pode ser associada à abordagem pessoal de Luiz Eça em relação à harmonia. Sheila Zagury, em seu trabalho “A Harmonia Criativa: Uma descrição dos procedimentos didáticos de Luiz Eça” (ZAGURY, 1996), relaciona as escolhas estéticas de Eça – bem como sua visão sobre a harmonia - com as de Debussy. Conforme aponta a pesquisadora, nas escolhas harmônicas de Eça prevalecia o valor estético do acorde (sonoridade, singularidade) em detrimento à funcionalidade do acorde na progressão.

“Eça apresenta uma procura, nas escolhas harmônicas em suas obras, muito mais voltada para uma estética pessoal que para o cumprimento das diretrizes, no que tange ao estudo da música. Ao trazer essa procura, ele se coloca no campo das singularidades em oposição à generalidade, que aqui correspondem às normas de conduta, às regras do estudo da harmonia.” (Ibidem, p.89)

Portanto, faz sentido relacionar a passagem por vários modos à busca por uma determinada sonoridade no arranjo. Sonoridade harmônica que tem em seu epicentro o valor estético–musical que determinado acorde ou progressão pode produzir.

A1 (Compassos 33-52)

Aqui começa a exposição do tema pelo vocal trabalhando em 2 vozes (Compassos 33-40), 3 vozes (Compassos 41-48) e uníssono (Compassos 49-52)⁷⁹.

Vocal

Quem é ho-mem de bem não trai o a-mor que lhe quer seu bem

quem diz mui-to que vai não vai as-sim co-mo não vai não vem

quem de den-tro de si não sai vai mor-rer sem a-mar nin-guém

⁷⁹ Nas partes A1 e A2 o arranjo vocal é o mesmo, porém em alguns trechos, como no compasso 33, a afinação do vocal está mais clara em A2, no compasso 104. Nesse caso, consideramos o trecho que apresentou maior clareza.

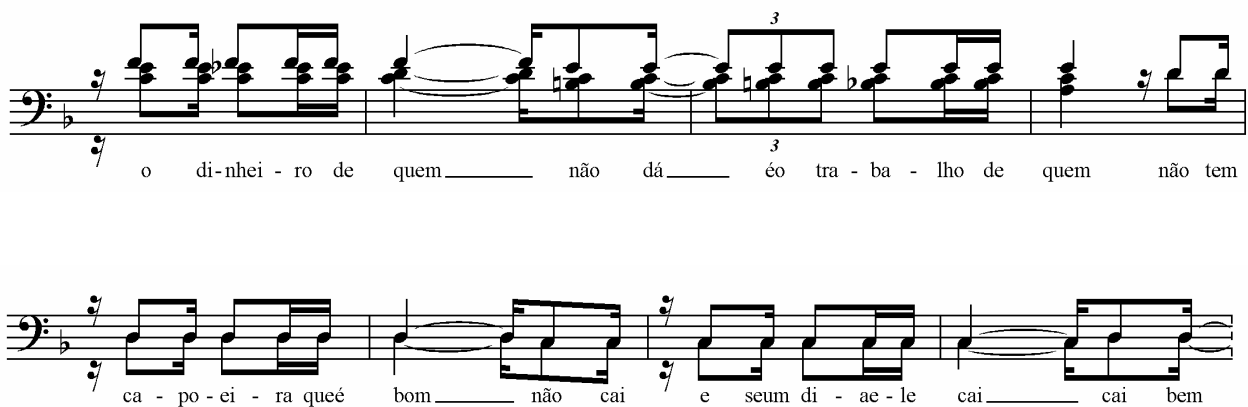


Figura 17 – Arranjo vocal na parte A1 de “Berimbau”(Compassos 33-52)

A escolha por intervalos de segunda (2m, 2M) entre as vozes era um procedimento comum nos arranjos vocais do grupo, o que por si só representa uma sofisticação em termos de arranjo vocal, não somente pela dificuldade em cantar, mas também por ser um procedimento relativamente pouco usual nos grupos vocais daquele período. Bebeto comenta que “quando o Lula (Luiz Eça) fazia os arranjos vocais, ele quase sempre colocava um intervalo de 2m ou 9m ou 7M com 7m (...)”⁸⁰. No caso desse arranjo, inicialmente as vozes cantam em uníssono e em seguida a segunda voz começa a cantar linha melódica em movimento paralelo, abrindo em 2ª m, 2ª M e 3ª m. Esse procedimento provoca ‘movimento’ em uma melodia originalmente bastante estática. Possivelmente, a preocupação em relação à afinação exata da nota não foi o foco do grupo ao gravar esse trecho, mas sim acrescentar este colorido proporcionado pelas nuances dos intervalos melódicos pequenos.

No acompanhamento ocorre um interessante contraponto rítmico entre o violão e o piano: enquanto que o violão executa a célula rítmica característica em acompanhamento no maxixe, ou no samba anterior à década de 20, o piano executa um acompanhamento que remete à fluência e liberdade rítmica do tamborim e pode ser associado ao acompanhamento do samba posterior à década de 20 (Figura 18). Nesse sentido podemos pensar no uso de duas formas tradicionais de acompanhamento no samba

⁸⁰ Em e-mail ao autor desta pesquisa em 07/11/2008.

empregadas de forma contrapontística. Esse tipo de contraponto ocorre em outras partes desse arranjo, com células rítmicas distintas dessas conforme verificamos.

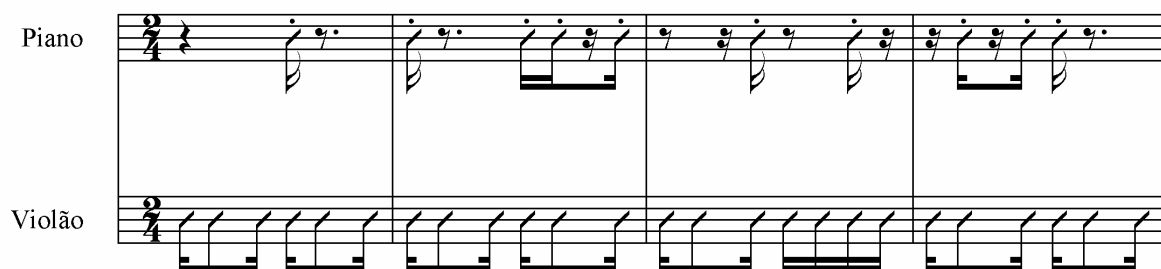


Figura 18 – Ritmo executado pelo piano e violão no acompanhamento de “Berimbau” (Compassos 33-36)

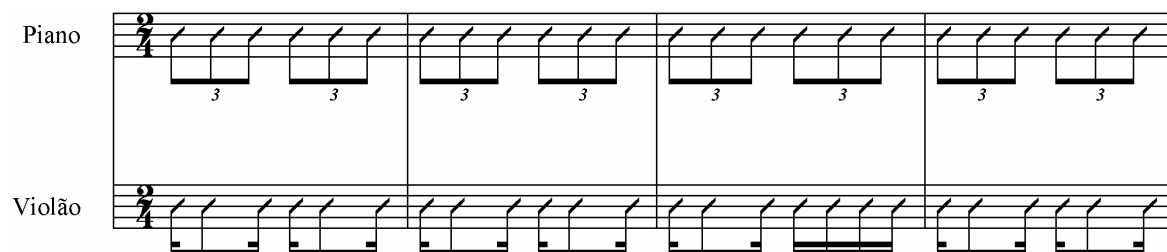


Figura 19 – Ritmo executado pelo piano e violão no acompanhamento de “Berimbau” (Compassos 41-44)

A levada do piano nas partes A1 e A2 é muito característica da maneira que Luiz Eça executava acompanhamento no samba. No caso, um tipo de levada rítmica em que os acordes são tocados com ataque e curta duração. O efeito rítmico resultante se assemelha à função do tamborim no samba. Sheila Zagury (ZAGURY, 1996) conta que, como procedimento de estudo de padrões rítmicos para acompanhamento do samba, Luiz Eça costumava propor que o aluno praticasse da seguinte maneira: tomando-se como referência o compasso de 2/2⁸¹, mão direita toca o acorde em uma série de oito colcheias, enquanto que a mão esquerda executa o ‘baixo’ com a rítmica ‘semínima pontuada-colchea’. Esse

⁸¹ Nesta dissertação estamos adotando a fórmula de compasso de 2/4 nas transcrições de samba, como por exemplo, na figura 18. Nesse parágrafo falamos em compasso de 2/2, pois estamos descrevendo resumidamente assuntos abordados por Sheila Zagury. Naquele trabalho, a autora fala em ‘colcheas na mão direita’ ao apresentar o treinamento proposto por Luiz Eça.

padrão, apelidado por Luiz Eça de ‘Bunda de mulata’, deveria ser repetido ininterruptamente sendo que, num segundo momento, o aluno deveria praticar o padrão acentuando algumas colcheias da mão direita⁸².



FIGURA 20 – Exemplo do padrão rítmico 'bunda de mulata'⁸³

O resultado sonoro obtido na mão direita a partir do ‘Bunda de Mulata’ se assemelha muito ao que ouvimos Eça executando nos acompanhamentos de samba. Esse tipo de levada de acompanhamento de samba no piano, executado por Luiz Eça⁸⁴, pode ser encontrado também em outras gravações do Tamba Trio como: “Borandá”, na parte A de “Batucada”. Notamos ainda que o SLE – possivelmente em função de ser uma levada econômica em termos de informação musical - era muito empregado quando o violão estava presente no arranjo executando também levada de acompanhamento.

Em alguns arranjos, Luiz Eça executava essa levada de acompanhamento – o SLE - na região aguda do piano, resultando numa sonoridade que lembra o efeito obtido pelo cavaquinho. Podemos encontrar esse procedimento em alguns trechos de “O amor que acabou”, “Pregão”, “Ai, se eu pudesse”. Em outras situações, Luiz Eça distribui o acorde nas duas mãos e executa o SLE intercalando mão direita/mão esquerda, acentuando alguns ataques da mão direita. Como exemplo desse procedimento, podemos citar o acompanhamento durante o solo improvisado da flauta em “Yansã”.

⁸² Para maior aprofundamento sobre estudo proposto por Luiz Eça para acompanhamento de samba no piano ver ZAGURY, 1996, p. 52-63.

⁸³ Exemplo extraído de ZAGURY (1996, p. 52). Cada colcheia era numerada de 1 a 8 e era proposto o estudo deste padrão com diferentes acentuações, por exemplo: //2 4 6// 3 6 7//. Os números correspondem à colcheia a ser acentuada.

⁸⁴ Por uma questão de praticidade, todas as vezes que nos referirmos a esse tipo de acompanhamento, muito característico da maneira que Luiz Eça acompanha os sambas, usaremos a abreviação SLE (Samba – Luiz Eça). Outro pianista que acompanha samba de forma que se aproxima da abordagem de Luiz Eça – pelo menos no resultado sonoro da levada – é César Camargo Mariano.

As Pontes

Interessante observar, nesse arranjo, como ocorre o desenvolvimento de ideias nas pontes. Se compararmos uma a uma, notamos um interessante crescendo produzido pela escolha timbrística, número de compassos, e até mesmo re-elaboração de ideias (por exemplo, na ponte 4 estão presentes ideias das pontes 1,2,3).

Abaixo está especificado o número de compassos e instrumentação presentes em cada ponte.

	PONTE 1	PONTE 2	PONTE 3	PONTE 4
	<i>Instrumental</i>	<i>Instrumental</i>	<i>Vocal</i>	<i>Vocal</i>
Instrumentos / Vocal	Violão Piano Contrabaixo Bateria	Violão Piano Contrabaixo Bateria Flauta	Violão Piano Contrabaixo Bateria Vocal (oitava)	Violão Piano Contrabaixo Bateria Vocal (uníssono e em vozes)
Número de compassos	4	8	8	14

Figura 21– As pontes em “Berimbau”

Portanto, aquela estrutura de crescimento que ocorreu na introdução (média dimensão) da música pode ser notada também – a partir de uma visão do arranjo como um todo - na grande dimensão, se pensarmos na sequência de acontecimentos musicais nas pontes, cada uma em relação à anterior.

Média dimensão	Grande dimensão
Micro	Macro
Crescendo da introdução	Crescendo das pontes (cada uma em relação à anterior)

Figura 22– A noção de crescendo nas dimensões média e grande no arranjo de “Berimbau”

B1 (Compassos 57-75)

Nessa parte aparecem dois procedimentos recorrentes em arranjos do Tamba: quebra de continuidade na levada do samba e aproveitamento – por vezes de forma irônica,

como uma brincadeira - do texto da canção (textual) como suporte para idéia musical que se manifesta no arranjo (instrumental/vocal).

A quebra de continuidade na levada de acompanhamento do samba é um procedimento que pode ser verificado em vários arranjos executados pelo Tamba. No arranjo de “Berimbau”, isso ocorre na parte B1, nos compassos 63-65 e 73-75, da seguinte forma: o texto original desse trecho da canção que diz “Chegou para lutar” (originalmente ocupa 2 compassos) é repetido com alteração rítmica e passa a ocupar 4 compassos. Em relação ao instrumental, a levada de samba que vinha sendo executada desde o compasso 57 pela bateria (samba no prato), contrabaixo e piano se mescla a duas interrupções onde o vocal – que até então estava em uníssono nesta parte do arranjo – abre em três vozes e o contrabaixo passa a atuar melodicamente executando uma quarta voz. Ao lado disso, a bateria interrompe a execução da levada de samba e o piano executa acordes no mesmo ritmo que as vozes. Abaixo, na figura 22, temos a transcrição das vozes e do contrabaixo nos compassos 63-65.

The image shows a musical score for two parts: Vocal and Contrabaixo. Both staves are in 2/4 time and have a key signature of one flat (B-flat). The Vocal staff contains a melody starting with a whole note G2, followed by a half note A2, and then a series of eighth and sixteenth notes. The Contrabaixo staff contains a bass line starting with a whole note G2, followed by a half note A2, and then a series of eighth and sixteenth notes. The score is for measures 63-65.

Figura 23– Transcrição de 4 compassos de trecho vocal da parte B de “Berimbau” (Compassos 63-65)

Podemos encontrar muitos exemplos desse procedimento – quebra de continuidade na levada do samba - em arranjos gravados pelo Tamba Trio nesse período. Para citar alguns: final da parte A, em “Batida diferente”, na parte B de “Consolação” ou em trechos de “Só danço samba” e “Rio”.

Outro procedimento que podemos destacar ocorre também nos compassos 63-65. No trecho dessa canção onde o texto diz “Chegou para lutar”, ironicamente a repetição dessa frase é a parte do arranjo que expressa mais “calma” na música – efeito obtido pela modificação rítmica do texto aliado ao arranjo em vozes. O uso do texto – muitas vezes de

forma irônica - como gerador de ideias para o arranjo pode ser encontrado em outros arranjos do Tamba como: “Desafinado” (Tom Jobim/N. Mendonça), “Samba da minha terra” (Dorival Caymmi) ⁸⁵. Em “Desafinado”, no trecho que diz “(...) Isto é bossa nova, isto é muito natural (...)”, o arranjo que estava em 2/4 vira valsa e em “Samba da minha terra” no trecho “(...) Quem não gosta de samba, bom sujeito não é / é ruim da cabeça (...)”, no arranjo eles inserem a repetição da vogal “é” em vozes. Aí soa “Quem não gosta de samba, bom sujeito não é / É / é ruim da cabeça (...)”. É bom sujeito ou não é?. Bebeto⁸⁶ confirmou que Luiz Eça gostava de fazer este tipo de brincadeira, embora notada por poucos.

Ponte 2 (Compassos 76-83)

Essa ponte, embora não apareça o acorde dominante da nova tonalidade - procedimento harmônico mais comum em modulações - faz a transição da tonalidade de ré menor em B1 para lá menor em B2. A harmonia desse trecho é a seguinte:



Figura 24– Progressão harmônica na ponte 2 em “Berimbau” (Compassos 76-83)

C (Compassos 98-103)

Como em muitos arranjos do grupo, existe pouco espaço de solo instrumental improvisado neste arranjo – apenas 6 compassos, nos quais o piano improvisa. Bebeto afirma⁸⁷ que nas apresentações ao vivo costumavam abrir mais espaços para improvisação instrumental.

⁸⁵ Os dois arranjos citados – “Desafinado” e “Samba da minha terra” – encontram-se gravados no LP “Brasil saluda a Mexico – Tamba Trio” (1966)

⁸⁶ Em e-mail ao autor desta pesquisa em 07/11/2008.

⁸⁷ Em entrevista ao autor desta pesquisa.

Nesse arranjo, Luiz Eça improvisa sobre uma sequência de IIm7 V7 que não faz parte da progressão de acordes da composição original. A sequência de acordes sobre a qual ele improvisa é:



Figura 25– Progressão harmônica da parte C (Compassos 98-103)

Esse procedimento – improvisar sobre estrutura diferente do *chorus* do tema - pode ser verificado em outros arranjos do Tamba Trio. Em alguns casos, a mudança acontece até em relação à abordagem harmônica: a composição é construída dentro de um contexto “tonal”, enquanto que o improviso ocorre sobre uma progressão “modal”, normalmente com uma progressão composta por apenas dois acordes. Como exemplos, podemos citar “Rio” (Tema – contexto harmônico tonal / improviso da flauta – contexto harmônico modal), “Moça Flor” (Tema – contexto harmônico tonal / improviso no coda sobre acorde dominante alterado – modal), “Se eu pudesse voltar” (Tema – contexto harmônico tonal / Improviso no coda – contexto harmônico modal).

