GUILHERME CAMPIANI MAXIMIANO

Transformação na música instrumental brasileira: a improvisação nos primeiros álbuns do Tamba Trio

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração Processos de Criação Musical, Linha de Pesquisa Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa.

São Paulo

2009

GUILHERME CAMPIANI MAXIMIANO

Transformação na música instrumental brasileira: a improvisação nos primeiros álbuns do Tamba Trio

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração Processos de Criação Musical, Linha de Pesquisa Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa.

São Paulo

2009

FOLHA DE APROVAÇÃO

GUILHERME CAMPIANI MAXIMIANO

Transformação na música instrumental brasileira:
a improvisação nos primeiros álbuns do Tamba Trio

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

RESUMO

O presente trabalho tem o objetivo de investigar o uso da improvisação nas gravações iniciais do Tamba Trio, grupo surgido no início da década de 1960 no Rio de Janeiro. Ao longo da pesquisa, foram utilizadas algumas ferramentas de análise para compreender quais as modalidades de improvisação presentes nas gravações. Comparações foram feitas entre o Tamba com outras manifestações da mesma época. Nessas análises, foram encontrados aspectos que permitem concluir que o Tamba representou importantes tendências estilísticas da época e que influenciaram a produção da música instrumental brasileira desde então.

ABSTRACT

This work aims to investigate the use of improvisation on the first recordings of Tamba Trio, a group that came together in the beginning of the 1960's in Rio de Janeiro. Throughout the development of the work, various analysis tools were used, in order to understand the modes of improvisation present in the recordings. The findings thereof were used to compare Tamba with other artists of the same period. The results allows the conclusion that Tamba Trio represented and pioneered some important trends that influenced the so called Brazilian Instrumental Music that has been produced since then.

Dedicado a João Antunes Maximiano

AGRADECIMENTOS

Espero ter sido um aluno merecedor do esforço de Rogério Costa, sem cuja cuidadosa orientação esse trabalho jamais teria se concretizado.

Sem a imensa atenção que me dispensaram Bebeto Castilho e Hélcio Milito o texto teria ficado muito mais pobre, e por isso eu sou eternamente grato.

A Daniel Obeid e Marcio Zorzella, que muito ajudaram lendo e propondo melhorias a versões preliminares.

A Henrique Penna, o Peninha, e Sergio Basbaum, pela troca de idéias musicais e pessoais.

A Marli Batista Ávila pela compreensão, pela amizade e por ser uma excelente colega de trabalho.

Agradeço a Renato Amoroso, Ivan Ivanov e Zeca Louro, do blog Loronix pelos discos emprestados e pela disponibilidade em colaborar.

A minha esposa Kika e a meus pais, pela ajuda e pela compreensão.

SUMÁRIO

1. Introdução	**1**
2. Música instrumental brasileira	**8**
3. Improvisação em música popular	**30**
4. O Tamba Trio	**60**
5. **Improvisação no Tamba Trio**	**75**
6. **Conclusão**	**97**
Referências	**100**
Anexos	**113**

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho traz uma investigação de um caso de uso da improvisação na música popular brasileira: os solos que se ouvem nos três primeiros álbuns do Tamba Trio.

O Tamba Trio, ao registrar seu trabalho em disco, no início dos anos 60, representa tendências que vinham se manifestando na cena da música instrumental da época que tinha lugar em casas noturnas cariocas e paulistas. Estas tendências incluem maneiras particulares de abordar o arranjo, a harmonia, o ritmo e a improvisação e são verificáveis também em outros grupos inspirados pelo jazz e pela bossa nova, como o Zimbo Trio, os grupos de Sergio Mendes e de J.T. Meirelles e muitos outros. Essa cena musical, apesar de não ser um objeto freqüente de investigações acadêmicas, é amplamente citada em livros, documentários e na imprensa; termos como samba-jazz, bossa nova instrumental têm sido usados para classificá-la. Desdobramentos mais recentes desta música foram denominados de música instrumental brasileira.

O surgimento do Tamba é cronologicamente muito próximo aos marcos iniciais da bossa nova, e compartilha com ela uma parte importante do repertório e alguns aspectos estéticos, a começar do samba como matriz. Veremos que isso não significa que a agitada cena de música instrumental da época, representada em parte pelos trios de piano, seja um mero desdobramento ou vertente da bossa nova. Apesar das evidentes intersecções, esse texto não se preocupará em contribuir com as discussões sobre o significado da bossa nova

e suas exatas delimitações temporais e estilísticas, e adotaremos diretamente a visão de alguns autores que serão citados oportunamente.

Também veremos que a música produzida nessa cena mostra intersecções importantes com o jazz, até mais intensas do que se verifica na própria bossa. Nos interessarão aqui certos aspectos dessa intersecção, a saber o destaque dado à execução instrumental, a própria presença do improviso e o modo como ele ocorre. Também serão discutidas outras influências, por exemplo de grupos vocais brasileiros e americanos e do choro, que de alguma maneira estão presentes na música do Tamba e de muitos outros músicos que trabalhavam na noite no Rio de Janeiro na virada da década de 1950 para a de 1960. Apesar de identificar essas influências, este estudo tampouco pretende contribuir para a discussão a respeito da exata contribuição do jazz (ou de outras matrizes, como a música erudita) para a bossa nova.

Este trabalho elege, como objeto de pesquisa, uma parte delimitada do trabalho do Tamba, que são os três primeiros álbuns. Essa escolha inicial descarta outras formações do Tamba – os três discos contam com a participação de Luiz Eça (piano), Bebeto Castilho (baixo, flauta e saxofones) e Hélcio Milito (percussão) tocando e cantando, além de instrumentistas convidados. Outra vantagem é que esses três registros, concentrados nos anos iniciais de atividade do grupo, apresentam razoável coesão estilística: a maioria das faixas apresenta alguma modalidade de improvisação, faz uso das mesmas sonoridades, emprega as vozes dos integrantes de maneira semelhante e atém-se a um mesmo tipo de repertório. Em produções posteriores do trio, a formação

alterou-se (entre outras mudanças, Octávio Bailly assumiu o baixo e Laércio de Freitas o piano), sintetizadores e guitarras foram incluídos e cantores-compositores foram convidados a participações especiais.

Dentro destas gravações, o texto se aprofundará somente nas improvisações; através da transcrição e análise de solos selecionados, procuraremos jogar luz sobre sua estruturação.

O objetivo é compreender o uso da improvisação nestes discos e se esse uso representa uma novidade estética, na medida em que se diferencia de outras produções anteriores.

***

Esse é um trabalho que trata, como já está patente, da chamada música popular. Há muitos contextos em que uma divisão entre música erudita e popular não é muito eficaz, principalmente para compreender algumas manifestações musicais que ocorrem a partir da virada do século XIX para o XX. Como resultado, é comum encontrar em textos sobre o tema menções aos limites dessas definições, e aos erros em que se pode incorrer ao classificar artistas em uma ou outra categoria. Em seu livro sobre Anacleto de Medeiros, o historiador fluminense André Diniz comenta (2007):

> *[...]durante um bom tempo os trabalhos sobre o universo da música brasileira estabeleciam uma diferenciação discutível entre música erudita, popular e folclórica. Felizmente esse instrumental teórico passou a ser questionado por uma série de pesquisas, que destacavam a dificuldade de compreender nossa história cultural em*

conceitos tão estanques. Historiadores, sociólogos, antropólogos, críticos literários, e musicólogos vêm produzindo leituras de nossa história musical que permitem uma visão mais ampla e complexa do seu processo de formação (p. 12).

Há uma miríade de realizações de fronteira e cruzamentos entre popular e erudito que corroboram as palavras de Diniz, que ocorreram dentro e fora do Brasil. Alguns exemplos são as incursões de instrumentistas eruditos pelo território popular (como a colaboração do violista John Cale, membro do grupo de La Monte Young, com a banda de estimação de Andy Warhol, *The Velvet Underground*, contada pelo crítico Alex Ross no livro *The Rest is noise: listening to the twentieth century* – ROSS, 2007, p. 508), composições eruditas que buscam inspiração na música popular (como o prelúdio *Minstrels*, de Claude Debussy), incursões de compositores populares por formas habitualmente eruditas (como a *Rapsody in Blue* de George Gershwin), e interpretações de peças eruditas por grupos populares (como o *Moto Contínuo* de Radamés Gnatalli, registrado na última faixa do terceiro disco do Tamba). A própria vida musical de Radamés Gnattalli, que transitou tanto pela sala de concerto como pelos salões de baile e estúdios de TV é um interessante exemplo (ALBIN, 2006).

Esses exemplos nos instam a resistir a definições estanque, e dificultam a localização de diferenças entre popular e do erudito, ao menos do ponto de vista estritamente musical. Ao mesmo tempo, se falamos de hibridação, é evidente que pelo menos em algum momento houve duas culturas musicais que foram reconhecidas como diferentes por historiadores, críticos e músicos. Se há a

percepção de que alguns artistas atuaram como mediadores[1], que é como André Diniz classifica Noel Rosa e Catulo da Paixão Cearense (2007, p. 14), a lógica obriga pressupor que há duas áreas da cultura a serem mediadas.

Se ainda parece útil à comunidade acadêmica usar esses termos, é porque há alguma diferença; mas se essa diferença não está na materialidade ou na superfície da música, onde está? Se tomarmos apenas ao discurso social que cerca a arte em geral, produzido por estudiosos, jornalistas, profissionais, professores, curadores, ficamos no mesmo lugar: é popular o que todos dizem que é popular.

O caminho explorado por Paulo Tiné (2001, p. 4 a 7), na introdução de seu trabalho sobre Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim, traz uma interessante perspectiva. Em sua tentativa de distinção, ele aponta para fatores como a forma de registro (inicialmente baseada na oralidade e posteriormente na gravação em música popular, e mais na escrita em música erudita) e as particularidades da execução (a técnica e a preparação do intérprete). Podemos adicionar a esses dois fatores os diferentes contextos de performance em que a música popular e a erudita acontecem.

A idéia de que a música popular privilegia o registro em gravações é muito útil para esse trabalho, uma vez que partiremos exclusivamente de

[1] O conceito de mediador, aqui, pode ser entendido como alguém que serve como intermediário entre dois pólos, facilitando a comunicação entre eles. Uma rápida consulta a obras de referência mostra que este termo tem aplicação em diversas áreas do conhecimento com sentido semelhante, como a pedagogia (para descrever o conjunto de técnicas usadas na transmissão do conhecimento, segundo o *Diccionario General de Ciências Humanas* - THINES e LEMPEREUR, 1975, p. 566) teologia (para descrever a atuação do Cristo entre Deus e os homens, segundo o *Vocabulaire Critique de Philosophie,* 1947, p. 604) e o direito (uma parte que conduz negociações entre dois litigantes, segundo *A dictionary of the social sciences,* GOULD e KOLB, 1964, p. 421).

gravações registradas em álbuns comerciais – e nem poderia ser diferente, pois por definição os improvisos não foram escritos previamente. Ao longo do trabalho também será necessário dar atenção às particularidades de uma performance em que há a presença da improvisação.

Há, aliás, também aqui um impasse: há gravações em que o uso da improvisação fica um pouco menos explícito, como é o caso dos discos de Baden Powell e Luiz Bonfá que visitaremos no capítulo 4. Quem pode asseverar se determinado trecho é parte do arranjo ou foi criado no momento da execução, mesmo que represente contraste com o tema original? Nesse caso, algumas das decisões bastante arbitrárias tiveram de ser tomadas pelo autor, baseando-se justamente na distância entre o que está sendo tocado e o tema original. Essa idéia encontra alguma fundamentação nas discussões sobre improvisação e música popular que conduziremos no capítulo 3.

A improvisação musical sugere fascinantes problemáticas, como as que foram exploradas por autores como Derek Bailey, Pierre Boulez, Rogério Costa e Paul Berliner. Algumas delas, no entanto, foram excluídas de nossas preocupações por se mostrarem pouco aplicáveis à música popular. Um exemplo são as discussões propostas por Pierre Boulez no texto *Alea* (1995, p. 43 a 57). Nesse texto, Boulez defende que a aleatoriedade (que pode se apresentar através da improvisação) não deve representar uma perda de controle por parte do compositor. Por outro lado, Boulez entende que, ao delegar uma parte das decisões ao intérprete, pode-se obter uma desejável re-integração deste ao processo criativo. Essas preocupações são menos

relevantes em música popular; em muitos casos, há uma compreensão tácita por parte do compositor popular de que versões posteriores de suas músicas podem ser modificadas tanto através da improvisação como através de re-harmonizações e arranjos, e nem se cogita que isso signifique uma ‘recusa da escolha’, como diz Boulez. E por outro lado, pelo menos no jazz, há quase que invariavelmente uma grande contribuição do intérprete, a ponto de ser possível colocar a questão de se tratar o improvisador como uma espécie de co-autor, ou autor de uma obra independente.