A partir da análise de “Berimbau”, podemos verificar alguns procedimentos comuns nos arranjos do Tamba Trio. Não se tratando de composição autoral, fica interessante observar como o grupo articula o arranjo em re-elaborações que acabam se aproximando de procedimentos mais comuns à linguagem da música de câmara. Nesse sentido, podemos falar em fricção de linguagens musicais: o erudito e o popular. Essa fricção se manifesta na (I) escolha instrumental presente na introdução desse arranjo (violão, flauta e piano), (II) na abordagem camerística do arranjo e no (III) uso da escrita contrapontística no instrumental – tudo isso num contexto de música popular. Esse tipo de conduta é bastante recorrente em arranjos do grupo. Em algumas obras gravadas pelo Tamba Trio, a fricção erudito-popular se manifesta de forma até mais acentuada. Em alguns desses casos o conflito se manifesta a partir de outros procedimentos no arranjo como, por exemplo, apresentar seções da música utilizando recursos de linguagem musical

característicos de períodos específicos na história da música erudita, delineando momentos distintos no arranjo. Como exemplo desse tipo de procedimento, podemos citar: “Nuvens” e “A morte de um deus de sal”. Nos primeiros compassos de “Nuvens”, o piano faz exposição do tema tocando a melodia na mão direita e executando na mão esquerda um acompanhamento tipo ‘baixo de Alberti’⁸⁸ e, a partir do oitavo compasso, a melodia continua no piano, porém ‘vira’ um samba-canção, com acompanhamento de contrabaixo, bateria e cordas. Em “Nuvens”, o caráter de fricção de musicalidades é muito evidente: basta ouvir os primeiros 16 compassos e podemos perceber claramente o ‘momento clássico’ e o ‘momento samba-canção’. Em “A morte de um deus de sal”, também existem dois momentos muito distintos. Trata-se de um tema originalmente em compasso ternário, cuja letra narra a estória de um pescador - João- que foi para o mar e não voltou. No arranjo, utilizaram piano, contrabaixo, bateria, violão, flauta e o vocal. No final da música cantam *a cappella*⁸⁹, num arranjo vocal que remete à linguagem de escrita musical do barroco, especificamente para órgão de tubo. Nesse trecho, dentre os elementos que colaboram para essa associação, podemos destacar: o tipo de condução de vozes, os ornamentos, bem como a presença do contrabaixo tocado com arco, funcionando como uma voz adicional sustentando as notas graves.

Em “Berimbau” ainda notamos outros recursos bastante empregados em outros arranjos do grupo: quebra de continuidade na levada do samba; uso do texto da canção como gerador de ideias para arranjo instrumental ou vocal; improvisação sobre estrutura harmônica e/ou formal diferente da proposta pela composição original; arranjo vocal utilizando pequenos intervalos entre as vozes.

⁸⁸ “**Baixo de Alberti** Na música para teclado, uma figuração de acompanhamento para a mão esquerda, consistindo de tríades arpejadas, habitualmente com as notas tocadas na seguinte ordem: mais baixa, mais alta, central, mais alta; o nome vem de Domenico Alberti (c.1710-1740), o primeiro compositor a utilizá-la com regularidade.” (SADIE, 1994, p. 67). Esse tipo de acompanhamento era largamente utilizado em peças escritas para teclado no período do classicismo. No arranjo de “Nuvens”, embora Luiz Eça não utilize exclusivamente notas das tríades, o acompanhamento arpejado que ele executa remete diretamente à sonoridade do baixo de Alberti.

⁸⁹ “*a cappella* (...)Expressão que designa a música coral cantada sem acompanhamento instrumental.”(SADIE, 1994, p. 4). No arranjo vocal de “A morte de um deus de sal” do trecho *a cappella* o contrabaixo participa, porém executando uma linha com arco que poderia ser considerado como 4ª voz.

3.2.3 “BORANDÁ”: fricção Erudito (impressionismo) - Popular

“Borandá” (Edu Lobo) é a faixa de abertura do terceiro LP gravado pelo Tamba Trio intitulado “Tempo”, lançado em 1964. Uma das matrizes da música popular urbana que podemos encontrar nas gravações do grupo nessa fase é a “canção engajada”. No primeiro disco, lançado em 1962, tem “Quem quiser encontrar o amor” e no terceiro álbum, temos “Borandá” e “Pregão” como representantes dessa vertente que pode ser apontada como uma das matrizes musicais dentro do trabalho do Tamba Trio.

Nesse arranjo podemos encontrar procedimentos como improvisação sobre estrutura harmônica e rítmica diferente da proposta pelo tema e ainda escolhas no arranjo que, segundo aponta S. Zagury, estão ligadas à influência da estética musical de Debussy presente no pensamento e no fazer musical de Luiz Eça (ZAGURY, 1996).

“Borandá” é uma composição originalmente em compasso binário, com estrutura harmônica que oscila entre modal e tonal.

A figura abaixo ilustra como é a forma do arranjo nessa peça.

Partes	Introdução	A1	B1	A2	C
Solista	<i>Contrabaixo (melodia da parte A) Piano (Contracanto)</i>	<i>Voz (duas vozes em quartas) Piano (dobra vozes) Contrabaixo (dobra melodia)</i>	<i>Voz</i>	<i>Voz (duas vozes em quartas) Piano (dobra vozes) Contrabaixo (dobra melodia)</i>	<i>Voz</i>
Número de compassos	8 (1-8)	8 (9-16)	15 (17-31)	8 (32-39)	16 (40-55)

A3	B2	A4	D	A5	B3	A6
<i>Voz (duas vozes em quartas) Piano (dobra vozes) Contrabaixo (dobra melodia)</i>	<i>Voz</i>	<i>Voz</i>	<i>Improviso do piano</i>	<i>Voz (duas vozes em quartas) Piano (dobra vozes) Contrabaixo (dobra melodia)</i>	<i>Voz</i>	<i>Voz</i>
8 (56-63)	15 (64-78)	8 (79-86)	25 (Muda para compasso ternário) (87-111)	8 (112-119)	15 (120-134)	8 (135-142)

Figura 26– Estrutura formal do arranjo de “Borandá”

O preenchimento rítmico-harmônico produzido pelo violão nesse arranjo proporciona maior liberdade ao contrabaixo e ao piano, dando a esses a possibilidade de uma atuação mais “melódica”. Conforme podemos verificar nas partes A1, A2, A3 e A5, tanto o contrabaixo quanto o piano dobram as vozes. O contrabaixo dobra a voz da melodia e o piano as duas vozes do vocal (melodia+segunda voz).

Na introdução, o contrabaixo e o piano fazem contraponto melódico: enquanto o contrabaixo toca melodia, o piano executa contracanto em que mescla frases da melodia com frases originais. O emprego do contraponto fazendo uso de frases da melodia de trechos do tema original como introdução é um recurso que aparece em outros arranjos como, por exemplo, em “Berimbau”. E da mesma forma que em “Berimbau”, a instrumentação, o recurso contrapontístico, bem como a contenção de informações musicais remetem ao universo da música de câmara⁹⁰. Nesse caso estão sendo empregados procedimentos comumente associados à escrita para música erudita de câmara, dentro de um contexto de música popular brasileira. Esse emprego pontual, ou seja, restrito a determinado trecho do arranjo nos remete novamente à ideia da fricção de musicalidades erudito-popular.

Nesse arranjo, o piano, enquanto instrumento de acompanhamento, executa essa função de quatro formas distintas: (I) dobrando as vozes em A1, A2, A3, A5 – melodia + 2ª voz quarta justa abaixo em movimento paralelo; (II) acompanhamento SLE (Samba – Luiz Eça) em B1, B2; (III) arpejos utilizando grande extensão do piano em C; (IV) variação de padrão rítmico bastante comum em acompanhamento de ‘marcha-rancho’ em A4, A6. Ainda, enquanto improvisa melodia em D, executa ostinato na mão esquerda (acordes).

Na parte C, o piano utiliza um recurso de linguagem de escrita pianística que pode ser encontrado em algumas peças para piano de Debussy: o arpejo do acorde distribuído em uma grande extensão em termos de tessitura. Como exemplo, podemos citar o início de “Ce qu’a vu le Vent d’Ouest”, que se encontra no livro 1 dos Prelúdios de Debussy. Esse é um procedimento recorrente em arranjos do Tamba Trio e pode ser encontrado, por exemplo, na introdução de “O amor acabou” ou na parte B, de “Pregão”.

⁹⁰ “Música de câmara: (...) a expressão é geralmente aplicada à música instrumental (apesar de poder ser igualmente aplicada à vocal) para de três a oito executantes, com uma parte específica para cada um deles. (...)” (SADIE, 1994, p. 634)

Portanto, aqui encontramos um padrão de escrita para piano que, mesmo não sendo atributo exclusivo do impressionismo⁹¹, remete diretamente às escolhas de linguagem pianística deste. Em alguns arranjos, os arpejos acontecem somente ascendentemente e – em função da distribuição das notas no arpejo e da região médio-aguda em que é executado – lembram muito recursos expressivos da harpa. Podemos citar, como exemplo do uso desse recurso, o final em “Samba novo”, ou mesmo o final em “Ai, se eu pudesse”.

Ainda como associação da influência do trabalho de Debussy na obra de Luiz Eça, Sheila Zagury usa, como exemplo, o arranjo vocal da parte A1 de “Borandá”, em que as duas vozes caminham em quartas paralelas, procedimento verificado pela autora em “La Catedral Engloutie”, de C. Debussy (ZAGURY, 1996, p. 103-104). O uso de quartas paralelas pode ser verificado em trechos de outros arranjos como, por exemplo, no *break* antes do improviso de piano em “Minha saudade”. Um exemplo de quartas no contexto harmônico, ou seja, como escolha de abertura do acorde, pode ser encontrado no acompanhamento do solo em “Yansã”, onde o piano executa o acorde de Am7(11), distribuindo as notas conforme a figura abaixo.



Figura 27– Estrutura em quartas – abertura executada no piano em “Yansã”, durante o improviso de flauta

No que diz respeito ao contrabaixo, destacamos quatro atuações distintas: (I) melodia na introdução, A1, A2, A3 e A5; (II) linhas de acompanhamento: samba em B1, C, B2, B3; (III) ostinato em 3/8 em D e (IV) baixo pedal em A4, A6. Na linha de

⁹¹ “Impressionismo – Termo usado pela primeira vez nos anos 1870, para a obra de Monet, Pissaro e seu círculo de pintores, mais tarde aplicado à música. (...) muitos críticos encaram a palavra como um conceito útil particularmente para a música que dissolve os contornos da progressão tonal tradicional com aspectos modais ou cromáticos e transmite estados de espírito e emoções em torno de um tema, em vez de apresentar uma imagem musical detalhada.” (SADIE, 1994, p. 449,450)

acompanhamento em samba, notamos a execução de um padrão rítmico com algumas poucas variações (Figura 27). Esse padrão rítmico – que se parece muito ritmicamente com a linha de contrabaixo normalmente presente no acompanhamento de samba-canção - é comum como forma de acompanhamento que Bebeto executava nos sambas.



Figura 28– Padrão rítmico de acompanhamento de samba executado no contrabaixo alguns trechos das partes B1, C, B2, B3 em “Borandá”

Nas partes A4 e A6 ocorrem duas re-harmonizações distintas em relação à A1. Por se tratar de um trecho modal, as re-harmonizações acabam implicando em mudança de modo ou alguns casos na mudança de contexto modal para tonal. Abaixo estão as progressões de acordes nesses trechos.

Am7 D7(9) Am7 Em7

Modo Dórico Modo Eolio

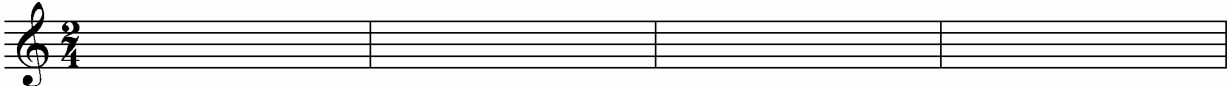
Am7 D7(9) F7M G Am

Figura 29– Progressão harmônica na parte A1 de “Borandá” (Compassos 9-16)⁹²

⁹² No quarto compasso poderia ser empregado o acorde E7(#9). No entanto, nesse trecho o único instrumento que toca a harmonia é o violão e este executa o acorde de Em7.

Modo Frígio

A m B $\flat$ /A A m B/A



E/G $\sharp$ E m/G F 6 E 7($\sharp$ 9)

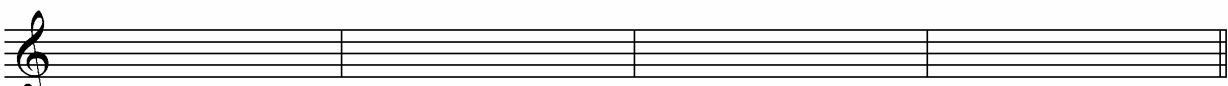
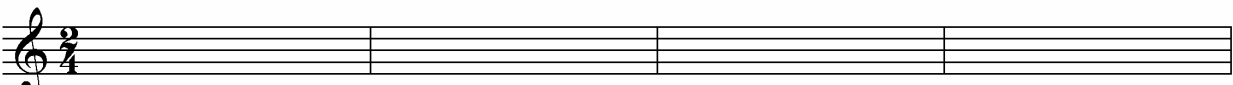


Figura 30 - Progressão harmônica na parte A4 de “Borandá” (Compassos 79-86)

Modo Frígio

A m B $\flat$ /A A m E/A



A m E/A D(omit3) E(omit) C(omit3) D/A



Figura 31 - Progressão harmônica na parte A6 de “Borandá” (Compassos 135-142)

Esse tipo de re-harmonização, que implica em mudança de modo no trecho, é um procedimento que pode ser verificado também em “Berimbau”.

A parte D – improviso do piano – acontece sobre uma estrutura em que ocorrem mudanças significativas em relação à composição original: (I) Fórmula de compasso muda de 2/4 para 3/8, ou seja, de binário para ternário; (II) A progressão harmônica do *chorus* de improvisação diferente da composição original; (III) o *chorus* de improvisação não segue a forma da composição original.

A alteração no sustentáculo rítmico para improvisação ocorre em outros arranjos do grupo como em “Esperança” (no improviso da flauta dobra o andamento) ou “Tristeza

de nós dois” (dobra andamento com alteração no ritmo harmônico. O acorde, que ocupava 2 compassos, passa a ocupar 4).

O sustentáculo harmônico do improviso do piano nesse arranjo é uma progressão modal (modo dórico) que oscila entre dois acordes: Am7 e D7(9). Enquanto sola melodia na mão direita, o pianista executa ostinato entre esses dois acordes, com alguns deslocamentos rítmicos.

Como já foi mencionada na análise de “Berimbau”, a improvisação sobre estrutura e/ou harmonia diferente da composição original pode ser encontrada em outras obras arranjadas pelo grupo e, sendo assim, pode ser entendido como mais um traço característico na obra do grupo, tanto nessa fase como nas posteriores.

Em relação a escolhas melódicas durante o solo, notamos a presença de motivos melódicos repetitivos com *blue notes*.

Por se tratar de forma aberta durante o improviso, ou seja, sem um número de compassos previamente definido, a ‘dica’ de final do solo parece ser a repetição do motivo que cita a melodia (‘borandá, borandá’), conforme ilustram as figuras 31 e 32. Eça repete o motivo duas vezes no final do solo.



Figura 32 – Frase final do improviso de piano (compassos 107-111)



Figura 33 – Frase do início da melodia original de “Borandá” (compassos 9-10)

Em “Morte de um Deus de sal”, arranjo presente também no LP “Tempo” (1964), ocorrem procedimentos no *chorus* de improvisação muito semelhantes aos que ocorrem em “Borandá”. Dentre elas destacamos: (I) improviso em *chorus* com forma aberta; (II) improvisação sobre progressão no modo dórico. A progressão é a mesma que em “Borandá”, ou seja, alterna entre os acordes de Am7 e D7; (III) No final do improviso, a ‘dica’ também é um motivo melódico que se repete – nesse caso em oitavas diferentes; (IV) improvisação em formula de compasso ternária. A diferença nesse ponto é que “Morte de um deus de sal”, originalmente, é em compasso ternário conforme transcrição presente no *songbook* “O melhor de Roberto Menescal” (ALVES, 2000, p. 68-69).

Dentre os procedimentos encontrados nesse arranjo, queremos destacar que, em “Borandá”, é possível apontar escolhas que podem ser associadas à influência da música impressionista na obra do grupo – via Luiz Eça. Nesse caso, embora em caráter bem menos acentuado do que notamos em outros momentos de fricção de musicalidades, entendemos que aqui aparecem elementos que apontam para a idéia da fricção ‘impressionismo-música popular’ no contexto da obra do Tamba Trio. E esses elementos são perceptíveis mesmo em outras fases do grupo nas quais Luiz Eça se fez presente. No LP “Luiz Eça-Bebeto-Helcio Milito/Tamba”, lançado em 1974, podemos encontrar, em alguns arranjos, procedimentos que são recorrentes na obra pianística de Debussy como, por exemplo, uso de frases com quartas e quintas paralelas.

Podemos ainda encontrar trechos de arranjos em que Luiz Eça faz piano-solo e que, tanto pela escolha na re-harmonização quanto pelo uso frequente do pedal de sustentação do piano, remetem à sonoridade de peças de piano escritas por Debussy. À exemplo desse procedimento, podemos citar o trecho final de “Tristeza de nós dois”. Nesse arranjo, os momentos (música popular/música impressionista) são de tal forma bem delineados que a ideia de fricção das musicalidades se torna muito evidente.

3.2.4 “O BARQUINHO”: fricção Bossa nova – Jazz – Erudito

O arranjo aqui analisado de “O barquinho” (Roberto Menescal/Ronaldo Bôscoli) está presente no primeiro álbum lançado pelo Tamba Trio, em 1962.

“O barquinho” é uma canção típica da primeira fase da bossa nova, quando a principal temática nas letras giravam em torno de ‘sol, céu e mar’ ou ‘o amor, o sorriso e a flor’⁹³. No caso dessa canção, trata-se de um quadro, uma fotografia de ‘um barquinho a deslizar no macio azul do mar’ cuja inspiração partiu de uma situação vivenciada por Roberto Menescal e alguns amigos – Nara Leão, Ronaldo Bôscoli, Tamba Trio. Segundo narra R. Menescal⁹⁴, eles foram de barco para o mar e o motor enguiçou. Outro barco maior que passava por perto rebocou o barco em que estavam e, num clima de alívio, vieram brincando ‘o barquinho vai / a tardinha cai’. Roberto Menescal acrescenta: “Transformamos aquilo que poderia ter sido talvez uma tragédia até, numa coisa bonita. Num dia de luz, festa de sol.”. Faz sentido mencionar essa curiosidade sobre a composição, já que essa idéia de ‘final feliz’ transparece de forma muito clara no coda do arranjo gravado pelo Tamba Trio, conforme mencionaremos mais à frente.

Em 1961, Maysa lançou o disco “Barquinho” em que a faixa de abertura do LP é a canção homônima. Neste LP, a cantora foi acompanhada por Bebeto, Hélcio Milito, Roberto Menescal, Luiz Carlos Vinhas e um grupo de cordas. Os arranjos foram de Luiz Eça e Roberto Menescal⁹⁵. No arranjo de “O barquinho”, gravado pelo Tamba Trio em 1962, foram mantidas algumas ideias do arranjo gravado anteriormente, no disco de Maysa, tais como: a frase do piano na introdução; a frase que a flauta faz na introdução é a mesma que o naipe de cordas executa no disco da Maysa; tonalidade inicial (Ré maior).

⁹³ “O amor, o sorriso e a flor” é o título do segundo LP de João Gilberto.

⁹⁴ No filme “Coisa mais linda: História e coisas da bossa nova”.

⁹⁵ Estes dados foram coletados em www.memoriamusical.com.br (acesso em 06/01/2009). No encarte do relançamento em CD (1994) não estão presentes informações acerca do ano do L original, músicos e arranjadores participantes. Também não existem informações sobre o grupo de cordas presente na gravação.

Os instrumentos utilizados na gravação do Tamba Trio foram: contrabaixo (arco e *pizzicato*), piano, bateria (*brushes*), flauta. Além do instrumental, o grupo canta em alguns trechos.

A abordagem do vocal nesse arranjo é muito característica em alguns arranjos do Tamba, nos quais não existe a preocupação de cantar toda a melodia ou mesmo a letra da composição. Nesse caso, o vocal é mais um elemento timbrístico no arranjo ou um complemento ao instrumental, não figurando assim em primeiro plano, mas no mesmo patamar hierárquico que o instrumental. Esse aspecto é uma singularidade em relação aos grupos vocais daquele período, conforme já mencionamos na análise de “Berimbau”. No arranjo de “O barquinho”, gravado pelo Tamba Trio, quando entram as vozes, normalmente fazem vocalizações. O único trecho que cantam com a letra original é “O barquinho vai / a tardinha cai” – mesmo assim, somente uma vez. Um detalhe interessante a ser mencionado ainda em relação à letra é que, no final deste arranjo, o grupo canta, em vozes, o motivo melódico dos dois primeiros compassos da melodia, mas com a seguinte letra: “Samba, tamba, samba, tamba, samba”. Forma um jogo interessante de palavras, que remete ao nome do grupo e ao mesmo tempo brinca com a sonoridade das palavras, relacionando a *tamba* ao *samba* – o que de fato, segundo Beбето⁹⁶, tem a ver com a origem do nome que Hécio batizou o instrumento que criou – a tamba.

Originalmente, “O barquinho” é uma composição em compasso binário e forma binária: Estrofe (parte A) – 12 compassos; refrão (parte B) – 4 compassos.

A figura abaixo mostra o formato geral do arranjo: a grande dimensão (“as partes” no todo) e aspectos da média dimensão, como o número de compassos de cada parte, solista e tonalidade de cada trecho.

⁹⁶ Em entrevista ao autor desta pesquisa.

Parte	Introdução	A1	B1	A2	B2	Ponte 1	A3
Solista	Flauta/piano	Piano/voz	Flauta		Voz	Piano	
Tonalidade	Rémaior ⁹⁷					Ponte para modulação	Fá maior
Número De compassos	8 (1-8)	12 (9-20)	4 (21-24)	12 (25-36)	4 (37-40)	4 (41-44)	12 (45-56)

B3	Ponte 2	A4	B4	A5	B5	Ponte 3	Coda
Flauta / piano	Piano/ flauta	Piano (improvisação)		Voz	Flauta	Voz+piano (bloco)	Voz/glissand o piano
Modulações fá maior sol maior lá maior si maior	Baixo pedal (Acorde G/A)	Ré maior				Modulações: ré maior fá maior ré maior	Fá # maior
8 (57-64)	8 (65-72)	12 (73-84)	4 (85-88)	12 (89-100)	4 (101-104)	6 (105-110)	Fade out (111-)

Figura 34 – Estrutura formal do arranjo de “O barquinho” e tonalidade nas diferentes partes

A seguir, teremos uma descrição mais detalhada de alguns trechos do arranjo.

Introdução

Na introdução estão presentes ideias do arranjo de “O barquinho”, gravado anteriormente no disco da Maysa. Conforme já mencionado, a frase do piano é exatamente a mesma e a flauta aqui executa a melodia que o naipe de cordas tocou no arranjo escrito para disco da Maysa, com uma leve alteração no ritmo. Na figura abaixo, temos a transcrição das partes do piano, flauta e contrabaixo.

⁹⁷ Na composição, originalmente ocorrem modulações na parte A. Consideramos que o trecho está em “Ré maior”, já que começa na tonalidade de ré maior e o último acorde dessa parte é o acorde de A7 (dominante de ré). Embora a progressão harmônica seja diferente, as modulações que ocorrem em “O barquinho” são as mesmas do standard jazzístico “Tune up” (Miles Davis), ou seja, modulação para tom abaixo (ré maior – dó maior – Si b maior – ré maior)

The image shows two systems of a musical score for the introduction of "O barquinho" (measures 1-8). Each system contains three staves: Flauta (Flute), Piano, and Contrabaixo (Double Bass). The Flauta part has a melodic line with a large interval jump and a sustained note. The Piano part has a complex, rhythmic melody in the right hand and a simple bass line in the left hand. The Contrabaixo part has a simple, sustained bass line. The Piano part includes chord markings: D 6/A and A 7(#11). The Flauta part has an 8va (octave) marking. The Contrabaixo part has an arco (arco) marking.

Figura 35 – A flauta, o piano e o contrabaixo na introdução de “O barquinho” (Compassos 1-8)

Conforme podemos observar, enquanto o piano constrói uma melodia com grandes saltos e muita atividade rítmica, a flauta executa um contracanto com pouca atividade rítmica. A melodia da flauta lembra o trecho inicial do *standard* jazzístico “Take the ‘A’ train” (Ellington/Strayhorn). Não temos condição de afirmar que se trata de uma

referência - ou quase uma citação - intencional do arranjador. O fato é que muitos músicos que improvisavam, como é o caso de Luiz Eça, conheciam os clássicos do repertório jazzístico, já que em termos de estudo sistemático para improvisação, o jazz já havia se firmado como ‘escola’. Os músicos que buscavam aprimoramento na área de improvisação ouviam os discos de jazz e, conseqüentemente, usavam daquele repertório para estudo⁹⁸. Mesmo que em suas performances ao vivo não lançasse mão daquelas composições, aquelas práticas poderiam, de alguma forma, aflorar nas improvisações (como pudemos verificar em “Tamba”, por exemplo) e/ou nos arranjos.

Nesse trecho, Bebeto toca o contrabaixo com arco, executando um baixo pedal na nota “lá”. O uso do arco no contrabaixo, no contexto dos trios piano/contrabaixo/bateria, não é uma prática exclusiva do Tamba Trio. Encontramos isso, por exemplo, no Jongo Trio (em “Menino das Laranjas”, de Theo de Barros; “Eternidade”, de Luiz Chaves e Adilson Godoy)⁹⁹. O que podemos destacar em relação ao uso do arco no contrabaixo no Tamba Trio é a forma como é empregado: normalmente se restringe a notas longas em alguns trechos do arranjo – algumas vezes como baixo pedal (por exemplo na introdução de “Samba de uma nota só” ou na introdução de “O amor que acabou”) e, em outros momentos, como voz, complementando o arranjo vocal *a cappella* (por exemplo na introdução de “Samba Novo” ou final de “A morte de um deus de sal”). Podemos ainda encontrar, com menos frequência, executando a linha de acompanhamento (com arco), como na introdução de “Mania de Maria”. Na discografia do Tamba Trio, no período de 1962-1964, não encontramos nenhuma ocorrência do contrabaixo tocando melodia ou improvisando com arco.

Exposição e re-exposições do tema – As Partes A/B

Nesse arranjo acontece a re-exposição do tema (melodia) quatro vezes. O equilíbrio que se alcançou em relação à “informação nova/redundância” é resultado do

⁹⁸ É muito comum, mesmo hoje, músicos que procuram aperfeiçoamento na área de improvisação terem como uma de suas ferramentas de estudo a audição, transcrição e estudo de repertório jazzístico. Mesmo que atualmente existam outras alternativas, o número de métodos para improvisação que usam do repertório jazzístico (especialmente daquele composto entre 1920-1960) é incomparavelmente maior.

⁹⁹ Os exemplos encontram-se no LP “Jongo Trio”, lançado em 1965.

tratamento cuidadoso dispensado às re-exposições. A “informação nova” é processada a partir de três pontos nas re-exposições do tema: (I) Escolha harmônica: re-harmonização, modulação; (II) Escolha de timbre: intercâmbio entre voz, flauta e piano; (III) Escolha da levada de acompanhamento.

A figura abaixo traz o resumo do que ocorre em cada parte A/B¹⁰⁰.

Parte	Compasso	Harmonia	Exposição do tema (melodia) – abordagem / Timbre.	Levada (acompanhamento)
A1	9-20	Tonalidade: Ré maior	Esquema pergunta (2 compassos)- resposta (2 compassos) entre piano e vocal : Piano (melodia harmonizada em bloco) / Vocal (vocalização ‘Samba, sabadabadá, sabadabadá’)	Contrabaixo: samba Bateria: utiliza vassourinha na caixa (brushes).
B1	21-24		Flauta	Contrabaixo Bateria Piano: SLE
A2	25-36	Re-harmonização nos compassos 27-28, 31-32, 35-36.	<u>Intercala: Flauta + piano em bloco</u> (simultaneamente) - 2 compassos / Flauta + piano contraponto em bloco (ritmo harmônico e 1ª voz do acorde sugerem um contracanto harmonizado em bloco) – 2 compassos	Contrabaixo Bateria
B2	37-40		Vocal (divide em vozes)	Contrabaixo Bateria Piano: SLE
A3	45-56	Modula para fá maior	Piano - melodia harmonizada em bloco	Contrabaixo Bateria
B3	57-64	Modula tom acima a cada dois compassos	Contraponto de frase da melodia da parte A (flauta) com frase da parte B (piano) – repete as frases a cada dois compassos, modulando tom acima	
A5	89-100	Ré maior	Voz (vocalização) Piano executa acordes no mesmo ritmo que o vocal, nos compassos 91-92, 95-96, 99. As notas da ponta - no caso as tensões (11) e (#9) – sugerem um “segunda voz”.	Contrabaixo e Bateria (convenções nos compassos 91-92, 95-96, 99) – quebra de continuidade na levada do samba. Piano
B5	101-104		Flauta	Contrabaixo Bateria Piano

Figura 36 – As partes A/B na grande dimensão do arranjo em “O barquinho”

¹⁰⁰ Não foram incluídas nesta tabela as Partes A4 e B4 por se tratar do chorus de improviso do piano.

A re-elaboração do tema é uma característica nos arranjos do Tamba. Em fases posteriores na trajetória do Tamba - especialmente nas fases 3 e 4 - alguns arranjos chegavam a durar quase 10 minutos e isso não era resultado de aumento no número de *chorus* de improviso e sim re-elaborações a partir do tema. Nesse caso utilizavam – além dos procedimentos verificados no arranjo de “O barquinho” - recursos normalmente empregados na escrita para grupos de câmara mais vinculados à música erudita tais como: Contraponto, variação de textura (a partir da combinação de timbres, variação de dinâmica, densidade harmônica,...). Podemos citar como exemplo o arranjo de “O morro” (Tom Jobim/Vinícius de Moraes)¹⁰¹, ou “Consolação” (Baden Powell/Vinícius de Moraes)¹⁰².

B3 e Ponte 2

Abaixo está a transcrição da flauta, piano (melodia/cifra) e contrabaixo das partes B3 e Ponte 2.

B3

Flauta

Piano

Contrabaixo

Levada de Samba:

A m7 D7(b9) B m7

¹⁰¹ Arranjo gravado no LP “Tamba4: We and the sea” (1967).

¹⁰² Arranjo gravado no LP “Brasil saluda a México -Tamba Trio” (1966).

Fl.

Pno.

E7(b9) C#m7 F#7(b9) D#m7

E7(b9) C#m7 F#7(b9) D#m7

Cbx

Ponte 2

Fl.

Pno.

A^b7(9) A7(9) B^b7(9) D7M/A E m7/A

A^b7(9) A7(9) B^b7(9)

Cbx

Fl.

Pno.

F#m7/A G/A A7(b9)

Cbx

Figura 37 – As partes B3 e Ponte 2 em “O barquinho” (Compassos 57-72)

Conforme podemos notar na figura acima, na parte B3, enquanto a flauta executa o trecho da melodia da primeira parte da música, o piano toca trecho da segunda parte. Isso se repete a cada dois compassos, sempre modulando tom acima. Ao mesmo tempo em que acontecem as modulações, ocorre um gradual crescendo de dinâmica. As modulações e a alteração de dinâmica conduzem em movimento direcional ao acorde de G/A na ponte 2, o qual prepara a modulação para ré maior. Na ponte 2, a ideia de contraponto melódico é novamente empregada, só que ocorre uma inversão em relação à parte B3: agora a flauta executa melodia, que é uma variação da frase da parte B do tema, enquanto o piano toca melodia, com desenho rítmico da parte A. Podemos representar, resumidamente, conforme a figura abaixo:

Partes	B3	Ponte 2
Contraponto	Flauta – Frase de A Piano – Frase de B	Flauta – Frase de B (modificada) Piano – Frase de A (motivo sequencial)

Figura 38 – Quadro-resumo da ideia de utilização dos motivos melódicos das partes A e B nas partes B3 e Ponte 2 do arranjo de “O barquinho”

A melodia do piano é construída a partir da frase de dois compassos e é desenvolvida de forma sequencial, fazendo uso da escala de lá mixolídio até o compasso 71.

O contraponto com frases melódicas de diferentes partes da música – com repetição literal da frase ou com mutação¹⁰³ - é um procedimento que pode ser verificado em outros arranjos do Tamba Trio como: na introdução de “Berimbau”, “Nós e o mar” (frase executada pela flauta na introdução passa a ser feita pela voz enquanto flauta toca melodia da primeira parte da música).

Na ponte 2, o contrabaixo faz um baixo pedal na nota lá, em uma construção rítmica que lembra o baião (desdobrado) conforme podemos observar na figura a seguir.

¹⁰³ No trabalho “A guitarra brasileira de Heraldo do Monte”, Eduardo Visconti emprega o termo com o seguinte significado: “Mutações – qualquer mudança com o motivo, a qual pode ser relacionada com o motivo original” (VISCONTI, 2005, p. 28). Empregamos aqui o termo com esse significado.

Padrão rítmico usualmente empregado no contrabaixo para acompanhamento de baião	Ritmo executado no contrabaixo na Ponte 2
	

Figura 39 – Figura comparativa: célula rítmica para acompanhamento de baião (uma das possibilidades) e ritmo empregado no contrabaixo, na Ponte 2, do arranjo de “O barquinho”

O emprego do baixo pedal nos arranjos do Tamba Trio normalmente ocorre nas introduções, nos trechos de acompanhamento durante improvisação ou ainda nas pontes. Alguns arranjos onde encontramos o emprego do baixo pedal são: “O amor acabou” e “Negro”. Com menor frequência, em trechos da melodia, como no início do arranjo de “O amor em paz”.

Parte A4 e B4 – o improviso do piano

O piano improvisa um *chorus* na tonalidade inicial do arranjo: ré maior. O improviso no *chorus* inteiro da música não é uma ocorrência muito comum nas gravações desta fase do Tamba Trio. O mais comum é o solo em parte de um *chorus* ou o improviso em estrutura formal (número de compassos e progressão de acordes) diferente da presente na composição original, conforme mencionamos em exemplos nas análises de “Berimbau” e “Borandá”.

Abaixo, encontra-se a transcrição da melodia improvisada pelo piano nessa gravação.

Piano

Measures 73-88 of the piano solo transcription. The score is in 2/4 time and consists of four systems. Each system has a treble and bass staff. The first system contains measures 73-74 with chords D⁶₉ and G[#]m7. The second system contains measures 75-76 with chords C⁶₉, F7(♯11), and B7(♯11). The third system contains measures 77-78 with chords B^b₉, E m7, and A7. The fourth system contains measures 79-80 with chords F[#]m7, E m7, and A7. The melody is written in the treble staff, featuring various eighth and sixteenth note patterns, including triplets in the final measure.

Figura 40 – Transcrição melodia/cifra do solo de piano nas partes A4 e B4 (Compassos 73-88)

Conforme podemos notar a partir da transcrição acima (figura 39), a melodia do solo improvisado preserva um vínculo com a melodia original¹⁰⁴ em alguns pontos. Nesse solo existe a citação literal da melodia (compasso 84-85), e citação com mutações, a partir do emprego de notas e/ou ritmo da melodia original, com pequenas alterações, mas que permitem relacionar a nova melodia ao fraseado da melodia original (Compassos 73, 74,

¹⁰⁴ No capítulo 7 encontra-se a transcrição melodia/cifra de “O barquinho”.

75). O emprego de citações da melodia original – com ou sem mutações – no solo improvisado é um procedimento que pode ser encontrado no improviso do piano em “Vento do mar”, no improviso de sax em “Mas, que nada” ou no improviso da flauta em “Mania de Maria”. Vale mencionar que, nesses exemplos, a estrutura sobre a qual acontecem as improvisações também é a mesma da composição original.

É interessante notar também a maneira como é feita a citação literal no compasso 84-85. Soa como se fosse um parêntese, uma “respiração” no discurso improvisado, já que existe uma súbita mudança de intenção na interpretação além, é claro, do espaçamento, do descanso, do contraste provocados pela menor movimentação rítmica em função do uso de quatro colcheias e uma colcheia pontuada, num discurso que vinha acontecendo prioritariamente por semicolcheias e colcheias sincopadas.