Anexos ao texto está um CD de exemplos, trazendo algumas faixas que ilustram as reflexões do texto, além da transcrição completa das entrevistas realizadas.

2. MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA

O campo de estudo desta pesquisa (conforme definiremos adiante), tem algumas particularidades que a diferenciam de outras músicas populares e que determinam algumas precauções na sua abordagem.

Um primeiro dado é que a música instrumental brasileira é uma manifestação musical que tem origem em tempos relativamente recentes. Portanto, não há o benefício do distanciamento temporal, que costumeiramente permite a estudiosos, críticos e comentadores avaliar com mais clareza os impactos de uma determinada música nas produções posteriores. Além disso, há uma produção acadêmica relativamente restrita sobre o tema; e, apesar de ser um território musical bastante ativo no circuito de festivais e apresentações ao vivo, bem como através de instrumentistas e compositores, está em segundo plano também no mercado fonográfico.

Também é importante notar que se trata de uma música originada a partir de uma vasta rede de influências e de intersecções entre outras músicas. Este dado a respeito da música instrumental brasileira se aplica a muitos dos fatos culturais surgidos nas Américas, incluindo, por exemplo, a religião. É tão grande o papel das hibridações na música popular brasileira que vale a pena uma pequena digressão a respeito.

É difícil refutar as percepções de Levi-Strauss sobre a cultura humana, especificamente a de que ela apresenta ‘modos extraordinariamente diversificados de sociedades e de civilizações’ e também que se verifica a

diversidade mesmo em subgrupos dentro de uma sociedade ou dentro de um mesmo subgrupo ao longo do tempo. Fatores que contribuem para isso, ainda segundo o trabalho clássico *Raça e história,* são o isolamento geográfico e o desejo de se opor aos vizinhos (LEVI-STRAUSS, 1975, p.55-57). Esse isolamento, no entanto, nunca é total e duradouro; quando ele é rompido, é inevitável que se produzam 'colaborações, (migrações, empréstimos, trocas comerciais, guerras)' (p. 87). A vida na América pós Colombo aumentou a freqüência dessas colaborações (p. 88) gerando as muitas hibridações culturais presenciadas no continente. É comum, por exemplo, que manifestações musicais sejam consideradas fruto da mistura entre tradições musicais européias e africanas, como vemos no capítulo *Música de Barbeiros,* da dissertação de mestrado de Carmem Silvia Garcia sobre Patápio Silva (GARCIA, 2005, p. 71). O texto descreve o modo muito particular ("requebradinho", nas palavras de um comentador da época) com que os célebres grupos de 'barbeiros' executavam as danças européias então em voga.

O conceito de hibridação – termo que se aproxima de idéias como sincretismo, mestiçagem, mistura e fusão – encontra aplicação em diversos estudos da cultura. Segundo o antropólogo argentino Néstor Garcia Canclini, ele é comumente utilizado em discussões sobre colonização, imigração e aculturação, mas também é útil para descrever fusões artísiticas de diversas naturezas, incluindo musicais:

> *Qualquer um de nós tem em casa discos e fitas em que se combinam música clássica e jazz, folclore, tango e salsa, incluindo compositores como Piazzola, Caetano*

Veloso e Rúben Blades, que fundiram esses gêneros cruzando em suas obras tradições cultas e populares (2003, p. 18).

Para Canclini, a hibridação pode ocorrer em modalidades diversas, que incluem as adaptações que se fazem necessárias por conta de migrações, e as reformulações da cultura impostas pela utilização de novas tecnologias. Portanto, ele refuta a noção de uma hibridação é necessariamente uma estratégia de dominação protagonizada por setores da elite, opinião que parece predominar entre os críticos da contaminação da "autêntica" música brasileira, por influências externas, como veremos em mais detalhe adiante.

No caso em estudo, é importante notar a intensidade com que o ambiente cultural brasileiro se expôs a influências de outros países nas primeiras décadas do século XX. Fatores para essa exposição incluem a popularização do rádio e do cinema no país e a política americana da "boa vizinhança" na época da Segunda Guerra (TOTA, 2005).

O LUGAR DA MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA

Se tomarmos como parâmetro a quantidade de gêneros, estilos ou vogas de dança surgidos no continente americano, concluímos que se trata de uma paisagem musical de grande diversidade. Tem-se uma miríade de cenas musicais, freqüentemente com fronteiras estilísticas nebulosas (o que se deve, justamente, à intensidade das fusões e colaborações). A leitura que a crítica fez dessas cenas frequentemente leva em consideração fatores diversos, relacionados não somente a aspectos estilísticos mas também a visões sobre a cultura local, a idéia de nação, e a importância da tradição e do novo. Ao mesmo

tempo, há a percepção de que certos fatores que podem contribuir para acelerar a diluição das fronteiras entre territórios musicais, como é exemplificado pela citada popularização do rádio, do cinema e do fonógrafo ao longo do século XX no Brasil (ALMIRANTE, 1977; NAPOLITANO, 2001).

Com essas considerações, chegamos à possibilidade de delimitar com um pouco mais de clareza o território que queremos abordar. Essa delimitação tem objetivos meramente metodológicos e não tem a pretensão de servir em outros contextos, ou seja, de ser definitiva. Aqui passaremos a nos deparar, portanto, com os termos usados costumeiramente para identificar certas produções, suas vantagens e limitações do ponto de vista desta pesquisa, e algumas escolhas terão de ser feitas a esse respeito.

Aqui cabe uma breve consideração sobre o uso da palavra ‘território’ em vez de alternativas mais difundidas como ‘gênero’. O termo foi utilizado por Rogério Costa (2002), inspirado por sua vez no conceito criado por Gilles Deleuze, para delimitar as diferentes tradições musicais que fazem uso de improvisação. O conceito, na obra de Deleuze, não foi criado especificamente para classificar manifestações musicais, mas se aplica particularmente bem a nosso caso uma vez que o território é determinado não por características físicas, mas pela repetição quase ritualizada de certos atos que asseguram as fronteiras do território e por conseguinte a identidade dos seus participantes. Essa repetição (que Deleuze denomina com um termo emprestado da música: o *ritornello*) é que define o território. E quando essas repetições são desafiadas, ou seja, quando por algum motivo interno (dos próprios integrantes de um

território) ou externo (do caos que cerca esse pedaço organizado da realidade), as fronteiras do território se fragilizam e o território se transforma, desfigura ou gera novos territórios (1997). É de uma tentativa de classificação constituída em torno da idéia de que o que define a classe são os procedimentos dos seus integrantes, o que parece apropriado uma vez que vamos abordar a improvisação sobretudo do ponto de vista dos procedimentos que ela impõe ao músico criador. Nesse sentido, improvisar é uma modalidade de produção musical, uma modo de fazer música.

***

O termo *música instrumental brasileira* parece ser bastante comum atualmente, descrevendo grupos e instrumentistas que têm uma produção semelhante à do objeto desta pesquisa, na medida em que possuem algumas das seguintes características:

- é produzido predominantemente por músicos nativos ou radicados no Brasil;
- apresenta temas originais e versões predominantemente instrumentais de música composta por brasileiros;
- busca materiais rítmicos, harmônicos, melódicos, timbrísticos etc. em territórios musicais considerados tradicionalmente como brasileiros, sejam regionais-rurais ou cosmopolitas-urbanos;

- dá maior destaque ao músico instrumentista, em comparação com a canção popular, que comumente destaca o cantor e a letra da canção;
- faz uso de improvisação, com freqüência através de um modelo de improvisação, que aqui será denominado de paradigma tema-improviso-tema (PIEDADE, 2005).

Pela abrangência de seu uso na produção atual, este termo será usado para definir genericamente o campo de pesquisa, o nosso território. Esta denominação tem a vantagem de ser acolhida e utilizada não só por estudiosos (PIEDADE, 2005, KORMAN, 2004) como por músicos, como comprova o texto do encarte do álbum Brasilianos, do bandolinista Hamilton de Holanda:

> *Acredito que estamos vivendo um momento especial na Música Popular Brasileira. A convergência de fatos, como a facilidade de acesso à informação e a vocação natural para a coisa me dão certeza de que vivemos um Momento Virtuose. E não é modismo, é simplesmente um movimento-não-organizado de jovens músicos com personalidades e identidades individuais a fim de tocar o Brasil, e o mundo também. Baseados no que aconteceu de mais importante na Música Instrumental Brasileira, como, por exemplo, Pixinguinha, Jacob, Egberto, Hermeto, Toninho, Rafael, e na música do mundo, como o Jazz, o Flamenco, a Música Cubana, a Música Africana, esses jovens criam, sem perceber, uma forma autêntica de fazer música (Hamilton de Holanda Quinteto, 2006, encarte do CD).*

O texto assinado pelo bandolinista corrobora a visão de Cliff Korman em seu artigo *A importância da improvisação na história do choro.* Para ele, os anos recentes testemunharam o surgimento de uma nova fase do choro, em que se percebe uma adoção de “aspectos da linguagem melódica e da performance jazzística” (2004, p. 4). Se bem que, apesar de fazer a devida reverência ao

choro, o texto mostra que Hamilton escolhe se posicionar dentro de uma cena denominada música intrumental brasileira, em contraste com um outro jovem bandolinista, o vencedor do Prêmio Visa de 2004, Danilo Britto. Danilo é um bandolinista chorão de 'puro sangue', como se pode concluir do seu primeiro registro fonográfico, de 2004, denominado *Perambulando.* Neste álbum, a instrumentação segue rigorosamente, em quase todas as faixas, o modelo do regional de choro; o repertório inclui Ernesto Nazareth, Benedito Lacerda e a clássica *1 x 0* de Pixinguinha (ver CD de exemplos).

O texto de Hamilton indica que estamos em presença, novamente, de uma certa indefinição de fronteiras estilísticas - a história do bandolim na está muito mais ligada ao choro do que ao jazz feito no Brasil, através de nomes como Jacob e Waldir Azevedo (o próprio Hamilton paga tributo a essa tradição em muitos de seus registros, como em seu disco com Marco Pereira, em que interpreta *1 x 0*), mas em álbuns como *Brasilianos,* alargam-se os limites timbrísticos do regional há mais espaço à improvisação.

Um problema do termo música instrumental brasileira, que deveremos relevar, é a acepção mais comum do que seja propriamente música instrumental: música feita somente com instrumentos, em oposição à música vocal. Sua utilização, apesar de amplamente difundida, acolhe de maneira um tanto desajeitada manifestações que envolvem o canto – que é o caso do Tamba Trio. Adicionalmente, este termo sugere a inclusão de todas as músicas populares feitas no Brasil que fazem uso somente de instrumentos, o que traz a questão de se incluir ou não nesta mesma classificação manifestações muito

diversas. Por exemplo, qual é o critério que nos faria excluir desta categoria registros como as peças para piano de Ernesto Nazareth tocadas por Arthur Moreira Lima, ou a mesma peça tocada por um regional? Deveríamos considerar como música instrumental brasileira um *standard* de jazz interpretado por um músico brasileiro e também as tradicionais bandas de pífanos? Se incluíssemos todas, teríamos um território demasiadamente abrangente e heterogêneo. Isso colabora pouco para a compreensão do objeto da pesquisa.

O caso do *standard* americano tocado por brasileiro pode ser uma particular armadilha, se tivermos diante de nós um trabalho como o álbum *Emotiva,* de Helio Delmiro. Em certas faixas, há composições do próprio instrumentista, algumas utilizando elementos rítmicos que se convencionou denominar de brasileiros; além disso, só se ouvem instrumentos e não há vozes, e o papel dos instrumentistas é central. Trata-se de música instrumental brasileira? Aqui, devemos tomar uma decisão em favor do interesse central desta pesquisa, que é a improvisação. É através deste prisma que este trabalho se aproxima da música brasileira em geral e deste território em particular. Aliás, não se trata de qualquer improvisação, mas uma que acontece dentro dos parâmetros do paradigma citado – e em quase todas as faixas do álbum, ela está presente, e respeitando esses parâmetros. Em outros contextos, a presença e modo de utilização da improvisação podem não servir de fiel da balança para determinar se uma determinada manifestação deve estar nesta ou naquela designação. Aqui, ela é fator fundamental, e portanto servirá como condição sine qua non para definir o campo de estudo. No contexto deste

trabalho, a música instrumental brasileira tem pelo menos alguma dose de improvisação.