Nesse solo se destaca ainda a questão do fraseado, o qual remete à ideia de fricção de musicalidades, no caso, a rítmica da música brasileira com a escolha de notas de fraseados tipicamente associados ao *bebop*. O fraseado no *bebop* se caracteriza, entre outros aspectos, pelo uso frequente de cromatismos em direção a notas do acorde ou tensões, além de motivos melódicos que nada mais são que arpejos ascendentes ou descendentes, formados por notas do acorde e/ou tensões. No compasso 81, temos um motivo melódico formado por notas do acorde e a tensão (9), sendo que a terça e a sétima são precedidas por semitom (cromatismo).

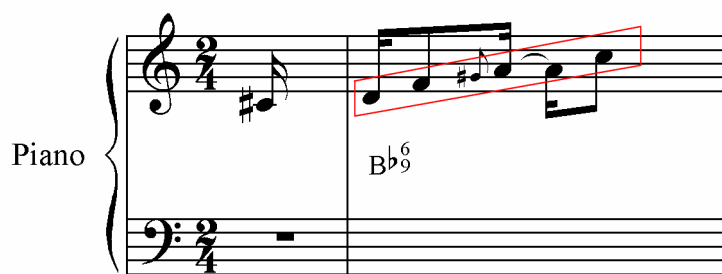


Figura 41 – Trecho do improviso de piano (Compassos 80 e 81)

Logo no início do improviso de Charlie Parker em “Dewey Square” (Charlie Parker), por exemplo, o solo começa com uma frase que emprega notas do acorde e tensão (9) em movimento ascendente.



Figura 42 – Trecho do solo de saxofone, executado por Charlie Parker em “Dewey Square”, conforme transcrição presente no “Omnibook Charlie Parker”.

A semelhança do fraseado e da escolha de notas que podemos observar nas figuras 4 e 5 remete ao conceito de fricção de musicalidades dentro de um contexto de solo improvisado em uma composição da bossa nova : no caso, uma frase comum no discurso improvisado no *jazz* sendo aplicada – consciente ou inconscientemente – em uma célula rítmica sincopada comumente empregada na música brasileira.

Ponte 3

A ponte 3 ocupa seis compassos e funciona como transição da parte B5 para o final do arranjo. Nesse trecho, a frase inicial (2 compassos) da parte A é apresentada nas tonalidades de ré maior, fá maior e novamente em ré maior. Portanto, a ideia que permeia a grande dimensão em termos de tonalidade, ou seja, as tonalidades que acontecem no arranjo como um todo, são novamente apresentadas, em poucos compassos (média dimensão). A figura 42 ilustra essa ideia presente no arranjo.

Parte	Introdução	A1	B1	A2	B2	Ponte 1	A3
Tonalidade	Ré maior					Ponte para modulação	Fá maior

B3	Ponte 2	A4	B4	A5	B5	Ponte 3	Coda
Modulações: fá maior sol maior lá maior si maior	Baixo pedal (Acorde G/A)	Ré maior				ré maior fá maior ré maior	Fá # maior

Figura 43 – As tonalidades nas diferentes partes no arranjo de “O barquinho”

Isso remete à ideia de uma estrutura maior (macro) sendo retomada em uma estrutura bem menor (micro), procedimento comum em outros arranjos do Tamba Trio, como em “Berimbau”¹⁰⁵.

Em relação ainda ao uso de fragmentos da melodia original, apresentados seguidamente em tonalidades diferentes, é um procedimento que podemos encontrar, por exemplo, em “Morte de um deus de sal”. No caso desse exemplo, no trecho onde faz uso desse recurso, os fragmentos melódicos contêm alterações, embora ainda preservem elementos que o identificam à melodia original.

Coda

Na coda, podemos verificar uma escolha possivelmente pautada na idiomática do piano. Luiz Eça, no final desse arranjo, executa uma série de *glissandos* ascendentes e descendentes nas teclas pretas do piano. No contrabaixo, a nota ‘fá sustenido’ é sustentada com arco e, na bateria, Hércio Milito executa um rufo (com crescendo e decrescendo) no prato. O vocal canta a três vozes o acorde de Fá sustenido maior. O efeito produzido pela somatória do que cada instrumentista está executando e do acorde que o vocal canta remete à sonoridade figurativa de um ‘final-feliz’. Os *glissandos* do piano, que produzem um efeito que lembra o vai-e-vem das ondas do mar, não seriam possíveis em ré maior ou fá

¹⁰⁵ Em “Berimbau” esse procedimento ocorre – não associado à questão das tonalidades, como em “O barquinho” mas sim - associado à ideia do crescendo e do movimento que ocorre na introdução (micro) e a dilatação dessa ideia rerepresentada nas pontes no decorrer da música (macro).

maior (principais tonalidades no arranjo). Portanto, logo após a ponte 3, existe um *break* instrumental no qual o vocal canta *a cappella* a sequência de três acordes: G# , G e finalmente F#.

A impressão que temos é que foram utilizados esses recursos a fim de ilustrar, como na música programática¹⁰⁶, uma situação que tem por desfecho a calma e a tranquilidade de ‘o barquinho vai, a tardinha cai’. Recursos semelhantes podem ser verificados em outros arranjos, como por exemplo, em “A morte de um deus de sal”. No trecho em que a letra descreve que João morreu no mar, utilizam um efeito na voz, tipo o *bend* – recurso idiomático da guitarra produzido pela mão esquerda e que altera a afinação da nota - com dinâmica oscilando entre crescendo/decrescendo. O efeito resultante provoca a impressão de ondas do mar.

Conforme podemos perceber a partir da análise das escolhas e procedimentos no arranjo de “O barquinho”, nesse arranjo se manifestam elementos de três grandes tradições: A bossa nova, a música erudita e o *jazz*. Em função da maneira como são amalgamados os elementos, o caráter fricativo não é tão acentuado como percebemos em outros arranjos do mesmo período. Isto evidencia que a fricção de musicalidades na obra do Tamba Trio, além de acontecer, acontece de maneira não-homogênea. Ora a zona de conflito apresenta os elementos em forma mais bruta, portanto mais delimitados, ora o atrito entre os elementos de culturas ou tradições musicais distintas produz um acabamento em que os contornos são pouco menos definidos, embora presentes.

¹⁰⁶ “Música programática – Música de tipo narrativo ou descritivo. (...) A música programática, que se confronta com a música absoluta, distingue-se por sua tentativa de descrever objetos e eventos.(...)” (SADIE, 1994, p. 636)

3.3 As matrizes musicais na obra do Tamba Trio no período de 1962-1964

O Tamba Trio apresenta um trabalho no qual podemos identificar claramente diferentes matrizes de origem musical, que são reinterpretadas a partir de arranjos e proposta adotada – intencionalmente ou não - como linha de trabalho do grupo. Essas matrizes¹⁰⁷ se manifestam a partir da escolha do repertório e dos arranjos. Dentre as matrizes mais evidentes, gostaríamos de destacar: a matriz bossa nova, a matriz canção engajada, a matriz afro-samba, a matriz *jazz*, a matriz música erudita, a matriz música impressionista e a matriz grupos vocais.

Embora mencionemos separadamente cada uma das principais matrizes presentes na obra do grupo entre 1962-1964, deve ser lembrado que essas matrizes não acontecem isoladamente. Ao contrário, são amalgamadas e, muitas vezes, de forma fricativa, conforme buscamos demonstrar por meio da análise dos arranjos (Capítulo 3.2).

3.3.1 A matriz “BOSSA NOVA”

A associação do Tamba Trio à bossa nova se reveste de várias formas: formação instrumental típica dos trios de bossa nova, repertório, arranjos, flauta (instrumento musical que apresenta características timbrísticas e idiomáticas condizentes com interpretação de melodias na bossa nova), trabalho junto aos protagonistas da bossa nova e localidade. Em relação a esse último quesito, segundo A. Cavalcanti (2007), a bossa nova, num primeiro momento, esteve muito ligada ao contexto litorâneo do Rio de Janeiro, sendo que muitas letras tratam de temas específicos à cor local (Ipanema, Copacabana,...) enquanto que a canção engajada, o nacional-popular estava mais associado ao Brasil do interior, com músicas que falam do sertão, dos ‘Joãos e das Marias’. A associação do Tamba Trio com a bossa nova e que relaciona o grupo a essa ‘localidade’ se expressa em afirmações como: “O

¹⁰⁷ Neste trabalho, quando utilizamos o termo “matriz”, estamos nos referindo não somente às grandes tradições, como o “erudito”, o “jazz”, a “música popular brasileira” mas também a gêneros específicos da música popular brasileira, como Bossa-nova, afro-samba, entre outros.

Tamba Trio está de volta à paróquia. Foi sucesso total a sua temporada pelo sul do Brasil.”

108

Alguns arranjos do Tamba Trio se aproximam bastante - em termos de linguagem, coesão e economia - do padrão estético característico da bossa nova. Como exemplo, podemos citar arranjos gravados pelo Tamba Trio de: “Alegria de viver”, “Batida Diferente”, “Samba de uma nota só”. Em “Alegria de viver”, por exemplo, alguns procedimentos que são associados à linguagem da bossa nova estão relacionados não só à formação instrumental (piano, contrabaixo, bateria e flauta), mas principalmente à atuação desses instrumentos no arranjo: a bateria utiliza vassourinha (*brushes*); economia e clareza na linha de acompanhamento do piano; o contrabaixo acompanha o tema tocando prioritariamente semínimas; a flauta faz melodia na re-exposição do tema; ausência de espaço para improvisação; economia na introdução e final da música; ausência de recursos virtuosísticos e contenção em relação a efeitos idiomáticos na exposição da melodia.

Por outro lado, a análise do repertório gravado pelo grupo entre 1962-1964 nos mostrou que, muitas vezes, mesmo tocando repertório da bossa nova, os arranjos levavam ao distanciamento desse rótulo. O trânsito que os músicos faziam entre música popular brasileira urbana (nas diversas manifestações: samba, bossa nova, samba-canção, música regional-baião), *jazz* (samba-jazz) e música erudita (abordagem camerística nos arranjos, procedimentos contrapontísticos e procedimentos que podem ser associados à linguagem impressionista), mesclando elementos de culturas musicais diversificadas e por vezes bem demarcadas dentro do arranjo chama atenção para a fricção de musicalidades presente na obra do grupo no período analisado.

Sendo assim, mesmo nessa fase em que o grupo estava mais próximo da bossa nova, percebemos a incoerência em classificá-lo genericamente como trio da bossa nova. Faz sentido a afirmação de Bebeto em relação ao estilo do grupo: “Quando João Gilberto surgiu, ele definiu um estilo. O trio não. O trio, nós vínhamos de baile. Então nós

¹⁰⁸ O GLOBO em 25/09/1972. Nota falando do retorno do Tamba Trio ao Rio para apresentações após temporada de pré-estreia no Sul do Brasil.

tocávamos qualquer estilo, mais para o samba. Por isso que a bossa nova se distingue um pouco (...)”¹⁰⁹

Portanto, a matriz bossa nova está presente de forma marcante – especialmente em relação à escolha de repertório - mas os traços que definem e caracterizam a estética bossa novista se apresentam diluídos em meio a procedimentos musicais representativos de outras tradições musicais e dentro de uma abordagem específica do Tamba Trio.

O fato de o Tamba Trio ter algum vínculo com a matriz bossa nova, de certa maneira, capitalizou a aceitação que o grupo desfrutou nos Estados Unidos, nas turnês realizadas entre 1962-1964. Naquele momento, com o *Latin-jazz* em alta nos Estados Unidos, a bossa nova representava mais um gênero que poderia ser abarcado naquele genérico rótulo. Evidentemente que, excursionando e apresentando o repertório de autores ligados à bossa nova, o Tamba Trio acaba sendo uma referência no exterior daquele gênero.

Em 1962 ocorreu o controverso show no Carnegie Hall. A partir dali, a bossa nova ganha espaço e maior visibilidade no mercado internacional. Pouco antes começam a surgir no Brasil algumas composições que, mesmo vinculadas a procedimentos musicais conquistados pela bossa nova (harmonia, melodia, entre outros), em termos de conteúdo verbal se distanciam da temática ‘o amor, o sorriso e a flor’, abordando assuntos relacionados às disparidades no Brasil, como, por exemplo, dificuldades das classes sociais menos favorecidas. Surgiu então, a partir de composições como “Quem quiser encontrar o amor” ou “Zelão”, a bossa nova participativa. Essa fez parte da linhagem musical que ficou conhecida como ‘canção engajada’ ou ‘canção de protesto’. Conforme Napolitano, o legado da bossa nova havia sido reprocessado na forma de um samba moderno e participante (NAPOLITANO, 2006, p. 43). Sobre o momento de eclosão da canção engajada, Santuza C. Naves coloca que,

“Os primeiros anos da década de 60 são, pois, marcados pela busca de uma canção popular participante, em termos políticos e sociais, e ao mesmo tempo afinada com os postulados nacionalistas. Esse cenário cria a categoria de compositores ‘engajados’, que procuram misturar as informações técnicas da bossa nova com os sons

¹⁰⁹ No filme “Coisa mais linda: História e coisas da bossa nova” (time: 1:02:40)

populares considerados ‘tradicionais’ e de certa forma condizentes com os ideais de ‘autenticidade’ comuns às propostas nacionalistas.” (NAVES, 2001, p.31-32)

Em 1963 são lançados dois importantes LPs no sentido de delineamento do que seria uma bossa nova nacionalista e participativa: “Depois do carnaval” (Carlos Lyra, Philips, 1963) e “Um senhor talento” (Sérgio Ricardo, Elenco, 1963).

No conjunto de obras gravadas pelo Tamba Trio, entre 1962-1964, podem ser encontradas composições bem representativas da canção engajada. Entendemos essa como sendo mais uma das matrizes presentes no trabalho do grupo.

3.3.2 A matriz “CANÇÃO ENGAJADA”

Em termos estéticos, enquanto que a bossa nova fazia uma leitura da modernidade muito mais ligada ao universal e ao global, a MPB, e nesse caso incluímos a canção de protesto, “retomava a idéia do nacionalismo musical presente nas obras de Mario de Andrade e Renato Almeida (...)” (ZAN, 1996, p.145). Em termos musicais, na canção engajada, é evidente a incorporação de ritmos regionais (especialmente do Nordeste), samba de morro, marcha-rancho. Harmonicamente, valorizou progressões de acordes ‘mais simples’ que na bossa nova e a ocorrência de harmonia modal é bastante frequente.

Verificamos no repertório gravado pelo Tamba Trio, entre 1962-1964, e mesmo em fases subsequentes do grupo ainda na década de 1960, a presença de temas musicais associados à canção engajada. Ao lado disso, constatamos a participação de membros do Tamba Trio - Hércio Milito e Bebeto - em trabalhos desenvolvidos pelo Centro Popular de Cultura, o CPC da UNE¹¹⁰. O CPC da UNE, que existiu entre final de 1961 e março de 1964, propôs ou formalizou o pensamento de uma política cultural das esquerdas, cujo sentido poderia ser traduzido na busca da expressão simbólica da nacionalidade. Procuramos identificar o envolvimento real do grupo com os ideais da estética nacional-popular e notamos que, embora essa vertente tenha sido uma matriz musical importante no

¹¹⁰ Hércio Milito e Bebeto participaram da trilha sonora de “Pedreira de São Diogo”, curta-metragem presente no filme “Cinco vezes favela”, produzido pelo CPC. O filme é um conjunto de cinco curta-metragens que apresentam, sob diferentes óticas, o tema ‘favela’.

trabalho do grupo, eles não tinham um envolvimento ideológico forte com os ideais cepecistas.

O Tamba Trio, gravando música engajada, mesmo com uma preocupação mais instrumental que social ou política, acaba por ser um veículo de revalorização daquele repertório, contribuindo assim de forma cíclica para o processo de ‘sucesso’ da música de protesto. Ou seja, o grupo se beneficiava da inserção positiva da música engajada no mercado musical e, ao mesmo tempo, a arte engajada contava com um trio ‘moderno’, que tinha um grau de inserção grande nas classes média e alta, tocando e difundindo aquele repertório.

3.3.3 A matriz “AFRO-SAMBA”

Entre 1962 e 1966, Vinícius de Moraes compõe, em parceria com o violonista Baden Powell, um conjunto de obras que ficaram conhecidas com ‘os afro-sambas’. Segundo Baden, “Afro-samba é um tipo de música que existe no Brasil, como o samba lento, o samba-canção, o samba de carnaval, o samba-choro, o samba-lamento... Esse último é ligado ao afro-samba, que tem aquela escuridão do afro, o lamento. Ficou esse estigma, mas nossos afro-sambas não inventaram nada.”¹¹¹ Os Afro-sambas contêm mesmo esse espírito de volta às raízes, apresentando influências de rodas-de-sambas, toques de capoeira e pontos de candomblé. Algumas características presentes nessa vertente do samba são: ritmo e melodia influenciados pela música negra (em especial pelo candomblé da Bahia); ocorrência frequente de progressão de acordes que se relaciona ao modalismo (harmonia modal), sendo que algumas composições apresentam trechos com suporte harmônico modal e trechos com suporte harmônico tonal; o texto das letras é rico em referências a rituais religiosos afro-baianos. Na safra dos afro-sambas destacam-se composições como “Canto de Xangô”, “Canto de Ossanha”, “Tristeza e solidão”, “Bocoché”, “Canto de Iemanjá”, “Samba da benção”, “Berimbau”, “Lamento de Exu”, entre outras.

¹¹¹ Em <http://www.mail-archive.com/tribuna@samba-choro.com.br/msg42452.html>, acesso em 11/jan/2008 às 13:06.

O Tamba Trio, tanto no período 1962-1964 quanto em fases posteriores, gravou alguns afro-sambas, sendo que a esses dispensou especial atenção nos arranjos no que diz respeito a re-elaborações e variações a partir do tema original.

As três matrizes musicais mencionadas – e em especial a canção engajada e o afro-samba – e que estão presentes no conjunto da obra gravada pelo Tamba Trio, na fase 2, se referem a gêneros marcantes da fase inicial da moderna música popular brasileira que se fixaram entre final da década 50 e primeiros anos da década de 60. O Tamba Trio, fazendo a opção de gravar repertório composto por obras relacionadas a essas matrizes, apresenta-se como importante veículo mediador entre o público e a nova safra de composições ligadas a dois tipos de compositores: aqueles que já tinham seus nomes consagrados no campo da música popular e outros totalmente desconhecidos do grande público. Entre os compositores gravados pelo Tamba Trio que já eram consagrados como grandes nomes na música popular brasileira, encontramos Vinícius de Moraes. Vinícius, poeta e compositor, desempenhou papel fundamental na fase de consagração da bossa nova. Em função de sua carreira como poeta e diplomata, quando começa a compor música popular e passa a fazer parte do circuito de músicos da bossa nova, ele acaba por legitimar a obra dos jovens compositores. No início da década de 60, Vinícius de Moraes tem participação marcante como compositor de obras que perpassam pelas matrizes ‘bossa nova’, ‘canção engajada’ e ‘afro-samba’. Na trajetória do Tamba, Vinícius de Moraes – sempre em parceria com outros compositores como Tom Jobim, Carlos Lyra, Baden Powell, entre outros – desponta entre os autores mais gravados, entre 1963-1967, pelo grupo. De certa maneira, isso pode ter contribuído significativamente para o acúmulo de prestígio e popularidade, tanto para o grupo quanto para o compositor, no sentido de que promoveu a circularidade na valorização ou capitalização do produto cultural dentro do campo da música popular: o Tamba Trio, um grupo representante da moderna música popular brasileira que já havia conquistado respeitabilidade por parte da crítica, público e no meio artístico-musical, gravava obras de um compositor-poeta de grande importância no período. O prestígio de Vinícius acaba por beneficiar o Tamba Trio e vice-versa.

3.3.4 A matriz “JAZZ”

Notamos que o Tamba Trio, no recorte 1962-1964, manteve-se fiel à proposta inicial que era, conforme relatou Hércio Milito em entrevista ao autor desta pesquisa, “trabalhar na jogada brasileira”. Mesmo quando empregava elementos que resultam num discurso musical mais jazzístico (fraseados na improvisação, forma *blues*, emprego de motivos melódicos fazendo uso deliberado das *blue notes*), não chegou a abarcar deliberadamente alguns procedimentos adotados pelos grupos de samba-jazz¹¹² naquele período.

Em todo repertório gravado pelo grupo não encontramos uma aproximação tão clara ao *jazz* nos arranjos do Tamba como podemos ouvir, por exemplo, em arranjos gravados pelo Jongo Trio em seu LP homônimo, como “Garota moderna” (Evaldo Gouveia/Jair Amorim), ou mesmo em composições executadas pelo grupo “Meirelles e os copa 5”. Nesse sentido não é coerente classificar o Tamba Trio como “grupo de samba-jazz”, até mesmo porque o grupo não tinha essa pretensão. Podemos notar ainda uma clara diferença do Tamba Trio em relação a outros grupos instrumentais que tinham um vínculo mais evidente – e por vezes intencional – com o *jazz*: a extensão dos improvisos. Nas gravações do Tamba Trio entre 1962-1964, os solos improvisados são relativamente curtos (muitas vezes meio *chorus* ou estrutura diferente da proposta pela composição original) se comparados às gravações de outros grupos instrumentais, no mesmo período. Esse detalhe é importante, pois, na medida em que não é um procedimento isolado, mas comum a quase todo o repertório gravado pelo Tamba Trio naquele período, coloca o grupo numa posição singular já que, mesmo utilizando procedimentos jazzísticos em determinados momentos, acaba se situando entre a estética da bossa nova e a estética do samba-jazz.. Podemos ainda identificar outras características que diferenciam o trabalho do Tamba Trio (1962-1964) dos grupos de samba-jazz daquele período, tais como: ausência de solos de bateria; tempo

¹¹² Alguns grupos de música instrumental que se apresentavam no Beco das Garrafas, no início da década de 60, tinham a intenção deliberada de utilizar procedimentos jazzísticos dentro de um repertório de música brasileira, especialmente no samba. Esses grupos ficaram conhecidos posteriormente como ‘grupo de samba-jazz’. Entre alguns procedimentos de linguagem característicos dos grupos de samba-jazz podemos destacar: presença marcante da improvisação; agressividade, se comparado ao caráter mais intimista da bossa nova (é mais comum por exemplo, o baterista utilizar baqueta do que vassourinha); fraseado jazzístico nas improvisações.

de duração das músicas; uso menos frequente das baquetas para tocar bateria (conforme já mencionamos, Hécio Milito preferencialmente utilizava vassourinhas).

Por outro lado, alguns procedimentos mais associados à linguagem jazzística estão presentes em arranjos gravados nesse período. Podemos citar, por exemplo: Motivos melódicos repetitivos utilizando notas da escala *blues* e/ou *blue notes* (“Tamba”, “Negro”, “Yansã”); *Breaks*¹¹³ de 2 compassos para início do solos improvisados (“Mania de Maria”, “Vento do mar”); estrutura formal de *blues* – 12 compassos (“Tamba”); efeitos vocais que procuram imitar naipes de *big-bands* (“A morte de um Deus de sal”).

Muitos fatores contribuíram para que o *jazz* fosse um importante referencial musical no trabalho do grupo. Um dos fatores que contribuíram para que ocorresse a fricção de elementos oriundos da tradição do samba e do *jazz* na obra do grupo é a própria formação musical dos integrantes. Soma-se a isso o referencial musical que chegava dos EUA e com o qual muitos músicos – inclusive Bebeto, Luiz Eça e Hécio Milito - tinham contato, seja através dos discos, filmes, ou mesmo nas reuniões informais que aconteciam nos fã-clubes por volta da década de 50, no período anterior à fixação da bossa nova. Esses fã-clubes eram frequentados pelos músicos que se tornariam os protagonistas da bossa nova.

3.3.5 A matriz “MÚSICA ERUDITA”

Conforme constatamos a partir da análise de obras do Tamba Trio gravadas nos primeiros LPs, alguns procedimentos que despontam nos arranjos do grupo estão mais associados à tradição da linguagem de escrita na música erudita que na música popular (contraponto; sonoridade propiciada pela inclusão da flauta; variações: re-exposições temáticas e desenvolvimentos; abordagem camerística presente em alguns arranjos). Essas escolhas, evidentemente, estão muito associadas à (in)formação musical de Luiz Eça, que tinha uma formação tradicional da ‘escola de piano erudito’. Roberto Sion, comentando

¹¹³ “BREAK: Breque, rápida interrupção da execução musical, seguida de uma pequena improvisação de um instrumento ou cantor.” (BERENDT, 1987, p. 356). Na música brasileira os breques já existiam, por exemplo, no samba-de-breque, porém sem uma delimitação muito específica em relação à métrica ou número de compassos. Podemos notar que no jazz, em especial no *bebop*, é bastante frequente a ocorrência de *breaks* de 2 compassos. Por esse motivo associamos esse procedimento à matriz jazzística.

sobre o referencial da música erudita em Eça e sua influência sobre o pessoal 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.”¹¹⁴

Além disso, devemos lembrar que a bossa nova reforçou a busca – que já vinha ocorrendo mesmo nas décadas anteriores - pela ‘erudição’ na música popular por alguns setores mais intelectualizados. Conforme aponta José R.Zan:

“Com a Bossa Nova aprofundou-se a cisão entre a produção fonográfica destinada ao grande público, normalmente caracterizada por algumas formulas até certo ponto seguras de sucesso, como boleros e samba-canções, gêneros caracterizados por um certo “romantismo de massa”, e uma produção voltada por (sic) um consumidor mais “intelectualizado” e , em geral, de formação universitária. Ao mesmo tempo, com esse movimento, a música popular aproximou-se a tal ponto da erudita, que os limites entre esses níveis da produção artística tornaram-se altamente fluidos. Pode-se dizer que a bossa nova representou o ápice do processo de refinamento estilístico da música popular, iniciado principalmente com a indústria do disco.” (ZAN, 1996, p.99-100)

Luiz Eça, tendo formação em piano erudito, dispunha de ferramentas necessárias à elaboração de arranjos que dispusessem de procedimentos comuns àquela linguagem e o uso de tais procedimentos acaba sendo um diferencial nos arranjos instrumentais do Tamba Trio.

Em alguns momentos exploram o vocal com recursos que também remetem à linguagem erudita, não na forma de cantar, mas sim nos procedimentos adotados no arranjo das vozes. Em geral, esses arranjos não eram escritos e, apesar disso, continham elementos

¹¹⁴ Em entrevista ao autor desta pesquisa.

característicos da escrita para coro ou para pequeno grupo vocal em um contexto de música erudita. Alguns exemplos nos quais podemos encontrar procedimentos que demonstram esse aspecto no trabalho vocal do Tamba Trio nos primeiros LPs são: o trecho a *cappella*, no coda de “Morte de um deus de sal” (os ornamentos no arranjo vocal remetem à idiomática do órgão de tubos no período barroco); cânone¹¹⁵ no final de “O samba da minha terra”.

O contraponto melódico no arranjo instrumental é um recurso que aparece em alguns arranjos gravados no período que é o foco desta pesquisa. Entre os exemplos dessa ocorrência podemos citar: “Danielle”, “Borandá”, “Berimbau”. Em outros arranjos, ocorre contraponto entre linha melódica executada por algum instrumento e contracanto vocal. À exemplo desse procedimento, podemos citar os arranjos de: “Garota de Ipanema”, “Negro”.

Alguns dos recursos mencionados anteriormente e que dizem respeito a procedimentos mais comumente associados à música erudita, podem ser verificados em arranjos de outros grupos instrumentais no início da década de 60. Independente disso, no Tamba Trio esse traço assume um caráter de singularidade, na medida em que aparece combinado a outros traços característicos do grupo (instrumentação, matrizes musicais e fricção de musicalidades).

Merece ser lembrado ainda que, em alguns arranjos, a fricção erudito-popular manifesta-se de forma bastante acentuada, como constatamos, por exemplo, em “A morte de um deus de sal” ou “Nuvens”. A impressão que se tem, nesses dois arranjos, é que, intencionalmente ou não, parece ocorrer a criação de compartimentos dentro da mesma peça: o ‘momento popular’ contrastando com o ‘momento erudito’. Já em outros arranjos o caráter fricativo manifesta-se de forma um pouco mais diluída no amálgama de procedimentos adotados.

Outro aspecto perceptível a partir da análise de arranjos gravados pelo grupo é a escolha e uso de recursos que se aproximam da linguagem e sonoridade da música impressionista. Entendemos que a música impressionista é uma importante referência –

¹¹⁵ “Cânone: A forma mais rigorosa de imitação contrapontística, em que a polifonia é derivada de uma única linha melódica, através de imitação escrita em intervalos fixos ou (menos frequentemente) variáveis de altura e de tempo; o termo vem sendo usado desde o séc. XVI para designar obras compostas no gênero. (...)” (SADIE, 1994, p.163)

especialmente via Luiz Eça – no trabalho do Tamba Trio. Segundo Sheila Zagury, “Eça, em depoimentos informais a alunos e outros músicos, declarava que Debussy havia tido grande influência na sua obra artística e didática.” (Zagury, 1996, p. 94).

A música impressionista, mesmo que possa ser considerado um gênero dentro da grande matriz “Música erudita”, faz parte do leque de referências que se manifesta no trabalho do Tamba Trio. Por englobar aspectos específicos da linguagem da música impressionista de maneira muito evidente na obra do grupo, optamos por abordar essa matriz separadamente.

3.3.6 A matriz “MÚSICA IMPRESSIONISTA - Debussy”

Muitos músicos da bossa nova e do *jazz* declaram que Debussy teve grande influência no fazer musical - especialmente no que diz respeito ao uso de acordes com tensões (9^a, 11^a, 13^a). Segundo S. Zagury (1996), em Eça podemos perceber essa influência de maneira mais clara. A autora destaca algumas escolhas de Luiz Eça que podem ter um paralelo com procedimentos e/ou pensamento estético de Debussy como, por exemplo: Uso de acordes de 5 ou 6 vozes a partir de 3^a superpostas (9^a, 11^a, 13^a); acorde do tipo X7(9) ou X7(9/13) com fundamental nas vozes internas; acordes que usam 4^a superpostas (quartal); ostinato; baixo pedal; estruturas policordais e politonalidades; paralelismo entre melodia e harmonia; Modulação a tons afastados. Na obra do Tamba Trio entre 1962-1964, podemos encontrar vários desses procedimentos nos arranjos gravados.

A partir da análise de “Borandá”, pudemos verificar outras escolhas no arranjo que também remetem à sonoridade de peças de piano de Debussy: arpejos fazendo uso de grande extensão no piano; vozes movimentando-se em quartas paralelas. Encontramos esses procedimentos em outros arranjos gravados no período 1962-1964: em “Minha saudade” temos frase em quartas paralelas no *break* antes do solo de piano; em “O amor acabou” e “Pregão” encontramos trechos com arpejos em grande extensão do piano.

Sheila Zagury ainda ressalta que o pensamento harmônico de Luiz Eça tinha afinidade muito grande com a linha de pensamento de Debussy. Ambos priorizavam a função estética em detrimento da função harmônica tradicionalmente atribuída ao acorde. No arranjo de “Batida diferente” gravado pelo Tamba Trio no LP “Tamba Trio” (1962), o

acorde final do arranjo é I7(#11). Nesse caso, o que chama a atenção é que o acorde aparece sem assumir a função harmônica como acorde dominante ou dominante com resolução deceptiva, denotando claramente ter sido uma escolha que priorizou o valor estético, a sonoridade do acorde. Procedimento semelhante ocorre em “Influência do Jazz”. Esses exemplos evidenciam momentos em que o valor estético e singular da sonoridade de determinado acorde assume um grau de importância maior do que aspectos musicais ou funcionais que se pode atribuir a esse acorde. Esse procedimento é perfeitamente compatível com o pensamento que norteia a construção do encadeamento de acordes em “Trois Nocturnes: Nuages”. Segundo a análise de Grout e Palisca dessa peça, “(...) cada acorde é concebido como uma unidade sonora numa frase cuja estrutura é mais determinada pela forma melódica ou pelo valor do timbre do que pelo movimento harmônico.” (GROUT, PALISCA, 2005, p. 685)

Em algumas peças notamos, que o Tamba Trio explora recursos de instrumentação e arranjo que evocam climas e sonoridades em sintonia com a ‘atmosfera impressionista’. Conforme Grout e Palisca,

“No campo da música, o impressionismo é uma forma de compor que procura evocar, principalmente através da harmonia e do colorido sonoro, estados de espírito e impressões sensoriais. É, assim, uma espécie de música programática. Difere, no entanto, do grosso da música programática, pois não procura exprimir emoções profundas nem contar uma história, mas sim evocar um estado de espírito, um sentimento vago, uma atmosfera, para o que contribuem os títulos sugestivos e as ocasionais reminiscências de sons naturais, ritmos de dança, passagens melódicas características, e assim sucessivamente. O impressionismo baseia-se, além disso, na alusão e na expressão moderada dos sentimentos, sendo, nesse sentido, a antítese das efusões diretas, enérgicas e profundas dos românticos”(Ibidem, p. 684)

Na introdução de “O amor em paz”, no arranjo gravado pelo Tamba Trio em 1964, encontramos um exemplo onde a instrumentação (piano, grupo de cordas e bateria), os timbres e os procedimentos de escolhas e movimento dos acordes remetem ao colorido sonoro da música impressionista. O naipe de cordas, como um pano de fundo estático,

executa a sequência de dois acordes enquanto o piano constrói frases melódicas fazendo uso da escala de tons inteiros (Hexafônica). A atmosfera sonora deste trecho corresponde ao clima impressionista, caracterizado por muitos autores como algo vago, estático, nebuloso e que corresponde ao jogo de luz, sombra e impressões que buscavam os pintores impressionistas em suas obras. A escala de tons inteiros que, no caso, é a matéria-prima da construção melódica da frase executada pelo piano na introdução de “O amor em paz”, fazia parte da gama de escalas que serviram de sustentáculo às criações de Debussy. Como exemplo do uso da escala de tons inteiros na obra de Debussy, podemos citar o início de “*Voiles*” (C. Debussy), obra para piano e que faz parte dos prelúdios que se encontram Livro I (DEBUSSY, 1989).

O caráter fricativo que se estabelece a partir do uso de procedimentos comuns à matriz ‘música impressionista’ e outras matrizes musicais, ora se manifesta de forma mais amena ou diluída, ora de maneira mais acentuada. A exemplo desse último tipo, no final do arranjo de “Tristeza de nós dois” a fricção jazz-impressionismo é bem evidente e é acentuada especialmente a partir das escolhas de Luiz Eça. Num pequeno trecho da música que dura pouco mais de 20 segundos, podemos encontrar procedimentos associados às duas matrizes: o uso de acordes do mesmo tipo em movimento paralelo e mesmo a ‘atmosfera’ desse trecho de piano-solo remetem ao impressionismo, ao passo que a frase tocada sobre o acorde dominante alterado remete ao fraseado jazzístico.

3.3.7 A matriz “GRUPOS VOCAIS”

Na década de 40 e início dos anos 50 existia, no Brasil, uma grande efervescência de grupos vocais. Alguns grupos em atividade naquele período eram: “Namorados da lua”, “Anjos do inferno”, “Garotos da lua”, “Bando da lua”, “Quitandinha Serenaders”, “Os cariocas”. Conforme Ruy Castro descreve aquela época, “(...), em certo momento, havia mais conjuntos vocais no Rio de Janeiro do que rádios, gravadoras e boates capazes de absorvê-los.” (CASTRO, 1990, p. 57). A referência musical desses grupos eram os grupos vocais norte-americanos “Pastels”, “Starlighters”, “Modernaires”, “Pied Pipers”, “Page Cavanaugh Trio”, entre outros.