Que outros termos estão sendo preteridos com a escolha de 'música instrumental brasileira' para denominar o que faz o Tamba Trio? O crítico musical e político Arthur da Távola denominou o movimento surgido no Beco das Garrafas de 'bossa nova instrumental' (*Coisa Mais Linda*, 2006). Com o uso desta denominação ganhar-se-ia grande precisão, e a clareza de que as gravações relevantes se encerram dentro de certo período e trazem um repertório bem definido, formado por canções da bossa nova e temas instrumentais assemelhados. De fato, estaríamos estritamente e precisamente confinados ao território do Tamba. Mas, novamente, encontramos uma limitação: se usarmos o nome de um movimento musical para denominar a música do Tamba, será que, por coerência, seria necessário denominar *O Ovo*, do célebre Quarteto Novo de Hermeto Pascoal de 'baião instrumental'? E, mais uma vez, acomodam-se de maneira desajeitada os casos em que o repertório de um grupo não inclui somente temas propriamente da bossa nova, mas também de outras origens; e continua-se a excluir desta classificação toda a música vocal, que convive com a puramente instrumental em diversas gravações do Tamba Trio.

Outro termo encontrado em álbuns brasileiros e estrangeiros e também em textos de críticos e estudiosos é jazz brasileiro, ou ainda uma variação, o samba-jazz. O texto a seguir, extraído do encarte do álbum *Samba Jazz!!,* do grupo Meirelles e o Copa 5 (que por sinal fez seu *début* em 1965, com um disco

denominado *O Som*) é de autoria do saxofonista e líder J.T. Meirelles e traz um depoimento interessante sobre a influência do jazz:

> *Este novo trabalho traz uma vivência de mais de quarenta anos, o que se reflete nas dez composições que fiz especialmente para o disco – as primeiras, desde [a gravação de O Som], nesta linha do samba-jazz. As minhas referências se ampliaram. Naquela época eram mais externas, do jazz americano, porque eu vinha participando, principalmente em São Paulo, de concertos de jazz. Tantos anos depois, pude viver outras coisas, e vejo que as composições neste disco são resultado de influências mais diversas. Ainda existe a influencia do jazz, mas também elementos brasileiros na essência. Isto tornou este equilíbrio entre samba e jazz diferente do primeiro disco: permanece o jazz na estética – meu estilo de tocar continua sendo muito influenciado pelo jazz americano – mas nas composições não tanto mais (Meirelles e os Copa 5, 2005, encarte do CD).*

Nelson Motta, ao descrever o disco de estréia de Sergio Mendes, conta: 'o disco [*Dance Moderno*] teve impacto extraordinário no meio musical e para muitos juntava o melhor do jazz e da bossa nova, mas não podia ser chamado de jazz nem de bossa nova. Porque era samba-jazz' (2000, p. 37).

A 'AUTÊNTICA' MÚSICA BRASILEIRA

Aos poucos vai se delineando uma questão bastante característica na música brasileira: uma certa hesitação em assumir influências estrangeiras e ao mesmo tempo uma atração (demonstrada por músicos e críticos) pelas inovações propostas por músicas populares de outros países e que acaba por se verificar em composições, improvisação e outros aspectos estilísticos. O pesquisador Acácio Piedade chama esta relação de amor e repulsa de *fricção*

de musicalidades, conceito que traduz a atitude de, a um tempo, ‘canibalizar’ certas características do jazz enquanto se delimita um território distante da musicalidade americana, através de uma defesa do uso de elementos estilísticos da musicalidade brasileira (PIEDADE, 2005). É quase redundante lembrar da letra da conhecidíssima canção de Carlos Lyra, por sinal incluída em versão instrumental no primeiro disco do Tamba Trio, *Influência do Jazz:*

> *Pobre samba meu*
>
> *Foi se misturando se modernizando e se perdeu*
>
> *E o rebolado cadê?*
>
> *Não tem mais*
>
> *Cadê o tal gingado que mexe com a gente*
>
> *Coitado do meu samba mudou de repente*
>
> *Influência do Jazz*

Carlos Lyra é um nome central na bossa nova. De acordo com sua própria auto-biografia, suas críticas ao uso de elementos do jazz são uma conseqüência do seu envolvimento com grupos de esquerda na década de 1960 (LYRA, 2008). Lyra esteve envolvido com dois dos mais importantes grupos que reuniram artistas de esquerda: ele colaborou com Augusto Boal no Teatro de Arena e foi co-fundador do CPC/UNE – Centro de Cultura Popular da Uniao Nacional dos Estudantes. À medida que se aprofundou nas discussões geradas por esses dois movimentos, Lyra afastou-se esteticamente da bossa nova, buscando inspiração em músicas que considerava ter ‘raízes populares’ (GAVA, 2002; MOTTA, 2000).

Também interessante é a comparação de duas declarações de Pixinguinha a este respeito. A primeira é uma entrevista citada por Carlos Calado no livro *O jazz como espetáculo*.

> *Compus o "Carinhoso" mais ou menos em 1920. Era uma peça instrumental, com bastante influência do jazz americano (apud CALADO, 1990, p. 238).*

A afirmação parece coadunar a opinião de Mário de Andrade sobre a proximidade entre o choro e o jazz (no verbete "choro" do seu *Dicionário Musical Brasileiro*), se bem que Mário busca semelhanças no fato de que não são músicas feitas necessariamente para cantar nem para dançar, devido à velocidade do andamento e pelo caráter geralmente virtuosístico da execução – o que exclui *Carinhoso*, de andamento lento, da comparação:

> *Pode-se lembrar aqui que tais choros [...] são a equivalência brasileira do hot-jazz, que também tantas vezes já é puro gozo instrumental, mesmo quando unido à voz, e duma violência de movimento, verdadeiramente dionisíaca (1999, pp. 136-138).*

Ainda segundo Calado (1990, p.237), Pixinguinha foi criticado por ter aceito a influência do jazz. Já neste trecho (e em outros) da entrevista a Hermínio Belo de Carvalho, em 1968, Pixinguinha nega a influência específica de um jazzista (*Pixinguinha 100 anos,* 1995):

> ***Você conheceu o Louis Armstrong em Paris?***
>
> *De vista. Nesta época o Louis Armstrong também se exibia em Paris, no Folies Bergére. Era um grande sucesso com seu sexteto. Eu só assistia e nem cheguei a falar com ele, porque ele ficava no coreto, em cima, e eu embaixo apreciando. Eu só tive contato pessoal com ele no Rio, alguns anos depois*
>
> ***Você acha que, de alguma forma, ele influenciou seu conjunto?***

Não. Em absoluto. Cada macaco no seu galho. Eu admirei bastante o conjunto dele. Apenas uma admiração como artista, como bom instrumentista. (Pixinguinha – 100 anos, 1997, encarte do CD)

Da bossa nova ao tropicalismo, de Carmem Miranda a Chico Science, questões de originalidade, tradição, autenticidade têm sido centrais para comentadores da música brasileira. Há com freqüência, e em diferentes contextos, uma atitude de suspeição para com o que vem de fora, ou para o que não é considerado 'autêntico' (PERRONE e DUNN, 2001, CALDEIRA, 2005, NAPOLITANO, 2007, CASTRO, 2005). Ao mesmo tempo, é fato que a presença do jazz é importante na cena musical brasileira desde os anos 20, com a formação de orquestras de jazz e a inclusão de estilos americanos no repertório de grupos daqui (SCARABELOT, 2005). Para Almirante, eram sonoridades estranhas à nossa música (1977). Já para Tinhorão, a crítica a elementos americanos é uma obrigação, um ato de resistência, e tem pouco a ver com considerações sobre a natureza destas influências e o que resulta do seu contato com a música brasileira (sem data). O artigo *Da influência do jazz e outras notas,* de Joana Saraiva (2008), traz um abrangente retrato de como a crítica musical na década de 1950 via a popularização do jazz nas boates cariocas, opondo argumentos de 'tradicionalistas' e de partidários da 'modernização'.

Encontramos muitos exemplos de uma atitude nacionalista no também no discurso artístico da música instrumental brasileira recente. De capas de álbuns a nomes de composições, da instrumentação aos ritmos utilizados, pode se perceber o desejo de identificar que se trata de música de raízes brasileiras. Se

tomarmos apenas os títulos de álbuns arbitrariamente escolhidos, encontramos muitos exemplos desta atitude: *Brasilianos* (2006), de Hamilton de Holanda; *Brasil em 3 por 4* (2006) e *Violino Brasileiro* (2004), de Ricardo Herz, *Piano a Brasileira* (2000) de Silvia Góes, *Festa Brasileira* (1997), do grupo Aquilo del Nisso.

INFLUÊNCIA DO JAZZ

Vamos assumir para os fins desta pesquisa que alguns dos elementos encontrados na música instrumental brasileira são, pelo menos em alguma medida, fruto do contato de músicos brasileiros com músicas de outros países, conforme discutimos no início desse capítulo. Dentre essas influências está o jazz, e portanto vai-nos ser útil a descrição de alguns de seus fundamentos.

É claro que a própria definição de jazz é assunto controverso (GRIDLEY, HOFF, MAXHAM, 1989) e obviamente aqui não é o lugar de se tentar uma contribuição significativa para a questão. Portanto, em nosso contexto teremos de nos conformar com uma definição algo arbitrária, que privilegia o papel do intérprete: o jazz é uma música que difere de outras na medida em que o intérprete tem grande possibilidade de imprimir sua marca pessoal tanto na interpretação do ritmo (o chamado *swing*) quanto no timbre. E, mais importante, o jazz, como poucas tradições, abriu espaço e deu papel central à improvisação. Obviamente, ao aceitar essa vaga definição, temos que conviver com sobreposições, omissões e inclusões indevidas.

No entanto, há ainda uma questão central, que se relaciona com a capacidade do jazz de se difundir, e que não está diretamente relacionada à performance do intérprete. É o fato de que os músicos de jazz parecem valorizar uma atitude *inclusiva* em relação ao repertório, demonstrando disposição de tratar jazzísticamente músicas de diferentes estilos.

À medida que o jazz evoluiu, foram tornando-se mais relevantes certos hábitos, ou procedimentos de execução do que, em comparação, as características estilísticas da música que é tocada (como por exemplo a levada rítmica). Estes procedimento passaram a ser utilizados na interpretação de temas provenientes de territórios diversos, e isto se deve principalmente ao modo pelo qual o próprio jazz e posteriormente a música popular brasileira e de outros paises passaram a tratar o repertório.

Nos anos 1930, que presenciaram o apogeu das big-bands, o jazz já tinha se consolidado. Os fundamentos (a rítmica, o tipo de improvisações, os arranjos) deste estilo eram reconhecidos pelo público; no entanto, a definição de jazz já era suficientemente elástica para incluir no repertório tanto sub-gêneros "puro-sangue" do próprio jazz (como o *dixieland*) como outros provenientes do teatro ou da canção popular – lembremos que à época de consolidação do jazz, como em muitos outros momentos do século XX, houve uma sucessão rápida de ritmos e vogas de dança, e o jazz, por algum tempo, foi apenas uma delas.

A partir da era do *swing* e cada vez mais a partir do final dos anos 40, o jazz transborda para fora de suas fronteiras estilísticas originais. Por exemplo, é aí que Dizzy Gillespie começa a se interessar por ritmos caribenhos, dando a

eles um tratamento jazzístico. Neste e em muitos outros casos, diversos gêneros puderam ser usados por grupos de jazz sem que sequer se cogitasse que aquilo que se fazia merecesse outra denominação que não fosse jazz.

Outro exemplo desta questão encontra-se no hábito que se manteve desde o início da comercialização de gravações até pelo menos os anos 60 de incluir, no rótulo de um disco, junto do título da música, o gênero da composição; assim, a versão de João Donato e Seu Conjunto, de 1953, no compacto da gravadora Sinter para *Tenderly,* de Jack Laurence e Walter Gross vinha classificada como *fox*; no lado B, *Invitation,*de Bronislaw Kaper, era descrita como *beguine* (CASTRO, 2006). Esta diferenciação não existe mais; se houver uma gravação atual de *Tenderly* (ou de qualquer outro *standard*) em que haja a adesão aos procedimentos do jazz, trata-se de jazz – a descrição no rótulo, obviamente, foi dispensada. Isto, na prática, significa que a denominação original de *fox* perdeu a relevância e os procedimentos jazzísticos tornaram-se mais relevantes para que o público compreenda e saiba como classificar e se relacionar com um determinado registro.