Embora o legado dos grupos vocais venha parcialmente se refletir na obra do Tamba Trio, um diferencial em relação àqueles grupos é que no Tamba Trio, não existe uma ênfase em explorar recursos vocais expressivos e efeitos que eram frequentes nos arranjos dos grupos vocais de música popular daquele período e das décadas anteriores. Entre os procedimentos de arranjo muito comuns e apreciados pelos grupos vocais podemos destacar: grandes variações de dinâmica; efeitos de naípe vocal com vibrato; efeitos de imitação de naipes de *big-bands*; naípe vocal com uma ou mais vozes cantando em falsete; vibrato exagerado de garganta; *glissando* em vozes. Na obra do Tamba Trio, esses recursos são encontrados em poucos arranjos como “Rio”, “Mas, que nada”, “A morte de um deus de sal”. A opção por arranjos vocais ‘enxutos’ aproxima a estética do grupo de uma linguagem mais referenciada no canto bossa novista.

É importante também lembrar que, conforme já foi mencionado na análise de “Berimbau”, no Tamba Trio, na maior parte dos arranjos em que o vocal está presente, esse permanece no mesmo patamar hierárquico de importância e/ou atividade que o instrumental. Esse procedimento constitui-se em um grande diferencial em relação aos grupos vocais das décadas precedentes.

Finalmente, outro aspecto que chama atenção nos arranjos vocais do Tamba Trio, gravados entre 1962-1964, é que a letra das canções ou mesmo a melodia original, em alguns arranjos, estão ausentes. Em “Nós e o mar”, por exemplo, a participação do vocal restringe-se ao contracanto com vocalizações, enquanto que a flauta executa a melodia original. Em “O barquinho”, em grande parte dos trechos em que o vocal executa a melodia original, não houve a preocupação de cantar a letra da canção. Ainda, em “Samba de uma nota só”, o vocal participa na introdução com vocalizações e num pequeno trecho de quatro compassos – também com vocalização sem letra - na re-exposição final do tema. Esse aspecto, em certo sentido, salienta um ponto importante no que diz respeito à concepção vocal no Tamba Trio: o vocal fazia parte – assim como os instrumentos - da gama de recursos timbríticos que o grupo explorava nos arranjos. Nesse sentido não era o “centro” para o qual os instrumentos estariam subordinados, mas sim “um meio” de expressão musical.

3.4. Contribuição pessoal de Bebeto, Luiz Eça e Hércio Milito ao Tamba Trio.

A maneira como foram amalgamadas as diferentes matrizes musicais na obra do Tamba Trio evidencia singularidades no grupo que muito tem a ver com a abordagem pessoal de cada integrante em relação ao fazer musical. Na tabela abaixo (Figura 43) destacamos resumidamente algumas contribuições individuais – seja como instrumentista, arranjador ou compositor – de cada integrante do Tamba Trio no período de 1962-1964. Não podemos deixar de mencionar que, conforme pudemos confirmar a partir dos depoimentos de Bebeto e Hércio Milito ao autor desta pesquisa, a personalidade individual influenciou decisivamente, tanto no aspecto musical quanto nos rumos do grupo nas diferentes fases.

Integrante	Contribuição pessoal
Luiz Eça	- No Tamba Trio atuou como pianista, arranjador (vocal, cordas) e participava no vocal como cantor. - Forma de acompanhamento do samba no piano: o “SLE” - Impressionismo: procedimentos de interpretação no piano (arpejos em grande extensão), abordagem harmônica nos arranjos e visão pessoal em relação à função harmônica e função estética dos acordes na música. - Arranjos vocais: Segundo depoimentos de Bebeto e Hércio Milito, normalmente Luiz Eça era quem trabalhava os arranjos vocais. - Composição (repertório autoral no Tamba Trio¹¹⁶): “Tamba”, “Alegria de viver”, parceria nas músicas “Barumbá” e “Danielle”.

¹¹⁶ Embora não tão presentes na obra do grupo no período em recorte nesta pesquisa – nem mesmo na totalidade da obra do Tamba em suas diversas fases – as composições autorais tiveram espaço dentro do repertório gravado.

Bebeto	-Multi-instrumentista: Contrabaixo, flauta, sax, vocal. Normalmente cantava trechos de solos vocais. - Linha de contrabaixo: Acompanhamento econômico e seguro. É comum a célula  nas linhas de samba. - Utilização do arco no contrabaixo: Notas longas, baixo pedal ou complementando o vocal (neste caso funciona como uma terceira ou quarta voz do arranjo vocal) - Utiliza baixo pedal em introdução, ponte da música, ou trechos no improviso de outro instrumento – raramente no tema (apenas 1 ocorrência no arranjo de “O amor em paz”) - Raramente improvisa no contrabaixo -Composição (repertório autoral no Tamba Trio): parceria nas músicas “Tristeza de nós dois”, “Barumbá” e “Danielle”.
Hélcio Milito	-Atuou no Tamba Trio tocando tamba, bateria e participava como cantor nos arranjos vocal. -Criou a tamba. O uso desse instrumento, no contexto de “trio”, no período de 1962-1964, se restringiu ao Tamba Trio. -Preferencialmente usava vassourinha na bateria. -Não costumava solar (nas gravações). Eventualmente fazia passagem-solo de dois compassos, como no <i>break</i>, em “Mania de Maria”

Figura 44 – Contribuições musicais que cada integrante agregou ao Tamba Trio no período de 1962-1964

4. Considerações finais

A década de 60, mais precisamente de 1958 a 1968, foi um período em que a música popular brasileira atravessava um momento de transição, no qual o processo de refinamento, sofisticação e mesmo erudição que vinha ocorrendo no campo da música popular chegaria ao clímax de criatividade inventiva e serviria de base musical à moderna MPB. Foi nesse contexto sonoro que surge o Tamba Trio, grupo citado com frequência na literatura especializada como sendo representante da Moderna Música Popular Brasileira (MMPB).

Em função da escassez de informações sobre a trajetória do Tamba, buscamos inicialmente traçar o percurso histórico do grupo. O Tamba Trio iniciou um trabalho artístico-musical em 1959 e encerrou suas atividades em 2000. Dentro desse longo período, aconteceram algumas interrupções na atividade do grupo, bem como modificações: mudança de integrantes; proposta musical; formação (trio, quarteto, sexteto); local principal de atuação (país). Portanto, optamos por dividir a trajetória do grupo em fases, sendo que o principal critério estabelecido para essa periodização foi a formação do grupo, seus integrantes. Embora esse critério seja passível de uma revisão, num momento inicial nos serviu para pontuar traços característicos do grupo que se manifestaram a partir de uma atuação concreta da identidade pessoal-musical de determinados integrantes em relação a propostas estético-musicais.

Observamos que, no período de 1962-1964, o grupo assumiu posturas que foram recorrentes nas fases posteriores. Entre as condutas que notamos na discografia do Tamba Trio entre 1962-1964 e que se tornaram marca registrada do grupo, podemos destacar: (I) Prioritariamente trabalhavam com repertório de música brasileira. Em toda a discografia do grupo, nas mais diversas fases, gravaram apenas duas músicas que não eram de compositores brasileiros; (II) Contemporaneidade das composições. A inserção nos discos de composições que estavam ‘saindo do forno’ era uma atitude recorrente nos discos do Tamba; (III) Em poucos momentos o grupo soava como trio. Isso acontecia em função de participações especiais de outros músicos e/ou a partir do uso do *overdubbing* no estúdio;

(IV) Alguns procedimentos de arranjo percebidos nessa fase são notados em fases posteriores (por exemplo, o emprego de procedimentos mais associados à linguagem da música erudita dentro do contexto de música popular); (V) Não era um grupo exclusivamente instrumental, no entanto, o vocal permanecia no mesmo patamar hierárquico que o instrumental. Em função da recorrência dos traços mencionados anteriormente serem percebidos inicialmente na fase 2 (1962-1964), denominamos essa fase ‘Identidade’ e concentramo-nos, a partir daí, na construção de um perfil estético-musical do Tamba Trio nesse período, a partir da análise de obras gravadas pelo grupo nesse recorte temporal.

O objetivo principal nas análises das obras seria verificar o conjunto de características e procedimentos musicais adotados pelo grupo e que resultaram em singularidades no fazer musical do Tamba Trio. A partir das análises ou verificação dos procedimentos musicais, buscamos possíveis respostas – mas nunca conclusões definitivas – à pergunta que norteou toda a pesquisa: O que é que o Tamba tem?

Foi realizada apreciação musical de todo o repertório presente nos três LPs gravados entre 1962-1964 e posterior seleção de obras representativas daquele momento. Foram selecionados quatro arranjos gravados pelo trio: “Tamba” (Luiz Eça), “Berimbau” (Baden Powell-Vinícius de Moraes), “Borandá” (Edu Lobo) e “O barquinho” (Roberto Menescal-Ronaldo Bôscoli). Inicialmente, consideramos que, nos arranjos, poderiam se manifestar fusões de elementos de grandes tradições musicais como a música popular brasileira urbana, o *jazz*, a música erudita. Porém, a partir da verificação da maneira como eram empregados procedimentos comuns a essas tradições, percebemos que o termo ‘fusão’ não se adequava completamente ao resultado sonoro dos arranjos. Em grande parte dos arranjos gravados nesse período, elementos característicos das três grandes tradições mencionadas anteriormente se manifestam conjuntamente, porém com linhas demarcatórias por vezes muito bem definidas. Existem situações, por exemplo, nas quais podemos observar, claramente, na grande dimensão do arranjo, trechos em que sobressaem ora elementos fortemente associados ao *jazz*, ora procedimentos empregados na escrita de música erudita, isso tudo dentro de um contexto de música popular brasileira. A figura

abaixo ilustra as três grandes tradições – a que chamamos neste trabalho de ‘matrizes musicais’ - identificadas na obra do grupo:

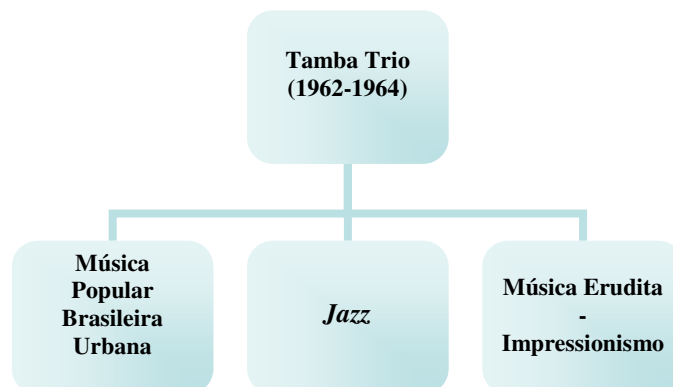


Figura 45 – As grandes tradições presentes na obra do Tamba Trio entre 1962-1964

Acácio T. de Camargo Piedade, em seu artigo “Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades”, traz reflexões sobre a música instrumental brasileira procurando “mostrar como, no interior do jazz brasileiro¹¹⁷, constantemente emerge uma dialética do interno e do externo que tem implicações fundas, particularmente através de tópicos musicais nos temas e improvisações.” (PIEADADE, 2005, p. 197). Inspirado na teoria da fricção interétnica, conceito desenvolvido pelo antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira, Acácio T. C. Piedade fala em fricção de musicalidades ao tratar sobre o encontro da música brasileira com a música norte-americana no *jazz* brasileiro. O autor entende que, em vez de uma fusão de musicalidades, a aproximação das duas grandes tradições musicais “promove um encontro que se finge, mas que nunca se realiza plenamente” (Ibidem, p. 200). Conforme sintetiza, “a ficção do encontro musical é que ele é uma fricção” (Ibidem, p. 200-201).

A partir das análises musicais e observações da forma como são amalgamadas as tradições ‘jazz’, ‘música popular brasileira’ e ‘música erudita’ na obra do Tamba Trio entre 1962-1964, entendemos que ali se constituiu uma típica situação de fricção de

¹¹⁷ O termo ‘jazz brasileiro’ é utilizado pelo autor do artigo para se referir à música popular brasileira instrumental.

musicalidades. Embora os arranjos apresentem uniformidade e coerência musical, os contornos que delimitam procedimentos associados a determinadas tradições são bem definidos. Evidentemente que o caráter fricativo é ora acentuado, ora atenuado, de acordo com procedimentos e escolhas nos arranjos musicais.

Em relação às matrizes musicais, termo que empregamos neste trabalho referindo-se não somente às grandes tradições, mas também a gêneros específicos da música popular brasileira, destacam-se as seguintes: a matriz bossa nova, a matriz canção engajada, a matriz afro-samba, a matriz *jazz*, a matriz música erudita, a matriz música impressionista e a matriz grupos vocais. Evidentemente que outras “culturas musicais” estão presentes no trabalho do grupo, porém de forma um pouco mais indireta ou diluída.

O Tamba Trio foi constantemente apontado, tanto na literatura especializada quanto pela imprensa, como o ‘trio da bossa nova’. Embora tenha surgido naquele território musical, a partir das análises musicais e constatação de que as matrizes musicais se inter-relacionavam numa zona conflituosa e com delimitações por vezes muito bem delineadas, se torna impraticável referir-se genericamente ao grupo como um trio da bossa nova. As composições de autores pertencentes ao núcleo principal da bossa nova, arranjadas e gravadas pelo Tamba Trio, salvo algumas exceções, distanciam-se esteticamente de uma abordagem bossa novista.

A partir das análises, pudemos detectar procedimentos que, por sua recorrência, acabam por constituir alguns traços característicos do Tamba Trio naquele período, dentre os quais podemos mencionar: a quebra de continuidade na levada do samba; o aproveitamento do textual (letra da canção) como gerador de idéias para o arranjo; equilíbrio entre vocal/instrumental que resultava num dos diferenciais em relação aos grupos vocais da época. Outros procedimentos característicos dessa fase dizem respeito à contribuição que cada um dos músicos – Luiz Eça, Bebeto e Hécio Milito – trouxe ao grupo, o que acaba sendo elemento importante na constituição do som do grupo. A figura a seguir destaca resumidamente algumas contribuições individuais.

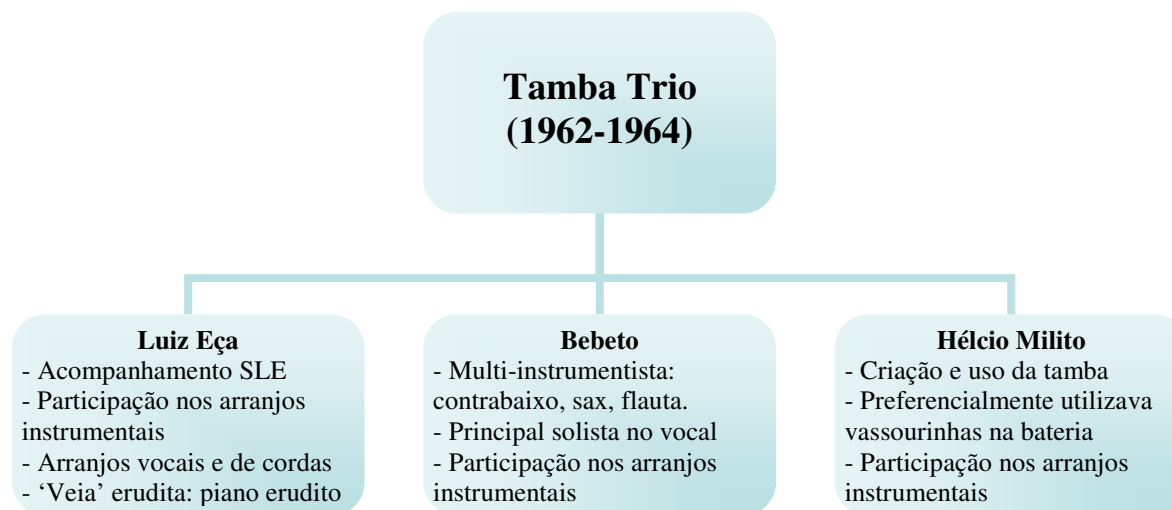


Figura 46 – Contribuições individuais no Tamba Trio (1962-1964)

Percebemos também que a presença de temas com forte colorido “experimental” aparecem na discografia geral do Tamba apenas nas fases do grupo em que Hércio Milito esteve presente. No período que esta pesquisa se propôs a focar, podemos citar como exemplo a música “Moto Continuo”(Radamés Gnattali). Isso pode representar uma contribuição pessoal, no sentido de orientação de uma proposta estética para o grupo.

Interessante ainda notar que o Tamba Trio foi um grupo que inovou, porém, algumas de suas inovações dentro do campo da música popular não foram incorporadas por outros trios no mesmo período (1962-1964). Podemos citar, por exemplo, a instrumentação. Nenhum outro trio dispunha e fazia uso de uma variedade tão grande de recursos instrumentais e vocais simultaneamente (Bebeto tocava sax, flauta, contrabaixo e cantava; Hércio Milito dispunha da bateria e da tamba). E ainda, nenhum outro trio adotou a tamba em seu instrumental. A levada de acompanhamento para samba no piano que Luiz Eça executava, e que nesta pesquisa abreviamos por SLE, não é encontrada, com frequência, sendo executada por outros pianistas naquele período.

Finalizando, a análise de obras do grupo, bem como a verificação da contribuição individual dos integrantes dos Tamba Trio forneceram dados referentes a procedimentos e escolhas musicais do grupo. Essas informações serviram de fundamento para a proposição de um perfil estético do grupo no período de 1962-1964. Evidenciamos

que, embora exista coesão e unidade nos arranjos, o caráter fricativo manifesta-se pela maneira como são aproximados elementos e condutas típicas de grandes tradições musicais, como o *jazz*, a música erudita e a música popular brasileira urbana. Portanto, sem a pretensão de uma análise conclusiva, entendemos que a obra do grupo nos fornece subsídios que podem despertar uma discussão muito mais ampla no que se refere à música instrumental produzida no Brasil e seu relacionamento entre o interno (nacional) e o externo, no início da década de 60: existe fricção, apropriação ou fusão?

Especificamente no Tamba Trio (1962-1964), entendemos que o termo ‘fricção de musicalidades’ adequa-se de forma mais satisfatória – mas não exclusivamente definitiva – à maneira como foram amalgamados o conjunto de procedimentos que apontam para possíveis respostas à pergunta inicial: O que é que o Tamba tem?

5. Referências *

ALVES, Luciano. **O melhor de Roberto Menescal: Melodias cifradas para guitarra, violão e teclados**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000.

BAHIANA, Ana Maria. **Música instrumental: o caminho da improvisação à brasileira**. In: Bahiana, A. M. et. **Anos 70; Música Popular**. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica, 1979/1980: 76-89.

BAKER, David. **How to play Bebop**. Califórnia: Alfred Publishing Co., 1987. Vol 1, 2, 3.

BASTOS, Marina Beraldo; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **O desenvolvimento histórico da “música instrumental”, o jazz brasileiro**. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). Anais. www.anppom.com.br/anaais/anaais_congresso. acesso em 06 de julho de 2008.

BERENDT, Joaquim e..**O jazz do rag ao rock**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CABRAL, Sérgio. **ABC de Sérgio Cabral: um desfile dos craques da M.P.B.** Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993, 5a ed.

CASTRO, Ruy. **A onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHEDIAK, Almir. **Songbook da bossa nova**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, vols.1, 2, 3, 4 e 5.

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT)

CASTILHO, Bebeto. Entrevista concedida ao autor. Rio de Janeiro, 26 de abril de 2007.

CAVALCANTI, Alberto R.. **Música popular: janela-espelho entre o Brasil e o mundo**. Dissertação de doutorado. UNB, Brasília, 2007.

CELERIER, Robert. Pequena história do samba-jazz. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, Caderno Cultura & Diversão, 25 de outubro de 1964, p.3.

CELERIER, Robert. Pequena história do samba-jazz. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, Caderno Cultura & Diversão, 8 de novembro de 1964, p.3.

CELERIER, Robert. Pequena história do samba-jazz. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, Caderno Cultura & Diversão, 15 de novembro de 1964, p.3.

CELERIER, Robert. Pequena história do samba-jazz. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, Caderno Cultura & Diversão, 2 de dezembro de 1964, p.2.

CELERIER, Robert. Pequena história do samba-jazz. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, Caderno Cultura & Diversão, 27 de dezembro de 1964, p.3.

COISA Mais Linda: História e Casos da Bossa Nova. Roteiro e direção: Paulo Thiago. Columbia Tristar Home Entertainment Inc.: Pérola Negra Produções Ltda. (DVD)

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60)**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 18, n. 35, p. 13-52, 1998.

_____. **Música e ideologia no Brasil**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Novas Metas, 1985.

COKER, Jerry. **How to listen to jazz**. New Albany: Aebersold, 1990.

DEBUSSY, Claude. **Complete Preludes: Books 1 and 2**. New York: Dover Publications, 1989.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 3ª edição. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2000.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do estado, 2002, 1ª ed. 1ª reimpressão.

GARCIA, Miliandre. **A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE).** Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 24, n. 4, p.127-162, 2004.

GARCIA, Walter. **Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto.** São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GAVA, José Estevam. **A linguagem harmônica da Bossa Nova.** São Paulo: Editora UNESP, 2002.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V.. **História da música ocidental.** Lisboa: Gradiva, 2005.

GUEST, Ian. **Harmonia: Método Prático (2 volumes).** Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970.** Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

KERNFELT, Barry (Edited by). **The new grove dictionary of jazz.** Three volumes.(second edition). Macmillan Publishers limited, 2002.

LA RUE, Jan. **Análises del estilo musical: Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonia, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal.** Barcelona: Labor, 1989. (trad.)

MAGALHÃES. Alain Pierre Ribeiro de. **O perfil de Baden Powell através de sua discografia.** Dissertação de mestrado. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2000.

- MAMMI, Lorenzo. **João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova**. NovosEstudos CEBRAP. Revista do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento. N. 34, p. 63-70. São Paulo, novembro de 1992.
- MILLER, Ron. **Modal Jazz Composition & Harmony-Volume 1**. Germany: Advanced Music, 1992.
- MELLO, J. E. Homem de Mello. **Música popular brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
- MILITO, Arlette. Entrevista concedida ao autor. Rio de Janeiro, 6 de setembro de 2007.
- MIRANDA, Dilmar. **O samba e o passarinho**. Rev. Vir a Ser, n. 2-3, p. 45-64. São Paulo: Humanitas- publicações FFLCH/USP, 1998.
- MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais – solos, improvisos e memórias musicais**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2000.
- NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2006. 3ª ed.
- NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- NETO, Ramalho. **Historinha do desafinado (bossa nova)**. Rio de Janeiro: ed. Vecchi, [1966].
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **Jazz, Música Brasileira e fricção de musicalidades**. Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM, v. 11, n. 1, p. 197-207, 2005. www.anppom.com.br/opus/numeros.htm, acesso em 07/07/2008.
- PITTIGLIANI, Armando. Entrevista concedida ao autor. Rio de Janeiro, 6 de setembro de 2007.
- PLADEVALL, Jayme. Entrevista concedida ao autor. Campinas, 18 de agosto de 2007.

- QUINDERÉ, Fernanda. **Bodas da solidão: um olhar azul para Luiz Eça**. Fortaleza: Edições Livro Técnico, 2007.
- RICARDO, Sérgio. **Quem quebrou meu violão: uma análise da cultura brasileira nas décadas de 40 a 90**. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SADIE, Stanley (org.). **Dicionário Grove de Música-Edição concisa**. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. : Ed. UFRJ, 2001.
- SION, Roberto. Entrevista concedida ao autor. Valinhos, 18 de agosto de 2007.
- SOUZA, Carlos E. de Azevedo e. **A obra de Johnny Alf e a origem da bossa nova**. Dissertação de mestrado. Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1998.
- SOUZA, Tárík de. **Tem mais samba: das raízes à eletrônica**. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed.34, 1998.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular - Um tema em debate**. São Paulo: Ed. 34,1997.
- TINHORÃO, Jose Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha a canção de protesto**. Petrópolis: Vozes, 1974.
- TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 2000. 2ª ed.

VISCONTI, Eduardo de Lima. **A guitarra brasileira de Heraldo do Monte.**
In: V congresso Latinoamericano de Estudo da Música Popular
(IASPM), 2004, Rio de Janeiro. V Congresso Latinoamericano de
Estudo dea Música Popular: 2004.

VISCONTI, Eduardo de Lima. **A guitarra brasileira de Heraldo do Monte.**
Dissertação de mestrado. Unicamp, Campinas, 2005.

ZAGURY, Sheila. **A harmonia criativa: uma descrição dos procedimentos
didáticos de Luiz Eça.** Dissertação de mestrado. Unirio, Rio de
Janeiro, 1996.

ZAN, José Roberto. **Do fundo de quintal à vanguarda: Contribuição para
uma História Social da Música Popular Brasileira.** Tese de doutorado.
Unicamp, Campinas, 1996.

6. Apêndice

6.1 A discografia do Tamba

A seguir, temos a discografia do Tamba em ordem cronológica. Estão destacados dados sobre o álbum¹¹⁸ (original), ano de lançamento, ficha técnica, faixas¹¹⁹ e informações relevantes presentes nos textos dos encartes.

Foram selecionados apenas os discos de carreira do grupo que foram lançados no mercado no formato LP e/ou CD. Portanto, nesta discografia, foram deixados de lado álbuns – não menos importantes, mas que fugiriam ao escopo deste trabalho - do grupo acompanhando cantor(a) ou mesmo disco que levam o nome de um de seus integrantes como “solista”. A exemplo desses, podemos citar: “Luiz Eça e cordas” Volumes 1 e 2 (Philips), “Bebeto”(Tapecar-1975), “Kilombo” com Hércio Milito (Antilles-1987) “Amendoeira” com Bebeto (Biscoito Fino-2007). Por esse motivo o disco “Luiz Eça e cordas vol. 1 “ não vai aparecer nessa discografia, embora os participantes sejam integrantes do Tamba.

Durante toda a trajetória do grupo, sua discografia esteve ligada as seguintes empresas: Companhia Brasileira de Discos (Philips), Elenco, Philips, A&M Records, Orfeon, RCA Victor (BMG), BMG, Polygram.

¹¹⁸ Dados disponíveis no encarte do disco. Alguns relançamentos não trazem informações completas sobre o número de série e origem do LP original. Nesses casos as informações são as que se encontram no site www.memoriamusical.com.br (acessado em 20/05/2008) e <http://cliquemusic.uol.com.br> (acessado em 20/05/2008).

¹¹⁹ Na seção “ficha técnica” são reproduzidas as informações presentes no LP. No caso de omissões, as informações e dados complementares foram obtidos a partir das entrevistas. Os dados referentes à autoria das músicas também são os que estão presentes no encarte do disco original. Quando o encarte não traz essa informação, como é o caso do disco “Avanço”(1963), as informações são as que encontramos em <http://www.memoriamusical.com.br> (acessado em 20/05/2008) e <http://www.discosdobrasil.com.br> (acessado em 20/05/2008).

Álbum de carreira	Empresa	País em que foi realizada a gravação	Período
Tamba Trio, Avanço, Tempo, 5 na Bossa, Tamba Trio(1966)	Companhia Brasileira de Discos (Philips)	Brasil	1962-1966
Reencontro	Elenco	Brasil	1966
Brasil Saluda a Mexico	Philips	Mexico	1966
We and the Sea, Samba Blim	A&M Records	E.U.A.	1967-1968
Tamba 4	Orfeon	Mexico	1969
Luiz Eça-Bebeto-Hélcio Milito/Tamba, Tamba Trio (975)	RCA Victor (BMG)	Brasil	1975-1975
Tamba Trio-20 anos de sucessos	BMG	Brasil	1982

Figura 47 – A discografia do Tamba ao longo toda sua trajetória: Nome do disco, empresa, país em que o LP foi produzido e período.

1962

Tamba Trio (1962)



Figura 48 – Capa do LP “Tamba Trio” (1962)

Dados do álbum

Original: Brasil - Companhia Brasileira de Discos – Philips (P 632.129 L).
 Formato: Vinil 33 1/3.
 Relançamentos¹²⁰: Argentina – Philips (6460800) – Col. “Selection Dorada”. Vinil 33 1/3, Mono.
 Brasil 1975 – Fontana special (6470 525)– Edição Histórica vol.14.
 Formato: Vinil 33 1/3
 Japão 1998 – Philips PHCA-4214. Formato: CD. Stereo.

Ficha Técnica

Músicos: Piano, vocal: Luiz Eça
 Contrabaixo, flauta, vocal: Bebeto
 Bateria, vocal: Hécio Milito¹²¹
 Participações especiais:
 Violão: Durval Ferreira
 Diretor artístico: Armando S. Pittigliani
 Técnico de gravação: Célio Sebastião Martins
 Texto da contracapa: Armando S. Pittigliani

Faixas

Lado A	Lado B
1- TAMBA (Luiz Eça)	1- NÓS E O MAR (Ronaldo Bôscoli-Roberto Menescal)
2- BATIDA DIFERENTE (Durval Ferreira – Maurício)	2-SAMBA NOVO (Durval Ferreira)
3- INFLUÊNCIA DO JAZZ (Carlos Lyra)	3- O AMOR QUE ACABOU (Chico Feitosa-Luiz F. Freire)
4- SAMBA DE UMA NOTA SÓ (Antônio Carlos Jobim – Newton Mendonça)	4- MANIA DE “SNOBISMO” (Durval Ferreira-Newton Chaves)
5- ALEGRIA DE VIVER (Luiz Eça)	5- BATUCADA (Murilo A. Pessoa)
6- O BARQUINHO (Roberto Menescal-Ronaldo Bôscoli)	6- AI, SE EU PUDESSE (Ronaldo Bôscoli-Roberto Menescal)
7- MINHA SAUDADE (João Donato)	7- QUEM QUISER ENCONTRAR O AMOR (Carlos Lyra-Geraldo Vandré)

Figura 49 – Repertório presente no LP “Tamba Trio” (1962)

¹²⁰ Nesta seção estão incluídos os relançamentos encontrados até a conclusão deste trabalho.

¹²¹ Em entrevista concedida ao autor desta pesquisa, Hécio Milito afirma não ter utilizado a tamba nas gravações dos 3 primeiros álbuns.

1963

Avanço



Figura 50 – Capa do LP “Avanço”

Dados do álbum

Original: Brasil - Companhia Brasileira de Discos – Philips (P 632.154L).

Formato: Vinil 33 1/3.

Relançamentos: Japão 1998 – Philips (PHCA-4239). Formato: CD. Stereo.

Obs.: Neste Cd estão incluídos os álbuns “Avanço” (1963) e “Tempo” (1964)

Ficha Técnica

Músicos: Piano, arranjos, vocal, direção musical: Luiz Eça
Contrabaixo, sax-tenor, sax-barítono, flauta, vocal: Bebeto
Percussão, vocal: Hécio Milito
Participações especiais:
Violão: Durval Ferreira
Grupo cordas formado por dez violoncelos.

Produção: Armando S. Pittigliani

Técnico de gravação: Célio Martins

Engenheiro de som: Sylvio Rabello

Capa (Layout): Paulo Brèves

Foto: Francisco Pereira Netto

Texto da contracapa: Don Rossé Cavana

Faixas

Lado A	Lado B
1- GAROTA DE IPANEMA (Tom Jobim-Vinícius de Moraes)	1- SÓ DANÇO SAMBA (Tom Jobim –Vinícius de Moraes)
2- MAS, QUE NADA! (Jorge Ben)	2- O SAMBA DA MINHA TERRA (Dorival Caymmi)
3- NEGRO (Roberto Menescal-Ronaldo Bôscoli)	3- MOÇA FLOR (Durval Ferreira-Luiz Fernando Freire)
4- MANIA DE MARIA (Luis Bonfá-Maria Helena Toledo)	4- RIO (Roberto Menescal-Ronaldo Bôscoli)
5- VENTO DO MAR (Durval Ferreira-Luiz Fernando Freire)	5- TRISTEZA DE NÓS DOIS (Bebeto-Durval Ferreira-Maurício Einhorn)
6- SONHO DE MARIA (Marcos Valle-Paulo Sérgio Valle)	6- ESPERANÇA (Durval Ferreira-Luiz Fernando Freire-Maurício Einhorn)

Figura 51 – Repertório presente no LP “Avanço” (1963)

1964

Tempo



Figura 52 – Capa do LP “Tempo “

Dados do álbum

Original: Brasil - Companhia Brasileira de Discos – Philips (P 632.716 L).
 Formato: Vinil 33 1/3.
 Relançamentos: Japão 1998 – Philips (PHCA-4239). Formato: CD. Stereo.
 Obs.: Neste Cd estão incluídos os álbuns “Avanço”(1963) e
 “Tempo”(1964)

Ficha Técnica

Músicos: Arranjos, piano, vocal, direção musical: Luiz Eça
 Contrabaixo, flauta, sax-tenor,vocal e solo vocal em “Se eu pudesse
 voltar”: Bebeto
 Percussão, vocal: Hécio Milito
 Participações especiais:
 Violão: Durval Ferreira
 Grupo de cordas.
 Produtor: Armando S. Pittigliani
 Técnico de gravação: Célio Martins
 Engenheiro de som: Sylvio Rabello
 Foto: Francisco Pereira Netto
 Texto da contracapa: não informado.

Faixas

Lado A	Lado B
1- BORANDÁ (Edu Lobo)	1- BERIMBÁU (Baden Powell-Vinícius de Moraes)
2- NUVENS (Durval Ferreira-Maurício Einhorn)	2- O AMOR EM PAZ (Antônio Carlos Jobim –Vinícius de Moraes)
3- SE EU PUDESSE VOLTAR (Luis Bonfá-Maria Helena Toledo)	3- A MORTE DE UM DEUS DE SAL (Roberto Menescal-Ronaldo Bôscoli)
4- BARUMBÁ (Luiz Eça –Bebeto)	4- YANSÃ (Luiz Eça-Bebeto)
5- PREGÃO (Sérgio Ricardo-Carlos Diegues)	5- CONSOLAÇÃO (Baden Powell-Vinícius de Moraes)
6- DANIELLE (Luiz Eça-Bebeto)	6- MOTO CONTÍNUO (Radamés Gnatalli)

Figura 53 – Repertório presente no LP “Tempo” (1964)

1965

5 na Bossa – Nara, Edu Lobo, Tamba Trio



Figura 54 – Capa do LP “5 na Bossa – Nara, Edu Lobo, Tamba Trio”

Dados do álbum

Original: Brasil - Companhia Brasileira de Discos – Philips (P 632.769 L). Formato: Vinil 33 1/3. Mono.

Relançamentos: Brasil (2002) - Universal Music. Formato: CD

Ficha Técnica

Músicos: Piano, vocal: Luiz Eça
Contrabaixo, vocal: Bebeto
Bateria, vocal: Ohana
Voz e violão: Nara, Edu Lobo

Produtor: não informado

Texto da contracapa: não informado.

Faixas

Lado A	Lado B
1- CARCARÁ (João do Valle-João Candido)	1- ALELUIA (Edu Lobo-Ruy Guerra)
2- REZA (Edu-Lobo-Ruy Guerra)	2- CICATRIZ (Zé Kétti-Hermínio Bello de Carvalho)
3- O TREM ATRASOU (Vilarinho-Estanislau Silva-Paquito)	3- ESTATUINHA (Edu Lobo- G. Guarnieri)
4- ZAMBI (Edu Lobo-Vinícius de Moraes)	4- MINHA HISTÓRIA (João do Valle-Raymundo Evangelista)
5- CONSOLAÇÃO (Baden Powell-Vinícius de Moraes)	5- O MORRO NÃO TEM VEZ (Tom Jobim-Vinícius de Moraes)

Figura 55 – Repertório presente no LP “5 na Bossa – Nara, Edu Lobo, Tamba Trio” (1965)

1966

Tamba Trio (1966)

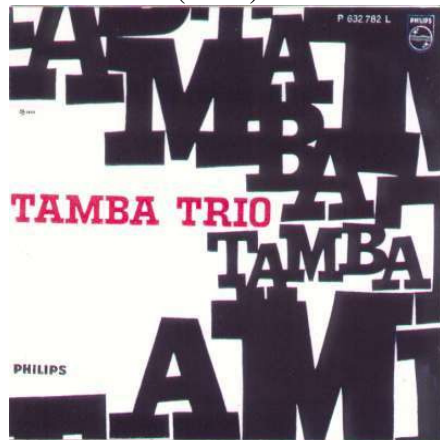


Figura 56 – Capa do LP “Tamba Trio” (1966)

Dados do álbum

Original: Brasil - Companhia Brasileira de Discos – Philips (P 632.782 L). Formato: Vinil 33 1/3. Mono.