A inclusão de estilos também se verifica na música instrumental brasileira. Toca-se predominantemente samba, bossa, ritmos nordestinos, mas também transborda-se para o swing, funk e estilos hispano-americanos. É o que se verifica, por exemplo, no disco de estréia de Ricardo Herz, o jovem violinista vencedor do júri popular do prêmio Visa de música instrumental de 2004, em que há uma faixa intitulada *Samba Funk* (CD de exemplos). O disco intitula-se *Violino Popular Brasileiro.*

Em conclusão, o que se chama hoje em dia de jazz se define menos por suas características estilísticas (o que parece ser verdade desde o exemplo citado, de Gillespie e mais ainda com o transporte da bossa nova para os Estados Unidos e a transformação das composições de Tom Jobim em *standards* do jazz) e mais por seus procedimentos – mais especificamente, a citada preponderância do músico intérprete, a atitude inclusiva, e também a maneira de abordar o arranjo, e de se relacionar com a composição em particular e com o repertório em geral, o diálogo entre executantes no momento da execução e, obviamente, a improvisação.

Ao ampliar a nossa definição do que é jazz e ao considerar essa atitude inclusiva como fundamental ao gênero, deveríamos considerar que a música instrumental brasileira é um ramo do jazz? Quais seriam os motivos não usar um termo como "jazz brasileiro", especialmente para os anos 60, uma vez que os próprios músicos da época se reconheciam fortemente influenciados pelo jazz (é sintomático que o trio de Amilson Godoy se chamasse de *Bossa Jazz Trio,* ou que o cartaz de divulgação do famoso concerto no Carnegie Hall de Nova York, ocorrido em 21 de novembro de 1962 apresentasse uma noite de '*Bossa Nova – new brazilian jazz*')?

O que se impõe, nesse caso, é o amplo uso da denominação música instrumental brasileira por músicos, professores e crítica que se faz atualmente. Como vimos, um território é definido pelos atos reiterados de seus integrantes e neste caso o que se tem reiterado no discurso desses atores é o nome dessa música.

ALGUNS ELEMENTOS DA MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA

Neste ponto, será útil nos aprofundarmos em outros aspectos estilísticos da música instrumental brasileira, de maneira a tornar mais clara a compreensão do ambiente em que o Tamba Trio estava inserido e as eventuais influências do grupo em manifestações que surgiram posteriormente.

Há três destes aspectos nos registros fonográficos de música instrumental brasileira que parecem de relevância na medida em que transparecem nas composições, no repertório e nas interpretações: o uso de materiais musicais regionalistas, os materiais advindos do samba e do choro e a instrumentação.

Elementos regionalistas estiveram presentes em muitos momentos na música popular brasileira produzida nos grandes centros ao longo do século XX; um exemplo dentre muitos é o sucesso de artistas como Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro e a formação de grupos como o bando de Tangarás, o arranjo de Tom Jobim para a canção *Vida Bela* no álbum *Canção do Amor Demais*, de Elizeth Cardoso (1958) e composições como *Ponteio*, de Edu Lobo. O termo regionalismo aqui descreve, portanto, o uso de elementos da música denominada por vezes de regional, tradicional ou folclórica na música instrumental brasileira.

É pratica recorrente, por exemplo, entre instrumentistas e compositores, lançar mão de uma *estilização* de elementos rítmicos percebidos como regionalistas em arranjos, improvisos e composições. Por exemplo, usa-se a célula rítmica do baião, mas em vez dos instrumentos de percussão tradicionais deste estilo, ouve-se esta célula na bateria ou ao piano. Não se pode identificar

diretamente o uso de regionalismos nos três primeiros álbuns do Tamba Trio; mas um grupo esteticamente e cronologicamente bastante próximo ao Tamba, o Som 3 de César Camargo Mariano, traz um bom exemplo: a faixa *Samblues*, que abre o disco de estréia do trio (CD de exemplos). A faixa tem uma profusão de convenções rítmicas e breques; além da célula característica do samba, ouve-se em determinados momentos um acompanhamento que lembra um baião rápido. Justificando o nome da faixa, estão presentes vários trejeitos do blues (como o uso das chamadas *blue notes*[2], entre outros). Os instrumentistas lançam mão de uma estilização do acompanhamento da zabumba e triângulo, em uma recriação do baião com os recursos do trio de piano (*Som 3*, 1966). Outro exemplo célebre é o álbum do Quarteto Novo, gravado em 1967, em que os elementos regionalistas assumem praticamente o papel central.

Outro tipo de regionalismo é o uso de instrumentos ligados a tradições regionais como a viola caipira, que floresceu no interior do Brasil com um estilo de execução e repertório bastante particulares (CORRÊA, 2000); o instrumento expandiu nos últimos anos o seu repertório e ganhou status de instrumento solista nas mãos de músicos como Roberto Corrêa. Em outro caso, a banda de pífanos é redescoberta e passa dar espaço a improvisação, como no grupo Pife Muderno (*Carlos Malta e Pife Muderno*, 2005). Também o Quarteto Novo pode ser citado, com o uso da queixada.

---

[2] As *blue notes,* fundamentais na improvisação do blues e do jazz, são notas adicionadas à escala predominante no *blues,* a chamada ‘pentatônica menor’ (formada por fundamental, terça menor, quarta justa, quinta justa e sétima menor); mais especificamente, são adicionadas a quarta aumentada e a terça maior. No caso de instrumentos de cordas e de sopro, é comum que estas notas apareçam com uma afinação não temperada, através dos chamados *bends* (literalmente, "entortamento").

O segundo aspecto é o parentesco da música instrumental brasileira com o choro e o samba, duas importantes músicas urbanas que se consolidaram na cidade do Rio de Janeiro – o que representa, de certa forma, uma oposição aos regionalismos descritos acima. O choro é um estilo virtuosístico, em que é valorizada a habilidade do músico de conhecer o repertório e também de improvisar dentro de certos limites. Essas características o transformam em uma espécie de precedente para o papel central que a execução instrumental e a improvisação assumiram a partir do Tamba Trio, como discutiremos em mais detalhes no capítulo 4.

O terceiro elemento que consideraremos é a instrumentação: será de interesse, em particular, o papel que o piano passou a assumir na música instrumental brasileira desde a década de 1950. O trio de piano, baixo e bateria, é uma formação relativamente recente na história da música popular. Até onde foi possível atestar, os primeiros registros são de trios como o de Bud Powell e de Al Haig, por volta da época do *be-bop* (FORDHAM, 1993, p. 166, COOK, MORTON, 2007), que foi precedido pelo trio de guitarra, baixo e piano de Nat King Cole, surgido em 1938.

Apesar de não ser comum a formação do piano trio, o piano gozava de certa importância nos Estados Unidos na primeira metade do século XX. Exemplos disso são as manifestações fundamentalmente pianísticas como o *stride*[3] e músicos como Art Tatum, Oscar Peterson, Nat King Cole, Errol Garner, Jelly Roll Morton e Thelonious Monk. O piano era um instrumento tão importante

[3] O *stride* é um estilo pianístico aparentado ao *ragtime,* surgido no bairro do Harlem, Nova York, na segunda década do século XX. O *stride* é um estilo virtuosístico que faz uso intenso da improvisação e do ritmo com *swing*.

em formações de jazz nos anos 50 que o advento de *combos*[4] sem piano, como o conjunto liderado pelo trompetista Chet Baker e pelo saxofonista Gerry Mulligan (1957) acompanhados por baixo e bateria era classificado como um *pianoless quartet* (quarteto sem piano). É claro que o fato de um conjunto não ter um saxofone ou um trompete não merecia uma denominação especial.

Na música popular brasileira, o piano, apesar de ser o instrumento de compositores fundamentais da virada do século XIX para o XX, como Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, não parece tão proeminente na música instrumental popular produzida entre o início do século XX e a Bossa Nova: dos nomes que se consagraram como grandes instrumentistas deste período, há um flautista como Pattápio Silva e um violonista como Garoto, mas raramente um pianista. Donga tocava piano, assim como Pixinguinha, mas eles não ficaram conhecidos como pianistas (CALDEIRA, 2007). O piano é grande demais e portanto não combina com o regional de choro, que surge nos quintais cariocas; não é nada portátil, não podendo sair à rua para acompanhar as orquestras de frevo de Pernambuco; é camerístico demais para as exuberantes percussões da batucada e do maracatu; requer recursos e instrução, tampouco encontrando lugar em gêneros rurais como a banda de pífanos. O lugar do piano é, via de regra, nos centros urbanos, mais especificamente nos salões, revistas, cabarés, cafés cantantes, boites, estúdios de rádio e de gravadoras, casas de classe média e alta e bares de hotéis – justamente o ambiente que é o berço da bossa nova no Rio de Janeiro das décadas de 40 e 50. É o ambiente do beco das

[4] *Combo* é o nome dado a uma pequena formação instrumental de jazz, como um trio, quarteto ou quinteto.

garrafas, dos pocket shows, dos bares e festas em que Bené Nunes e Johnny Alf tocavam. Juntamente com o clima *cool*, a sonoridade contida e os vocais delicados acompanhados por um violão que apenas sugeria o desenho rítmico da percussão do samba, a bossa nova trouxe a oportunidade para a redescoberta do piano na música instrumental popular.

A importância do piano no jazz pode ter influenciado músicos brasileiros a escolhê-lo, como é o caso de Dick Farney e João Donato, que são, como Alf, nomes importantes do início da bossa nova. No Brasil, formam-se trios de piano a partir do período imediatamente subseqüente ao surgimento da bossa nova, no início dos anos 1960, em que se encontra certo florescimento da produção de música instrumental. Alguns exemplos são o Som 3 e o Sambalanço, de César Camargo Mariano, o Sambrasa de Hermeto Pascoal, o Bossa Jazz Trio de Amilson Godoy, o Rio 65 de Dom Salvador e o Trio de Tenório Júnior. O primeiro destes grupos foi o Tamba Trio de Luiz Eça, Hélcio Milito e Bebeto Castilho (MEDAGLIA, 1993, p. 111, *Coisa Mais Linda,* 2005).

A herança da popularização do piano refletiu-se nos anos posteriores. É difícil argumentar que isso se deve ao exclusivamente à cena musical que cercava o Tamba Trio, mas o fato é que o piano ganhou desde então importância na música instrumental brasileira, tanto através dos pianistas citados como pelo trabalho de artistas como Antônio Adolfo, Egberto Gismonti, Nelson Ayres e André Mehmari.

3. IMPROVISAÇÃO, MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA E JAZZ

O ato de criar música sem preparação prévia, no mesmo momento da performance. Esta definição, muito próxima da oferecida por Bruno Nettl no Dicionário Grove (1980), coloca em relevo uma importante diferença entre o ato de improvisar e a execução de uma peça escrita previamente; fica sub-entendido que ter tempo de revisar e repensar decisões musicais é um benefício do qual o compositor desfruta.

Apesar de ser um bom começo, a simplicidade da definição inicial deixa de fora muitos aspectos importantes da prática musical, do ponto de vista do improvisador. Ela também é demasiado genérica para nossos fins, e à medida que as discussões sobre o campo de estudo avançam vamos qualificar com mais precisão a maneira pela qual a improvisação ocorre. Certamente nos absteremos da pretensão de um compêndio completo sobre o assunto, tarefa que excede o nosso escopo.

Aqui, como em grande parte dos textos sobre o assunto, vamos nos dedicar a discutir algumas questões sobre a natureza dessa criação instantânea - incluindo o quanto essa criação é realmente instantânea e original ou a simples recombinação de elementos prévios – e também sobre o papel, a relação com o público e o ofício daquele que a concretiza: o improvisador. Como o título dessa seção deixa claro, deveremos nos concentrar quase que exclusivamente nos territórios que nos interessam neste trabalho: a música instrumental brasileira e o jazz.

APRENDER A IMPROVISAR

De saída, dizer que improvisar é tocar ‘sem preparação prévia’, mesmo que se compreenda que não há como se preparar para um executar um trecho musical que só passa a existir quando é executado, não faz justiça aos depoimentos de músicos que normalmente declaram que é preciso estudar longamente para ser capaz de improvisar (BAILEY, 1993, BERLINER, 1994), e que pelo menos em alguns casos a capacidade de improvisar se desenvolve com uma preparação específica. Essa capacidade por vezes é considerada como a marca de um músico excepcionalmente habilidoso – basta lembrar da anedota que cerca a criação da ‘Oferenda Musical’ de J.S. Bach, obra que surgiu do desafio de criar de improviso uma fuga a partir de um tema fornecido por Frederico o Grande (MARCEL, 1990, GOULD e KEATON, 2000).

Outra evidência de que a ausência de preparação prévia é uma imprecisão é a abundância de materiais de estudo direcionados à preparação do músico (especificamente o músico de jazz) para a improvisação. De transcrições de solos de improvisadores célebres a estudos ‘jazzísticos’ para instrumentos, de métodos de improvisação a gravações de acompanhamento, de workshops a disciplinas em universidades, o estudante de jazz vai quase que obrigatoriamente investir parte de seu tempo em uma preparação para o momento em que se requer que ele improvise. Gunther Schüller, na introdução ao livro *Improvising Jazz,* de Jerry Cocker, lembra que o próprio desenvolvimento do jazz impôs dificuldades crescentes aos estudantes,

considerando que nos anos 20, talvez fosse possível ser músico de jazz sem ser sequer capaz de ler música, mas nos anos 60 seria difícil acompanhar as inovações do gênero sem conhecimentos avançados (Apud COKER, 1964). A argumentação de Schüller pressupõe a possibilidade de se formalizar e transmitir o conhecimento envolvido na produção de jazz, o que de maneira alguma é ponto pacífico em textos sobre o assunto. Será que o essencial da improvisação é aprendido com a aquisição de conhecimentos de teoria musical? Ou será que a aquisição desses conhecimentos é secundária e o importante é se lançar à improvisação, em uma atitude que tem muito mais de intuição do que racionalidade? No manual *How to improvise,* de autoria de Hal Crook, uma detalhada coleção de exercícios preparatórios, o autor abre o texto com uma oposição entre uma abordagem didática mais estruturada, representada pelo próprio livro e uma mais intuitiva, que estimularia o estudante a simplesmente 'abrir seus ouvidos, tocar o instrumento e esperar que tudo dê certo' (CROOK, 1990, p. 11).

Uma defesa desta última posição argumenta que, apesar de ter sido possível formalizar os conhecimentos necessários à improvisação jazzística isso teve efeito devastador na sua criatividade (BAILEY, 1993). Bebeto Castilho, contrabaixista, flautista, saxofonista e cantor do Tamba Trio, em seu depoimento ao autor (ver transcrição em anexo), revela semelhante preocupação, aprovando os avanços em educação formal empreendidos por jovens músicos mas lamentando que estes não dediquem muito tempo a improvisar. Para enfatizar o melhor preparo dos músicos atualmente, Bebeto conta que 'naquela época' (a

virada dos anos 50 para os anos 60), podia ser difícil encontrar dois cantores que executassem uma segunda menor, lado a lado, sem desafinar. Mas atualmente, ‘a escolaridade da rapaziada não está fácil. Eu só sinto que eles precisam mais se dedicar a improvisar’. Bebeto manifesta em outros momentos apreço por uma abordagem mais intuitiva do improviso. Para ele, que é reponsável por muitos dos improvisos ouvidos nos álbuns do Tamba, para aprender a improvisar necessário ter coragem de ‘errar em voz alta’:

> *“O improviso é isso, você tem que se jogar em cima da coisa, porque é uma prática. Eu já não improviso mais porque não faço todo dia. Toco num grupo todo ‘standardizado’. Aqui faz essa convenção, aqui faz aquela ...e você vai deixando de improvisar*
>
> *‘[...] qualquer músico improvisa, desde que pratique improvisar, desde que [...] se liberte de aparentes aprisionamentos, [...] que estão na cabeça dele, quando ele se liberta. Primeiro é a auto-crítica que o brasileiro tem que é um negócio que prejudica’ (Depoimento ao autor).*

A biografia de Luiz Eça por Fernanda Quinderé credita palavras concordantes ao pianista:

> *Não se ensina improviso. Ensina-se harmonia. Com muito estudo e conhecimento, aí sim, é possível improvisar. (QUINDERÉ, 2007, p. 138).*

Mas segundo Sheila Zagury, autora de dissertação de mestrado sobre o métodos de ensino de Luiz Eça (e sua ex-aluna), o pianista do Tamba Trio propunha alguns exercícios, que apesar da sua simplicidade, visavam desenvolver a capacidade de improvisar. O aluno trabalhava sobre bases modais, em todos os 12 tons, e deveria respeitar certas restrições escalares e rítmicas. (ZAGURY, 1996, p. 64 e 65).

De qualquer maneira, as palavras de Eça não enfraquecem a premissa de Schüller – de que o jazz ganhou uma complexidade que dificulta uma abordagem somente intuitiva – e servem de argumento somente à idéia de que o ato de improvisar não precisa necessariamente ser ensinado através de um método estruturado – apesar dele próprio ter lançado mão de uma metodologia para fazê-lo. Talvez fosse possível a um músico de jazz do início do século XX se fiar mais na intuição e na vivência direta da música do que no conhecimento formal (aliás, é questionável se isso vale também para gêneros cuja realização depende um pouco mais da capacidade de memorização ou leitura musical e que possuem relativamente menos espaço para a improvisação, como o choro). A crescente complexidade trazida por inovadores como Miles Davis, John Coltrane, David Brubeck e Tom Jobim solicita que compositores, improvisadores e arranjadores conheçam teoria musical, em pelo menos grande parte dos casos que envolvem improvisação.

Devido ao repertório utilizado e às especificidades estilísticas do jazz, toda a preparação a que se submete o estudante não o ajudará se acaso ele decidir se aventurar em outro território. Assim, apesar de a natureza geral da improvisação esteja bem descrita pela definição inicial, uma importante ressalva deve ser feita: a improvisação, na larga maioria dos casos, é realizada dentro dos limites de um território, em grupos de músicos que conhecem seus limites e para apreciação de uma platéia que compreende suas convenções. Esse conceito foi considerado central para a compreensão da improvisação por Derek Bailey, em seu livro *Improvisation, its nature and practice in music*, em que o

autor propõe uma divisão entre as formas *idiomáticas* de improvisação (aquelas que ocorrem dentro dos limites de um estilo) e as *não-idiomáticas* (que não se referem ou não respeitam quaisquer limites de estilo e que incluem, por exemplo, a livre improvisação e o free-jazz) (BAILEY, 1993).

A improvisação não idiomática é um campo de trabalho importante tanto para músicos como para pesquisadores. David Borgo no artigo *Negotiating Freedom: values and practices in contemporary improvised music*, argumenta que a improvisação não idiomática coloca em pauta a tentativa de obter a liberdade artística suprema (BORGO, 2002). Para poder alcançar um pouco mais de profundidade nas discussões que se seguem, dedicaremos muito mais espaço a aspectos que se relacionem à improvisação idiomática.

Reforçando a analogia com língua para compreender o desamparo do estudante de jazz: possuir enormes conhecimentos de chinês não ajuda muito se tivermos de falar russo. Pode-se argumentar que pelo menos uma parte da proficiência musical – e também em línguas - independe do ambiente em que o músico se insere e dos métodos que foram utilizados em sua formação. A capacidade de distinguir alturas de J.S. Bach certamente o ajudaria a compreender estruturalmente um improviso jazzístico, se fosse possível que ele o presenciasse. Se isso for verdade, essa habilidade certamente servirá ao músico de um território que se aventurar por outro. Mas na prática de improvisação idiomática é a intimidade com o idioma a habilidade decisiva, e o conhecimento musical independente de sistemas nada mais que uma condição sine qua non para entrar no jogo. O idioma não dá ao músico apenas a

indicação de *o que* tocar (quais alturas, em que tempo, em que organização horizontal e vertical) mas também *quando* tocar (em que ponto da performance se deve iniciar o improviso, quando se deve parar). Se, em um cenário tradicional de jazz, o improvisador desrespeitar o paradigma tema-improviso-tema sem aviso prévio ou sem pelo menos uma permissão tácita por parte dos integrantes do grupo, ele não somente atrairá para si a antipatia dos colegas por ter desrespeitado uma convenção que permite o trabalho conjunto: vai flertar com o risco de ser ininteligível ao público.

O que estamos denominando como idioma poderia também ser descrito como um sistema de convenções e regras sobre como proceder. Muitas dessas regras e convenções podem não ser exclusivas de um idioma - o jazz, a música popular brasileira e a música erudita compartilham ao menos parte de seu sistema de funcionamento, apesar de algumas diferenças importantes de sentido entre palavras que servem simultaneamente à música popular e à música erudita. Dada a impossibilidade de um trabalho deste tipo de dar conta de um glossário de termos, em alguns momentos vamos nos deter em clarificar palavras que possam ser úteis na análise de improvisos. É importante notar que pode haver termos para os quais há outras definições ou outros usos, pois há pouco consenso sobre conceitos de teoria musical usados em música popular. Aqui, é claro, os termos serão utilizados exclusivamente de acordo com as definições dadas.

Um exemplo é a palavra *tema,* usada anteriormente neste texto e que tem significados muito diferentes em música popular e erudita. Um *tema*, em música

erudita, refere-se ao material musical que contém as idéias – principalmente melódicas – em que se baseia uma peça ou um movimento. Esta definição, bastante sumária, é uma adaptação do verbete correspondente da edição em português do Dicionário Grove de Música (*Dicionário Grove de Música*, 1994, p. 938). Uma discussão mais profunda do significado e das características estruturais de um tema (apenas tangenciadas pelo Grove) é encontrada em *Fundamentals of Music Composition*, de Arnold Schoenberg (1967, pp. 101-102). O tema, para Schoenberg, além de ser o material central de uma peça (como os temas A e B de um *allegro* de sonata), porta particularidades que o diferenciam de uma melodia, na medida em que esta é uma estrutura musical mais simples e auto-contida, que encontra rapidamente solução para os conflitos musicais que propõe; e aquele uma proposta musical mais pujante, que adia sua solução e deixa espaço para desenvolvimento.

O termo encontra aplicação, tipicamente, em descrições de forma musical como a forma sonata. Um exemplo é a análise de Thomas Sipe (1998, pp. 97-104) do primeiro movimento da Sinfonia *Eroica.* Na seção de exposição, inicialmente ouve-se uma pequena introdução de dois compassos e, em seguida, o chamado tema A do movimento. A seguir, ouve-se um tema transicional B, o tema C na região da dominante e uma codetta que encerra a seção e leva ao desenvolvimento.

Pode-se, com finalidade didática, tocar o tema A da *Eroica* como uma simples melodia acompanhada ao piano, mas o tema não existe como trecho autônomo, e somente pode-se entender a composição e o papel dos temas com

uma compreensão da totalidade do movimento. Um registro da melodia do tema, analogamente, é apenas parte do registro da composição como um todo; este, como é óbvio, necessariamente inclui a instrumentação, as articulações e os muitos outros detalhes da partitura.

Em música popular, e principalmente em jazz, a palavra *tema* é usada para denominar uma composição em sua totalidade. Os temas interpretados por músicos de jazz desde as primeiras décadas do século XX até hoje advém de fontes diversas: tratam-se de canções do teatro musical (como é o caso de *I've got rhythm*, originalmente uma composição de George e Ira Gershwin para a opereta *Porgy and Bess* e de *Mack the Knife*, uma adaptação em inglês de canção de Kurt Weil para *A ópera dos três vinténs*), ou do cancioneiro popular (americano ou de outros países, como as canções brasileiras da bossa nova), ou ainda do repertório tradicional americano (como o spiritual *When the Saints go marching in*), ou ainda composições instrumentais originais (como as composições de Thelonious Monk e Charlie Parker).

Via de regra, o registro gráfico do tema deixa muitas decisões em aberto: em caso de versões instrumentais fica a cargo do arranjador incluir introduções, codas, acompanhamentos com instrumentos diferentes do original, seções improvisadas ou outras modificações. Até o uso da letra de uma canção faz parte desta gama de decisões: uma composição que surge originalmente como canção pode vir a ser gravada em versão instrumental, como é o caso, entre uma quantidade enorme de exemplos, da versão instrumental de *Wave*, de Tom Jobim, por Joe Pass e Paulinho da Costa no disco *Tudo Bem* (PASS e DA

COSTA, 1978, ver CD de exemplos); da mesma maneira, uma composição instrumental pode ganhar letra (o que acontece também fora do jazz: lembremos que *Carinhoso*, de Pixinguinha, foi posteriormente letrada por João de Barro).