Ficha Técnica

Músicos: Piano, direção musical, vocal, arranjos: Luiz Eça
 Contrabaixo, vocal, flauta: Bebeto
 Bateria, vocal: Ohana
 Regência: Mário Tavares
 Cellos: Peter Dauelsberg, Eugen Ranevsky, Raphael Jannibelli, Eldo Peracchi, Giorgio Bariola, Iberê Gomes Grosso, Ana Devos, Edmundo Oliani, Marcio E. Mallard e Watson Clis.
 Assistente de produção: Armando Pittigliani
 Engenheiro de som: José da Costa Medeiros
 Técnicos de gravação: Ary Perdigão e Ary Carvalhaes
 Capa: Hélio Dias
 Texto da contracapa: Edu Lobo.

Faixas

Lado A	Lado B
1- CANTO DE OSSANHA (Baden Powell-Vinícius de Moraes)	1- PROCISSÃO (Gilberto Gil)
2- MINHA (Francis Hime-Ruy Guerra)	2- IMAGEM (Luiz Eça-Aloysio de Oliveira)
3- YEMANJÁ (Gilberto Gil-Othon Bastos)	3- PRÁ DIZER ADEUS (Edu Lobo-Torquato Neto)
4- CANÇÃO DO NOSSO AMOR (Silveira-Dalto)	4- TRISTEZA / NO CARNAVAL (H. Lobo-Niltinho)/(Caetano Veloso-Jota)
5- QUEM ME DERA (Caetano Veloso)	5- VELEIRO (Edu Lobo)
6-SEM MAIS ADEUS (Francis Hime-Vinícius de Moraes)	

Figura 57 – Repertório presente no LP “Tamba Trio” (1966)

Brasil saluda a Mexico – Tamba Trio



Figura 58 – Capa do LP “Brasil saluda a México – Tamba Trio”

Dados do álbum

Original: México - Philips (10087). Formato: Vinil 33 1/3. Mono.

Ficha Técnica

Músicos: Piano, vocal: Luiz Eça
Contrabaixo, vocal, flauta: Bebeto
Bateria, vocal: Ohana

Produção: não informado

Estúdio de gravação: não informado.

Faixas

Lado A	Lado B
1- LA CHICA DE IPANEMA (Tom Jobim-Vinícius de Moraes)	1- DESAFINADO (Tom Jobim-N. Mendonça)
2- CORCOVADO (Tom Jobim-Vinícius de Moraes)	2- AMOR EN PAZ (Tom Jobim-Vinícius de Moraes)
3- SOLO BAILO SAMBA (Tom Jobim-Vinícius de Moraes)	3- SAMBA DE MI TIERRA (Dorival Caymmi)
4- CONSOLACION (Baden Powell-Vinícius de Moraes)	4- REZA (Edu Lobo-Ruy Guerra)
5- BERIMBAU (Baden Powell-Vinícius de Moraes)	5- EL CERRO (Tom Jobim-Vinícius de Moraes)
	6- AGUA DE BEBER (Tom Jobim-Vinícius de Moraes)

Figura 59 – Repertório presente no LP “Brasil saluda a México – Tamba Trio”(1966)

Reencontro - Sylvia Telles, Edu Lobo, Trio Tamba e Quinteto Villa-Lobos



Figura 60 – Capa do LP “Reencontro – Sylvia Telles, Edu Lobo, Trio Tamba e Quinteto Villa-Lobos”

Dados do álbum

Original: Brasil - Elenco (ME-31). Formato: Vinil 33 1/3. Mono

Relançamentos: Brasil (2003) - Universal Music (60249800128). Formato: CD

Ficha Técnica

Músicos: Piano: Luiz Eça
Contrabaixo e flauta: Bebeto
Bateria: Ohana
Violão e voz: Edu Lobo
Voz: Sylvia Telles
Quinteto Villa-Lobos
Direção artística: Aloysio de Oliveira
Assistente de produção: José Delphino Filho
Técnico de som: Umberto Contardi

Faixas

Lado A	Lado B
1- POT-POURRI(ABERTURA):O MORRO NÃO TEM VEZ (Jobim-Vinícius) /FEIO NÃO É BONITO (Carlos Lyra-Vinícius) /ZELÃO (Sérgio Ricardo)	1- POT-POURRI: ESTATUINHA (Edu Lobo-Guarnieri) /ZAMBI (Edu Lobo-Vinícius)
2- VOCÊ E EU (Carlos Lyra-Vinícius)	2- SÓ TINHA DE SER COM VOCÊ (Tom Jobim-Aloysio de Oliveira)
3- MINHA NAMORADA ((Carlos Lyra-Vinícius)	3- PRECISO APRENDER A SER SÓ (Marcos Valle-Paulo Valle)
4- ATIREI O PAU NO GATO (Folclore)	4- MARCHA SOLDADO (Folclore)
5- CANTA, CANTA (Jobim/Vinícius)	5- POT-POURRI: FOTOGRAFIA (Jobim) /DINDI (Jobim-Aloysio de Oliveira)

Figura 61 – Repertório presente no LP “Reencontro – Sylvia Telles, Edu Lobo, Trio Tamba e Quinteto Villa-Lobos” (1966)

1967

Tamba 4: We and the sea



Figura 62 – capa do LP “Tamba 4:We and The Sea”

Dados do álbum

Original: EUA - CTI - A&M Records (SP 3004). Formato: Vinil 33 1/3. Stereo.

Relançamento: EUA (2000) – Verve (314 543 483-2). Formato: CD. Stereo.

Ficha Técnica

Músicos: Piano, órgão (em “Iemanjá”), vocal (em “Iemanjá”, “Dolphin): Luiz Eça

Contrabaixo acústico (faixas “O morro”, “Canto de Ossanha”), vocal (faixa “Moça Flor”, “Iemanjá”, “Dolphin”) e flauta: Bebeto

Bateria, jawbone (quexada), conga, vocal (faixas “Iemanjá”, “Dolphin”): Ohana

Contrabaixo acústico, violão (faixa “O morro”), vocal (faixas “Iemanjá”, “Dolphin”) e percussão e congas (faixa “Canto de Ossanha”): Dório Ferreira

Produção: Creed Taylor

Engenheiro de gravação: Rudy Van Gelder

Estúdio de gravação: Van Gelder Studios

Foto da capa: Pete Turner

Design gráfico: Sam Antupid

Texto da contracapa: Harvey Loomis

Data da gravação: Dias 5-7, 11, 12 e 14 de Setembro de 1967

Faixas

Lado A	Lado B
1- THE HILL (O MORRO) (Tom Jobim-Vinícius de Moraes)	1- CHANT OF OSSANHA (CANTO DE OSSANHA) (Baden Powell-Vinícius de Moraes)
2- FLOWER GIRL (MOÇA FLOR) (Luiz Fernando-Durvall Ferreira)	2- DOLPHIN (Luiz Eça)
3- IEMANJÁ (Baden Powell)	3- CONSOLATION (CONSOLAÇÃO) (Baden Powell-Vinícius de Moraes)
4- WE AND SEA (NÓS E O MAR) (Ronaldo Bôscoli-Roberto Menescal)	

Figura 63 – Repertório presente no LP “Tamba 4: We and The Sea” (1967)

1968

Tamba 4: Samba blim



Figura 64- Capa do LP “Tamba 4: Sambla Blim”

Dados do álbum

Original: EUA - CTI - A&M Records (SP 3013). Formato: Vinil 33 1/3. Stereo.

Relançamento: Japão – A&M Records (UCCU-6216). Formato: CD. Stereo.

Ficha Técnica

Músicos: Piano: Luiz Eça
Flauta: Bebeto
Bateria, conga, afoxé: Ohana
Contrabaixo, percussão: Dório Ferreira
Cordas: Violinos: Emanuel Green, David Nadies, Matthew Raimondi, Tosha Samaroff, Gino Louis Sambuco, Julius Schacter, Jack Zayde, Joseph Zwilich. Violas: Alfred Brown, Harold Coletta, David Mankovitz, Emanuel Vardi. Cellos: Charles McCracken, George Ricci.
Arranjo para cordas: Luiz Eça
Produção: Creed Taylor
Engenheiro de gravação: Rudy Van Gelder
Estúdio de gravação: Van Gelder Studios
Foto da capa: Pete Turner
Design gráfico: Sam Antupid
Texto da contracapa: Ira Gitler
Data da gravação: 5, 8, 13 de agosto de 1968.

Faixas

Lado A	Lado B
1- SAMBA BLIM (Orlan Divo-Helton Menezes)	1- REZA (Edu Lobo-Ruy Guerra-N. Gimbel)
2- WATCH WHAT HAPPENS (M. Legrand-N. Gimbel)	2- TRISTEZA DE NÓS DOIS (D. Ferreira-Bebeto-M. Einhorn-Gilbert ¹²²)
3- WEEKEND (Luiz Eça)	3- SAN SALVADOR (D. Ferreira-Aglae)
4- PALLADIUM (Orlan Divo-Ed Lincoln)	4- SLICK (Alpert-Pisano)
5- QUIETLY (Ohana-Dório-Luiz Eça)	5- BAIANO (A. Luz)
6- KNOW IT ALL (João Donato-Sergio Paulo Valle)	6- PREGÃO (S. Ricardo-C. Diegues)

Figura 65 – Repertório presente no LP

¹²² Gilbert - não consta este nome em outros registros em encartes dos discos do Tamba em que esta música aparece.

1969

Tamba 4: Pais Tropical



Figura 66 – Capa do LP “Tamba 4: Pais Tropical”

Dados do álbum

Original: México – Orfeon (LP-12-715).Formato: Vinil 33 1/3. Stereo.

Ficha Técnica

Músicos: Piano e flauta em dó: Laércio de Freitas
Congas e flauta em sol: Bebeto
Bateria: Ohana
Contrabaixo: Dório Ferreira

Direção artística: Mariano Rivera Conde

Engenheiro de som: Joan. A. Delgado

Estúdio de gravação: não informado

Design gráfico: não informado

Texto da contracapa: João Batista Pinheiro (Embaixador do Brasil)

Faixas

Lado A	Lado B
1- CORRENTEZA (Antonio Adolfo-Tibério Gaspar)	1- PAÍS TROPICAL (Jorge Ben)
2- SE VOCÊ PENSA (Roberto Carlos)	2- SAMARINA (Antonio Adolfo-Tibério Gaspar)
3- JULIANA (Antonio Adolfo-Tibério Gaspar)	3- SEM VOCÊ EU NÃO VIVO (Cassiano)
4- LENGUA-LENGA (Laércio de Freitas)	4- PENSANDO (Dório Ferreira)
5- VERACRUZ (Milton Nascimento)	5- ZAZUEIRA (Jorge Ben)

Figura 67 – Repertório presente no LP “Tamba 4: Sambla Blim” (1968)

1974

Luiz Eça-Bebeto-Hélcio Milito/Tamba

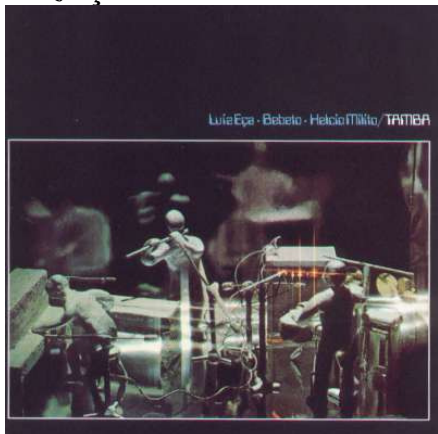


Figura 68 – Capa do LP “Luiz Eça – Bebeto – Hélcio Milito/Tamba”

Dados do álbum

Original: Brasil – RCA (LP 103.0081). Formato: Vinil 33 1/3.

Relançamento: Brasil (2001) – RCA / BMG-Brasil (74321866282). Formato: CD.

Ficha Técnica

Músicos: Piano, Fender Rhodes, sintetizador, percussão, vocal: Luiz Eça
Contrabaixo elétrico, flauta, sax, percussão, vocal: Bebeto
Percussão, tamba, vocal: Hélcio Milito

Produção: Raymundo Bittencourt

Coordenação geral: Osmar Zandomenigui

Coordenação Artística: Eliseth Duarte

Arranjos e regência: Luiz Eça

Técnicos: Paulo Frazão, Walter Lima, Stélio Carlini e Gunther Kibelkstis

Estúdio de gravação: RCA – 16 canais (São Paulo)

Arte: Ney Távora

Fotos: Ivan Klinggen

Texto da contracapa: João Batista Pinheiro (Embaixador do Brasil)

Faixas

Lado A	Lado B
1- SE É QUESTÃO DE ADEUS ATÉ LOGO (Tom/Dito)	1- SUÍTE DE SAMBAS: Pra machucar meu coração (Ary Barroso)/Rosa Maria (A. Silva/Éden Silva)/Não tenho lágrimas(Max Bulhões/Milton de Oliveira)
2- NÃO TEM PERDÃO (Ivan Lins/Ronaldo Monteiro de Souza)	2- QUADROS (Luiz Eça)
3- REFLEXOS (Luiz Eça/Fernanda Quinderé)	3- NÃO TEM NADA NÃO (Marcos Valle/J. Donato/Eumir Deodato)
4- GAZELA (Bebeto/Arlette Neves Milito)	4- O HOMEM (Luiz Eça)
5- MESTRE BIMBA (Luiz Eça/Hélcio Milito/Bebeto)	5- MORADA (João Bosco)
6- OSSAIN BAMBOXÊ (A. Carlos/Jocafi/Idalzio Tavares)	6- AMANHANGÁ (Tom/Dito)
7- EM CASA (Carlos Vereza)	7- INFINITO (Luiz Eça/Hélcio Milito/Bebeto)

Figura 69 - Repertório presente no LP “Luiz Eça – Bebeto – Hélcio Milito/Tamba” (1974)

1975

Tamba Trio (1975)



Figura 70 – Capa do LP “Tamba Trio”(1975)

Dados do álbum

Original:.. Brasil – RCA (LP 103.0143).Formato:Vinil 33 1/3.

Relançamento: França (2003) – RCA / BMG-France (74321965112). Formato: CD.

Ficha Técnica

Músicos: Piano, Fender Rhodes, sintetizador: Luiz Eça
Contrabaixo elétrico, flauta em dó e flauta em sol: Beбето
Percussão, bateria: Hélcio Milito
Participações especiais: Hélio Delmiro, Toninho
Horta(“Sanguessuga”, “Beijo Partido”), Ivan Lins (“3 horas da manhã”,
“Beira-mar”, “Beijo Partido”), Danilo Caymmi (“Jogo da vida”, “Contra o
vento”), João Bosco (“Ou bola ou búlica”), Rildo Hora (“Visgo de Jaca”)
Produção: Raymundo Bittencourt
Direção Artística: Carlos Guarany
Arranjos: Luiz Eça
Engenheiro de som e mixagem: Nestor Vitiritti
Estúdio de gravação: RCA – 16 canais
Design: Ney Távora
Fotos: Ivan Klíngen
Data da gravação: Entre 10/mar à 5/Maio de 1975.

Faixas

Lado A	Lado B
1- 3 HORAS DA MANHÃ (Ivan Lins/Waldemar Correia)	1- JOGO DA VIDA (Danilo Caymmi)
2- VISGO DE JACA (Rildo Horta/Sérgio Cabral)	2- SANGUESSUGA (Toninho Horta)
3- OU BOLA OU BÚLICA (João Bosco/Aldir Blanc)	3- JANELAS (Ivan Lins/Ronaldo Monteiro)
4- BEIRA-MAR (Ivan Lins)	4- CONTRA O VENTO (Danilo Caymmi/Ana M. Borba)
5- OLHA MARIA (AMPARO) (Tom Jobim)	5- BEIJO PARTIDO (Toninho Horta)
6- CHORINHO N° 1 (Durval Ferreira)	6- CHAMADA (Paulo César Coelho/Hélio de Souza)

Figura 71 – Repertório presente no LP “Tamba Trio”(1975)

1982

Tamba Trio – 20 anos de sucessos



Figura 72 – Capa do LP “Tamba Trio-20 anos de sucessos”

Dados do álbum

Original:.. Brasil – RCA (LP 103.0548).Formato:Vinil 33 1/3. Stereo.

Relançamento: Japão(2002) – RCA / BMG BVCM-37312 (74321-94449-2).

Formato: CD.

Ficha Técnica

Músicos: Teclados, vocal: Luiz Eça

Contrabaixo elétrico, flauta, sax-alto, solista vocal: Bebeto

Tamba, bateria, vocal: Hércio Milito

Participações especiais: Carlos Negreiros e Jurandir P. Souza na faixa

“Lamento negro”

Produção: Hércio Milito

Coordenação artística: Lúcio Varela

Arranjos e regências: Luiz Eça

Técnicos de gravação e mixagem: Luiz Carlos T. Reis, Mário Jorge Bruno

Capa: Arthur Fróes

Fotos: Orlando Abrunhosa

Faixas

Lado A	Lado B
1 – O SAMBA DA MINHA TERRA (Dorival Caymmi)	1 – MAS QUE NADA (Jorge Ben)
2 – SÓ DANÇO SAMBA (Tom Jobim/Vinícius de Moraes)	2 – ME DEIXA EM PAZ (Monsueto/Ayrton Amorim)
3 – ASA BRANCA (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)	3 – MESTRE BIMBA (Luiz Eça/Hélcio Milito/Bebeto)
4 – SONDA 1999 (Luiz Eça/Hélcio Milito/Bebeto)	4 – LAMENTO NEGRO (Humberto Porto/Constantino Silva)
5 – 3 HORAS DA MANHÃ (Ivan Lins/Waldemar Correia)	5 – TRINDADE (Luiz Eça/Bebeto)

Figura 73 - Repertório presente no LP “Tamba Trio-20 anos de sucessos”

(1982)

7. Anexos

7.1 Partitura (Melodia e Cifra) de “O barquinho” (Roberto Menescal / Ronaldo Bôscoli.

A F7M Bm7 E7
 5 Eb7M Am7 D7
 9 Db7M Gm7 C7
B Am7 D7(b9) Gm7 C7(b9)
 13

Figura 74 – Melodia e cifra de “O barquinho”