O modo habitual de registro de um tema, na música popular, é a chamada lead sheet, ou na tradução de Antonio Adolfo, 'simples partitura' (ADOLFO, 1997, p. 9). A *lead sheet* é, em comparação com a notação habitual da música erudita, uma partitura muito simplificada: limita-se na maioria das vezes à melodia e às cifras para acompanhamento, incluindo ocasionalmente convenções rítmicas ou detalhes da instrumentação (FABRIS e BORÉM, 2006). Ao comprarmos um livro de canções, ou *songbook,* de música popular dentre os muitos disponíveis no mercado internacional (como a série da editora Lumiar, de Almir Chediak, os célebres *Fake Books* e *Real Books* e os repertórios de choro editados pela Irmãos Vitale), o que se obtém é uma coleção de *lead sheets.*

O PAPEL DO INTÉRPRETE

Como vimos, as interpretações de música popular têm graus variáveis de liberdade. Claro que o uso desta liberdade depende de alguns fatores, como o contexto da execução e o perfil dos músicos. Segundo Paul Berliner, é decisiva a influência de fatores ambientais na performance do improvisador jazzista:

> *"[as] circunstâncias que cercam cada performance introduzem um pacote de variáveis que afetam a arte da improvisação. De clubes noturnos a salas de concerto e estúdios de gravação, a arquitetura e a acústica de um local em particular contribuem para as 'vibrações' – a atmosfera geral do fazer musical, influenciando a natureza da invenção musical. Em cada lugar, a gerência local impõe condições diferentes para a*

apresentação de jazz, e também para sua realização. Além disso, os integrantes do grupo interagem com públicos diferentes cujas respostas podem também guiar o caminho de uma improvisação" (BERLINER, 1993, p. 449)

Certos intérpretes podem ser mais particularmente afeitos a variações, improvisos e ornamentações na execução do tema, como é exemplificado o trabalho *Catita na leadsheet de K-ximbinho e na interpretação de Zé Bodega: aspectos da hibridação entre choro e jazz* (FABRIS e BOREM, 2006) e em meu artigo *Espera e surpresa na improvisação jazzística: o solo de Coleman Hawkins em Body and Soul* (MAXIMIANO, 2007). Segundo Henrique Cazes, K-ximbinho '[...] realizou um casamento perfeito entre o Choro e os elementos harmônicos oriundos do jazz' (CAZES, 1998,118).

Uma comparação pode ilustrar nossas discussões. Usaremos duas versões de um clássico, regravado por muitos artistas brasileiros: a mais célebre composição de Pixinguinha, *Carinhoso*. Um grupo de choro tradicionalista, ao executar *Carinhoso* (como Manézinho da Flauta e Regional, ver CD de exemplos - *Os melhores choros de todos os tempos,* 1994), normalmente respeita a forma original da composição, tocando a introdução como ela foi escrita pelo compositor e, apesar de serem comuns o uso de ornamentações, não se ouvirá propriamente uma seção de improvisação. Mesmo o acompanhamento, como por exemplo as linhas de baixo do violão de sete cordas, e algumas convenções rítmicas tradicionais, como breques, são respeitadas. Mas basta ouvir uma outra versão da mesma música, como a do guitarrista Diego Figueiredo - cujo álbum de estréia, *Segundas Intenções*, é um exemplo interessante de um tratamento francamente jazzístico da música

brasileira, do timbre da guitarra às harmonizações - para comprovar a liberdade a que se permite um músico popular ao interpretar um tema "clássico" (FIGUEIREDO, 2004 – ver CD de exemplos).

No jazz, espera-se que já na execução do tema o instrumentista ou cantor dê pelo menos alguma contribuição pessoal, na forma de ornamentações, omissões, deslocamentos temporais, etc. Berliner: ‘artistas podem tomar decisões sobre características particulares das suas versões antes da performance, mas reservam outras decisões para a performance em si’ (1994, p. 66). Um tema executado ‘ao pé da letra’ praticamente inexiste em registros de jazz de solistas e cantores – obviamente a execução em certos grupos, como *big bands,* deve ser excluída neste caso, pois se impõe aos instrumentistas uma adesão estrita ao arranjo escrito escrito. O papel do intérprete, nesse caso, sugere uma questão interessante que concerne tanto a autoria da música como a relação entre intérprete e compositor. Até que ponto deveremos considerar que a interpretação de um *standard* é uma nova composição ou apenas a concretização de um plano prévio? Quando falamos na mera interpretação do repertório erudito, essa questão não se coloca. Cada execução de uma sonata de Beethoven é uma concretização dos planos de Beethoven – que pode ser considerada bem ou mal sucedida segundo critérios diversos. Mas se um músico de jazz distorce o *standard* desde a sua apresentação, resultando em algo que não é apenas ornamentação, e sim uma organização dos sons substancialmente diferente, será que estamos diante de uma nova obra? Ou ainda estaríamos dentro da margem de manobra permitida ao intérprete

jazzístico? Em seu artigo *The Metaphysics of jazz,* os autores Young e Matheson (2000) são categóricos: duas interpretações de uma sonata de Beethoven, conquanto sejam diferentes no que tange as escolhas dos pianistas são apenas duas concretizações (*instances*) da mesma obra. No caso de duas versões de um *standard* (o exemplo citado no texto são interpretações de *Round Midnight* por Miles Davis e Thelonious Monk), há margem para discussão: pode ser que se trate também de duas concretizações da mesma obra, mas se este for o caso, isso ocorre por razões diferentes do que no caso das sonatas. Essas razões não se relacionam com a natureza das composições, nem com este ou aquele intérprete, mas sim com os procedimentos aceitos no mundo do jazz e que não são aceitos na interpretação do repertório erudito. Trata-se justamente da grande 'margem de manobra' que tem um músico de jazz ao interpretar uma composição alheia. No caso da sonata, a composição tem uma antecedência ontológica à performance - pelo menos da maneira como se encara o repertório atualmente. Pode-se falar da prevalência de uma perspectiva grafocêntrica, no sentido de que a escrita precede, determina e submete a performance. Uma crítica ao grafocentrismo advém de uma perspectiva não musical: o modo como o lingüista Paul Zumthor elege como essencial 'o efeito exercido pela oralidade sobre o próprio sentido e o alcance social dos textos que nos são transmitidos pelos manuscritos'. Zumthor coloca a poesia, 'uma arte da linguagem humana', como antecedente de suas 'concretizações' através da literatura, esse um conceito 'historicamente demarcado' e portanto relativo (ZUMTHOR, 2007, p.11). Correndo o risco de um transporte demasiado apressado entre a

linguística e a música, podemos pensar que em uma performance de jazz, a poesia (música) recupera sua precedência – ou pelo menos se coloca no mesmo nível – com a literatura (texto musical). O instrumentista ou cantor que executa o *standard* está colocando-se em pé de igualdade com o compositor do *standard*.

Rogério Costa considera que o músico que improvisa tem tal diferença do intérprete tradicional que merece o nome de *intérprete/criador:*

> *'ele é este personagem [...] que almeja a expressão pessoal (a criação, a composição) a partir de uma prática instrumental. Ele se compraz e pensa - musicalmente - através de jogos instrumentais. A criação mesma se dá a partir da sua prática instrumental. Ele não interpreta a não ser o seu próprio pensamento musical. Os sons que ele produz na sua prática são seus enunciados, expressão de seu pensamento musical instantâneo.' (COSTA, 2003).*

O PAPEL DO STANDARD

Que o jazzista esteja contraposto a um 'pano de fundo' (ou quadro de referência) que pode ou não incluir uma composição de outrem é algo que se verifica na improvisação idiomática em geral – na verdade, é algo que está pressuposto na própria definição de improvisação idiomática. O material improvisado convive com uma estrutura musical tradicional, conhecida pelos músicos e pelo público, da qual fazem parte abstrações musicais de diversas naturezas. No jazz essas abstrações incluem o uso dos *standard*s, o swing, o paradigma tema-improviso-tema, a harmonia, os padrões rítmicos e outras. O músico improvisador atua dentro dos limites desta estrutura, que pode ser

comparado ao ‘vocabulário’ do idioma, e lança mão do seu conhecimento da tradição à medida que faz escolhas musicais instantâneas. Assim é também na música ‘clássica’ da Índia em que as performances de sitaristas e percussionistas são improvisadas respeitando tanto um modo melódico (raga) como um modo rítmico (tala). A forma global da música também deve respeitar o percurso já estabelecido pela tradição, mas a duração total da apresentação é variável, assim como o percurso da melodia apresentada (CANDÉ, 2001, BAILEY, 1993). A apreciação da música que é feita segundo este procedimento também depende da familiaridade com estas estruturas.

Uma performance de jazz geralmente envolve a apresentação de um tema seguida por improvisos que usam a mesma forma e a harmonia do tema e por fim a reapresentação do tema (releva-se aqui o uso de introduções e codas para concentrar a atenção na estrutura que é usada como base para o improviso). A estabilidade desta fórmula é comprovada em gravações de jazz desde o surgimento do estilo no início do século XX até hoje. Mesmo a partir dos anos 60, quando apareceram diversas propostas de renovação estilística que desafiaram este modelo, o paradigma tema-improviso-tema continuou predominante e ainda o é na produção de muitos artistas contemporâneos de jazz e música instrumental brasileira.

Outro aspecto do jazz que mostra uma certa consistência ao longo do tempo é a forma dos temas (aqui entendida como a organização em partes, a duração destas partes medida em compassos e a articulação entre estas partes; como em música erudita, as análises e descrições formais usam as primeiras

letras do alfabeto). Um tema como *Garota de Ipanema* apresenta-se na forma AABA. Também se usa o termo refrão e o seu equivalente em inglês, *chorus,* e *verse* e *bridge* para as partes A e B respectivamente (ADOLFO, 1997, p. 18). No entanto, em jazz, quando um instrumentista improvisa sobre uma repetição da exata forma do tema, diz-se que ele está tocando um *chorus* de improviso. Isso significa que em vez de o termo denominar somente uma das partes da composição, ele indica neste contexto a forma da composição como um todo, com todas as suas partes. Um *chorus* de improviso, portanto, tem duração necessariamente idêntica ao tema (salvo exceções). Um procedimento comum entre músicos de jazz é a combinação prévia da seqüência e da quantidade de *chorus* que caberá a cada improvisador.

Algumas formas são bastante difundidas, como os temas baseados na chamada *popular song,* que segundo o musicólogo David Schiff, floresceu a partir do período que antecede a Primeira Guerra e tem origem tanto nas canções populares de compositores Afro-americanos como W.C. Handy (autor de St. Louis Blues) como na opereta e no teatro musical (SCHIFF, 1997, p. 14). A *song* habitualmente tem 32 compassos, com A1 de 8 compassos terminando na dominante, A2 de oito compassos com cadência perfeita no final, B de oito compassos e a reapresentação do A conclusivo, resultado em AABA. Também é muito comum o blues de 12 compassos; são um pouco menos usuais temas como *All of me* e *Sweet Georgia Brown* e *On Green Dolphin street* (32 compassos, ABAC). Quase sempre a parte B apresenta uma modulação, não necessariamente para tonalidades próximas (em outras formas binárias,

ternárias ou rondó da música popular, como o choro, a modulação é muito freqüentemente para uma tonalidade próxima – TINÉ, 2001, p.20).

OUTROS PROCEDIMENTOS

Como foi dito, a estrutura harmônica do tema ajuda a determinar a paleta de alturas musicais que o solista pode usar, na medida em que cada acorde é tratado de uma maneira que se convencionou de chamar de 'vertical' (o solo de Coleman Hawkins citado anteriormente é um exemplo dos primórdios desse tratamento). Isso significa, em resumo, que a escolha de notas segue cada um dos acordes da harmonia e não o contexto harmônico da frase (atitude que, por oposição, já foi chamado de 'pensamento diatônico' – PRANDINI, 1996). O improvisador que adota uma abordagem vertical ao criar uma melodia utiliza escalas diferentes das que seriam normalmente usadas em um contexto harmônico de música popular. Em um compasso em que a harmonia se detém em um acorde tônico de dó maior o improvisador não escolhe somente as notas da escala de dó maior natural. Em muitos solos de jazz é comum o uso de notas distantes da fundamental (como a nona, a décima primeira e a décima terceira), mas também notas estranhas à escala. Essas notas são às vezes chamadas, no jargão jazzístico, de 'tensões', e uma das tarefas do estudante de improvisação é aprender quais as tensões disponíveis para cada acorde em cada contexto harmônico. Por exemplo, no mesmo acorde de dó maior pode-se substituir o fá natural por um fá sustenido, gerando uma sonoridade lídia. Daí a verticalidade: em vez de se considerar a seqüência de acordes como um todo, que 'proibiria' o

uso de fá sustenido sobre uma tônica em dó maior, encara-se cada acorde individualmente. Nesse caso em particular, o fá sustenido é utilizado para *evitar* que a quarta justa fá natural, soando em um acorde que normalmente traz a sétima maior si natural, sugira a sonoridade do acorde sol com sétima, gerando uma proximidade indesejada com a função dominante. O procedimento de evitar notas é comum, e acaba por motivar o próprio tratamento vertical.

Outro exemplo: em qualquer dominante secundária preparando um grau menor de um campo harmônico pode-se utilizar a chamada escala alterada, que equivale ao modo gerado a partir do sétimo grau de uma escala menor melódica (PRANDINI, 1996 pp. 22-24; CROOK, 1991, PP. 54-55). Portanto, dentro do chamado pensamento vertical, há uma paleta bastante restrita de possibilidades melódicas à disposição do instrumentista. Vale lembrar que as vertentes de música popular que nos interessam nesse trabalho abraçam um sistema de harmonia diretamente derivado do sistema tonal vigente até o início do século XX. Não estamos contemplando aqui as importantes expansões desse sistema, propostas na música erudita (PERSICHETTI, 1961) e em parte absorvidas pelo jazz, como demonstra o livro do saxofonista David Liebman, *A chromatic approach to jazz harmony and melody* (2001). Essas regras e suas conseqüentes limitações tampouco se aplicam, naturalmente, à perspectiva do *free jazz* e da livre improvisação.

Outras duas possibilidade de escolha de alturas são a antecipação ou sustentação de advindas de acordes vizinhos e o uso de cromatismos de aproximação. No exemplo abaixo (figura 1), temos amostras de dois casos: em

primeiro lugar, notamos que o acorde de fá com sétima recebe, além das notas do acorde fá (fundamental), lá (terça maior), do (quinta justa) e mi bemol (sétima menor), a nota sol bemol (nona menor); além disso, na primeira metade do compasso, o acorde é dó menor com sétima e quinta diminuída, mas as notas já antecipam as do acorde de fá com sétima, à exceção da primeira nota, o si bemol (sétima menor de dó).

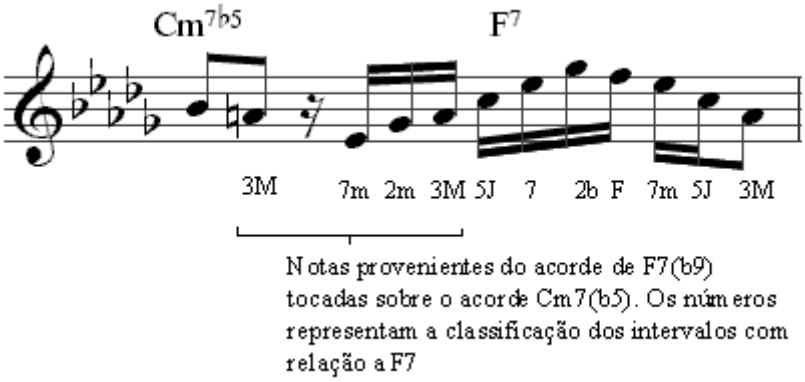

Figura 1 – trecho da transcrição do solo de

Coleman Hawkins em "Body and Soul"

A tradição do blues também desempenha um papel na determinação de alguns procedimentos jazzísticos. O blues é um gênero surgido nos Estados Unidos no final do século XIX, que teve suas primeiras manifestações em cidades próximas ao delta do rio Mississipi; é creditado como tendo influenciando o jazz, o rock e o country (MUGIATTI, 1997). Entre os traços característicos do blues encontra-se um que inaugura uma maneira muito particular de usar a escala pentatônica; mais especificamente, a partir do blues se introduz o uso de um modo originado a partir do quinto grau da pentatônica, que às vezes recebe a denominação de ‘pentatônica menor’. Assim, sobre um acorde tônico de dó maior, o improvisador tem à sua disposição uma terça

menor e uma sétima menor, dissonâncias que freqüentemente são utilizadas em clichês melódicos. Além das notas mencionadas, advindas da chamada da pentatônica menor, a linguagem melódica do blues permite o uso de aproximação cromática para o quinto grau da escala, sem haver necessariamente um contexto harmônico que justifique (como seria o caso de uma dominante da dominante, que em dó maior introduziria o fá sustenido, sensível de sol e terça maior de ré com sétima – é uma das *blue notes*, mencionadas no capítulo 2).

O uso do termo blues, portanto, expandiu seu significado, relacionando-se atualmente a qualquer uso dos traços mencionados, independente do território em que isso ocorra. Também é comum a aplicação em outros estilos da forma que foi consolidada pelo blues original. O esquema abaixo mostra uma das variantes desta forma.

|| I7 | IV7 | I7 | I7 |

| IV7 | IV7 | I7 | I7 |

| V7 | V7 | I7 | V7 ||

Trata-se, pois, de uma seqüência de 12 compassos construída em torno de acordes maiores com sétima menor, no que seriam o I, IV e V graus de um campo harmônico maior (o conceito de campo harmônico é trazido aqui apenas como baliza das distâncias entre as fundamentais, pois o blues não se encaixa muito confortavelmente nas definições da harmonia tradicional).

Assim, se um grupo de jazz toca um tema que é aparentado desta forma, diz-se que o grupo esta tocando um blues, em referência mais à organização

formal do que ao que era originalmente um território musical. Isso ocorre também na música instrumental brasileira; de fato, a faixa de abertura do primeiro álbum do Tamba Trio, denominada *Tamba*, apresenta uma estrutura formal aparentada do blues.

ESPERA E SURPRESA

Os procedimentos do jazz, apesar das propostas de movimentos como o free-jazz, mostram-se bastante estáveis, e mesmo nossa sucinta descrição de parte desses procedimentos é possibilitado por essa estabilidade. Segundo Berliner, 'peças e canções compostas, consistindo de uma melodia acompanhada por uma progressão harmônica, ofereceram a estrutura para a improvisação através de grande parte da história do jazz' (BERLINER, 1994, p. 63).

Para Bailey, como citado acima, o lado pernicioso desta estabilidade é que ela possibilitou que os conhecimentos do jazz foram sistematizados e ensinados à maneira do que aconteceu com a música erudita, e isso significou um enrijecimento do próprio jazz. Mas também pode se argumentar que a estabilidade na prática jazzística, assim como o próprio uso de temas conhecidos, é que possibilitou a partir dos anos 30 que os improvisadores começassem a se distanciar cada vez mais do tema original em seus improvisos e ainda assim continuassem sendo bem recebidos pelo público. A favor desse argumento está o fato de que a repetição é fundamental para a compreensão convencional da música, que é a requerida para ouvir jazz e música instrumental

brasileira. Reitere-se que opta-se por excluir dessas considerações uma miríade de músicas, criadas em contextos ligados à música de vanguarda, como o concretismo, a livre improvisação e música aleatória. Nesses casos, o músico se vê livre para propor formas de estruturação da linguagem que coloquem a memória e a repetição de elementos em segundo plano. Atua-se em favor de uma escuta mais atenta ao som como objeto, procurando poéticas dentro da textura, do timbre, dos transientes, da concretude do som, enfim; ou em busca de uma abordagem conceitual, como por exemplo a que procura aumentar a dose de aleatoriedade, como se verifica na obra de John Cage. Em todo caso, esses conceitos geradores ganham mais importância que os materiais musicais tradicionais.

Coker (1987) aponta como uma regra da estruturação musical o fato de que uma música com uma dose excessiva de surpresa ou contraste parece 'difícil' ao público, enquanto uma música com excesso de repetição corre o risco de se tornar entediante. O autor chega a sustentar que a 'bem colocada sucessão de variações do motivo, quando empregada pelo improvisador, possui o efeito reforçar e tornar definitiva a relação entre o instrumentista e o ouvinte'. Ele endossa a afirmação de que a afirmar que repetição e contraste devem conviver em uma proporção de 50% cada (p.15). Esse comentário é tanto um julgamento estético quanto uma prescrição, e prescrições em arte sempre podem ser acusadas de simplistas. Mas parece irrefutável que também está em jogo, na criação e apreciação do improviso, o grau de unidade e variedade percebida. Mesmo em solos sobre bases modais ou de pouca movimentação

harmônica (portanto sem a narrativa, o ‘começo-meio-e-fim’ que é dado por um pano de fundo tonal), há casos em que se percebe o pensamento formal na criação instantânea. Ela trabalha, obviamente, com as mesmas ferramentas da composição prévia: o desenvolvimento de motivos, repetição e variação de frases, a criação de seções internas contrastantes e assim por diante.

De fato, a idéia de que a oposição entre repetição e o contraste é fundamental na estruturação musical reverbera em várias abordagens da música e da arte em geral. Vamos ilustrar esse ponto através de três exemplos exemplos, advindos respectivamente da psicoacústica, da composição e da semiótica.

Segundo Juan Roederer, no livro *Introdução à física e psicofísica da música,* a capacidade de reconhecer padrões que se repetem é fundamental na relação dos sistemas vivos com o ambiente; em psicoacústica, isso explica a percepção de fundamentais a partir de combinações complexas de harmônicos, o que em última análise nos capacita a identificar alturas musicais (ROEDERER, 1998, p. 223 e 224) e também estruturas musicais mais complexas, como uma melodia. Ao discutir o processo de aquisição da fala e da capacidade de percepção musical, Roederer comenta:

> *A motivação para descobrir simetrias e regularidades, para extrapolar, prever, lidar com a surpresa de uma mudança súbita ou a familiaridade da redundância e da repetição, e o impulso para explorar, diversificar e priorizar também contribuem com os elementos afetivos da música, que vão desde os instantâneos de curta duração até as sensações subjetivas de timbre, consonância, expectativa tonal, senso de retorno tonal e estruturas de longa duração ligadas às linhas melódicas (idem, p. 265).*

A psicoacústica inclui, em suas considerações sobre a percepção do som e apreciação musical, a perspectiva biológica: ouvimos música de uma certa maneira devido às características do nosso corpo, que por sua vez são determinadas pela evolução. Obviamente o comentário de compositor como Igor Stravinsky a esse respeito parte de uma perspectiva diferente, centrada nos princípios de organização da linguagem artística, como demonstra o comentário abaixo sobre a oposição entre variedade e unidade.

> *Todas as artes recorrem a este princípio. Os métodos policromático e monocromático nas artes plásticas correspondem respectivamente à variedade e à unidade. De minha parte, sempre considerei que, de maneira geral, é mais satisfatório proceder por similaridade do que por contraste. Assim a música ganha força na medida em que não sucumbe às tentações da variedade. O que ela perde em riquezas questionáveis ela ganha em solidez efetiva. O contraste produz efeito imediato. A similaridade só satisfaz a longo prazo (1996, p. 38).*

Outro comentário interessante sobre espera e surpresa vêm da semiótica. Em *Musicando a semiótica* (1997), Luiz Tatit explana a maneira pela qual a ciência do sentido utiliza esses conceitos no estudo das paixões humanas, e exemplifica como eles colaboram para a experiência da arte (utilizando termos como ‘imprevisível’ como equivalente a ‘surpreendente’ e ‘lento’ como sinônimo de ‘esperado’):

> *Podemos nos limitar ao exemplo de algumas formas de manifestação da vanguarda artística, em que o produto estético, de tão novo e imprevisível, nem chega a ingressar no campo de percepção do espectador: é a instalação que sequer foi notada no salão de artes plásticas ou a música que não se ouviu. [...] Se o objeto, ao contrário, for lento demais, a ponto de dispersar a atenção do sujeito num vazio (ou contínuo) equivalente à eternidade, as saliências (os limites, os contornos) apagam-se e, desta*

vez, é o sujeito que escapa do objeto. Todos os fenômenos de extrema redundância, tanto no mundo artístico como vida cotidiana ilustram bem essa tendência (p. 54 e 55).

Na improvisação idiomática, o idioma colabora com a unidade, com o que é conhecido, esperado: o raga, os 12 tempos da *buleria* do flamenco, o *standard.* A dose de surpresa, de contraste é oferecida justamente pelo improvisador: é o que ele cria instantaneamente em sua performance, é o próprio improviso. Se concordarmos com Stravinsky, poderíamos dizer que qualquer música representa uma oscilação entre esses dois extremos. Mais ainda, que no caso da improvisação, essa oscilação se dá de maneira particular, uma vez que é claramente *contínua* (em oposição a dicotômica ou discreta, porque há infinitas possibilidades de variação e contraste de uma estrutura musical, como foi discutido nas considerações sobre a liberdade que um músico popular tem ao interpretar o tema) e *relativa* (em oposição a absoluta, porque há áreas do idioma que podem não estar acessíveis a todo o público, e portanto o que pode ser esperado para o músico é surpresa para parte da audiência).

O fato de terem sido usadas, ao longo da história do jazz, canções que o público conhecia de memória permitiu aos instrumentistas inventar melodias completamente diferentes da melodia original; o público, por sua vez, aprendeu a apreciar este tipo de invenção. Esse processo intensificou-se nos anos 30 (um marco importante é a versão de Coleman Hawkins de 1939 para o *standard* "Body and Soul" - *The definitive Coleman Hawkins,* 2000, ver CD de exemplos) e intensificou-se no be-bop, movimento surgido nos anos 40 em Nova York. O be-bop pode ser considerado um movimento vanguardista pelas diversas inovações que apresentou e que acabaram por ter grande impacto em muito do jazz

produzido posteriormente. Uma destas inovações, é o uso da estrutura formal e harmônica de um tema conhecido para criar um novo tema, com uma melodia que em nada se assemelhava ao original. Um exemplo é *Antropology*, de Charlie Parker, que utiliza a estrutura de *I've got rhythm,* de Gerswhin. Através de propostas melódicas, rítmicas e harmônicas de grande complexidade se comparadas com o jazz que os precedia, os músicos do *be-bop* aparentemente se compraziam em surpreender colegas e platéia, como ilustra um contemporâneo do movimento, Quincy Jones:

> *Uma coisa típica daquele tempo é que não era bacana ser assimilável. Sid Caesar [comediante de TV e ex-músico de jazz] fazia a seguinte paródia de uma banda de be-bop: "Temos uma banda com nove membros na qual o nono membro é o que faz soar o radar para nos alertar que estamos perto demais da melodia" (apud KAHN, 2007, p. 30).*

Esse comentário, ao colocar em relevo o alto grau de surpresa que havia no be-bop, esquece de render o devido tributo a todos os elementos que perfaziam o que era esperado nessas apresentações, que incluem justamente o paradigma tema-improviso-tema, o uso dos *standard*s e de composições originais de estrutura semelhante aos *standard*s. O beb-bop, por revolucionário que possa ser considerado, somente se concretizou por que tinha atrás de si toda a história do jazz até ali.

Nem sempre a improvisação em jazz e música instrumental brasileira ocorre a partir da estrutura exata do tema. Por vezes, a improvisação ocorre sobre uma base harmônica simplificada, compreendendo poucos acordes (por exemplo, a improvisação pode ocorrer sobre um, dois, três ou quatro acordes

que, por sua vez podem ou não ser próximos ao centro tonal do tema). A esta base dá-se o nome de *vamp*. Se o *vamp* revolve em torno da progressão de acordes que conclui a peça, ou que conclui o A inicial, diz-se que estamos improvisando em cima de um *turnaround* – palavra inglesa que conota circularidade (LIGON, 2001 p. 152). O *vamp* pode ocorrer como uma seção intermediária, inicial ou final do arranjo.

Há também, é claro, a possibilidade de improvisos livres e sem relação com uma estrutura formal pré-existente, de que são bons exemplos, além do free-jazz, os registros dos concertos do pianista Keith Jarret em Colônia, Alemanha (JARETT, 1975). Portanto, do ponto de vista da estrutura utilizada como base, as modalidades de improvisação encontradas na música instrumental brasileira e no jazz incluem o improviso sobre uma ou mais repetições de *chorus* que reproduzem a estrutura do tema, o improviso livre e o improviso sobre um *vamp.* Utilizaremos esses termos mais adiante, ao analisarmos os improvisos presentes nas faixas dos primeiros álbuns do Tamba Trio.

O exemplo abaixo traz uma aplicação de alguns desses conceitos na citada gravação de *Wave* por Joe Pass e Paulinho da Costa. Nesta versão do tema de Tom Jobim, o acompanhamento é dobrado (o que equivale a uma mudança na unidade de compasso, diminuindo pela metade a duração do compasso, que poderia ser notada como ‘colcheia igual a semínima’), resultando em um samba rápido, com o aproximadamente dobro do andamento habitual usado em versões deste tema; no entanto, a melodia é tocada no tempo original.

O resultado é que um trecho da melodia que cobriria dois compassos é tocado ao longo de quatro. O esquema abaixo mostra a estrutura da gravação.

Introdução: *v*amp em [Dmaj7 | % | Eb7 | %] – 24 compassos

Tema

A – 24 compassos

A – 24 compassos

B – 16 compassos

A – 24 compassos

Chorus: 88 compassos

Improvisos

2 chorus de improviso de Joe Pass (guitarra)

1 chorus de improviso de Don Grusin (piano)

Final

Improviso coletivo sobre o vamp [Dm7 | % | G7 | %], iniciando com improviso de Paulinho da Costa (percussão) e fade out.

***

Na mídia e em textos para o grande público, é comum que a improvisação seja mais diretamente associada ao jazz do que à música erudita. No entanto, sabe-se que a improvisação foi, em épocas passadas, vista não só como uma

possibilidade mas uma obrigação de instrumentistas eruditos, uma vez que o compositor contava com a capacidade destes de criar, por exemplo, ornamentos para melodias que foram notadas de maneira simplificada ou acompanhamentos de continuo e de outros instrumentos a partir de cifras, à semelhança do que faz um pianista de jazz ao ler um tema em um *fake book*. Não é um argumento novo o de que toda e qualquer performance musical, por mais que seja planejada e decorada, vai obrigatoriamente ter alguma dose de decisões tomadas no instante da execução. O instrumentista pode reagir de maneira diferente às condições da sala, ou às oscilações do seu próprio corpo, ou de outros executantes. Segundo Gould e Keaton, a diferença entre a improvisação em jazz e em um concerto de música erudita é apenas uma questão de grau, que deriva da maior ou menor espontaneidade do improviso e da diferença e individualidade (*uniqueness*) do material improvisado (ambos estariam mais presentes no jazz) (GOULD e KEATON, 2000, p.143 - 147). Espontaneidade é, para os autores, o oposto de planejamento, o que não equivale a dizer que é possível a um erudito planejar todos os aspectos de uma performance nem a um jazzista não planejar nenhum deles, e portanto a improvisação não é definida pela espontaneidade com que se toca, mas pela distância a que a performance se coloca do que foi originalmente escrito – mesmo que essa distância tenha sido planejada. Essa forma de pensar poderá ser útil ao longo desse trabalho, pois em alguns casos será impossível assegurar que um determinado trecho tenha sido improvisado, e nos restará avaliar a medida em que a gravação se distancia da melodia original.

A definição que utilizamos no início desta seção abraça amplo espectro das manifestações musicais, ao separar performances em que há improvisação daquelas em que há a composição prévia do que vai ser executado. Pela própria delimitação do campo de pesquisa deste trabalho, as discussões direcionaram-se para a descrição do funcionamento da improvisação no jazz e na música instrumental brasileira. Nos capítulos seguintes veremos como as distinções e descrições feitas aplicam-se mais especificamente no objeto de estudo, as primeiras gravações do Tamba Trio.

4. O TAMBA TRIO

Nesse capítulo vamos nos aprofundar nos fatores que cercaram a formação do Tamba Trio e influenciaram sua configuração e suas realizações como grupo musical. O texto relatará rapidamente como três músicos de históricos pessoais e profissionais muito diversos se encontraram e decidiram formar um grupo; também veremos, de maneira resumida, algumas características da cena musical da época e quais novidades foram concretizadas pelos primeiros registros do Tamba. Apesar do parentesco com uma descrição histórica, esta seção na verdade não terá a pretensão de trazer uma história detalhada da época, o que requereria uma revisão cuidadosa da discografia e de artigos na imprensa e um número muito maior de entrevistas. Em vez disso, nos ateremos a identificar alguns fatos que contribuam para atingir os objetivos do trabalho. Salvo onde especificado, todas as citações de Hélcio Milito e Bebeto Castilho advém das entrevistas concedidas ao autor, que estão transcritas na íntegra em anexo.

Não se pode dizer que o Tamba era completamente diferente de outros grupos que existiam na virada dos anos 50 e 60 no Rio de Janeiro. Mas as características do grupo, que examinaremos um pouco mais de perto a seguir, se não são em si uma completa novidade, ganharam força quando unidas em um mesmo projeto artístico, o que foi o suficiente para influenciar a formação de um grande número de trios instrumentais semelhantes: ‘ [...] a explosão do Tamba’, comenta Ruy Castro, ‘no final de 1961, [provocou] uma enxurrada de

conjuntos à base de piano, contrabaixo e bateria' (CASTRO, 2006, p. 373). Já vimos alguns exemplos de tais grupos no capítulo 2.

Há três características do Tamba que nos interessam: em primeiro lugar, era um grupo instrumental que tocava quase que exclusivamente música brasileira de compositores jovens de então, relacionados à bossa nova, como Menescal e Bôscoli, Jobim e Mendonça, Carlos Lyra e Durval Ferreira. Há também composições instrumentais originais de Luiz Eça, como a faixa *Tamba*, que abre o álbum de estréia, mas a maioria do repertório é formada por canções como *Influência do Jazz* e *Garota de Ipanema* - essa última em um de seus primeiros registros.

Por essa escolha de repertório e também pela intensa participação em reuniões, discos e apresentações, Hélcio, Bebeto e Luiz certamente podem ser considerados como integrantes do agrupamento de artistas que deu origem ao que veio se chamar de bossa nova. Mas não se pode dizer que há uma identificação estilística do Tamba com a bossa em todos e cada um de seus aspectos. Há, pela própria natureza do grupo, muitas diferenças entre a maneira de João Gilberto interpretar o samba – uma das grandes matrizes da bossa - e o que fez o Tamba. Bebeto Castilho e Hélcio Milito concordam: se não houvesse a bossa, 'o grupo existiria do mesmo jeito' e com características semelhantes. De qualquer maneira, esse repertório de novidades demonstra a proximidade dos três com os compositores da bossa nova e contrasta com outros registros cronologicamente próximos, como o disco de estréia de Luiz Eça, denominado *Sambas da Saudade.* Esse LP traz no repertório *A infelicidade me persegue,*

samba de Assis Valente e *Foi ela*, de Ary Barroso. Valente e Ary estavam vivos quando esses discos foram lançados, mas são comumente identificados como pertencentes à geração de compositores da 'velha guarda', representantes de uma das matizes do samba que havia antes da bossa. O termo 'velha guarda', segundo Joana Saraiva (2008, p. 93), foi popularizado pelo músico e homem de rádio Almirante, na década de 50, e é utilizado em pesquisas acadêmicas como a de José Estevam Gava (2000).

Em segundo lugar, os registros do Tamba, até onde se pode confirmar, estão entre os primeiros a unir esse repertório exclusivamente brasileiro e recente com uma abordagem jazzística da improvisação. Alguns álbuns lançados poucos anos do disco de estréia do Tamba são precedentes interessantes, uma vez que possuem semelhanças na linguagem de improvisação e arranjo, mas não trazem repertório exclusivamente brasileiro. O disco de estréia de Baden Powell, chamado *Apresentando Baden Powell e seu violão,* de 1959, mencionado por André Scarabelot no artigo *Música brasileira e jazz* (2004, p. 3) como marco do jazz feito no Brasil nos anos 50, traz no repertório versões de canções americanas como *Stella by starlight* e *My funny valentine* (com improvisos de Baden e acompanhamento de cordas e metais), e a cubana *Aquellos ojos verdes*, além de uma interessante versão de *Na baixa do sapateiro* que mistura a voz de Baden, assovio e percussão, mas em que o violão parece executar um arranjo e não improvisar, salvo algumas ornamentações. Outro é o álbum *Solo in Rio*, gravado nos Estados Unidos, que traz Luiz Bonfá improvisando ao violão em temas como *Night and Day*, e

tocando também um arranjo com um grau pequeno de improvisação de *A baixa do sapateiro* (ver CD de exemplos). O próprio Luiz Eça gravou em 1962, com o trombonista Luiz Astor o disco *Luiz Eça & Astor - Cada Qual Melhor!,* em que há semelhante mistura no repertório: *Aquarela do Brasil* (ver CD de exemplos) e *Meditação* estão ao lado de *Cheek to cheek* e *´S wonderful*. O disco *Dance Moderno,* lançado em 1961, marca a estréia de Sergio Mendes; mais uma vez, temos um repertório misto, em que convivem *Love for sale,* de Cole Porter, com *Oba-la-lá,* de João Gilberto.

Em terceiro lugar está a posição central, no conjunto, da performance instrumental, que transparece principalmente nos arranjos elaborados (exemplificados em elementos como introduções e codas, mudanças de andamento e de fórmula de compasso, alternâncias e recombinações de vozes instrumentais e modulações) e, claro, nos próprios espaços reservados à improvisação. Para Julio Medaglia (que casualmente é primo de Hélcio),

> *'Através dos arranjos de Luizinho, como é conhecido nos meios musicais, o Trio Tamba trouxe à nossa música popular o sentido da pesquisa e da elaboração preciosística, acostumando o público a perceber detalhes de construção musical' (MEDAGLIA, 1993, p. 111).*

Obviamente o samba é o pano de fundo contra o qual o Tamba – e também a bossa – se apresenta. Tendo passado de 'estilo reprimido e enclausurado' nos anos 20 a 'arte brasileira por excelência' (VIANNA, 1995, pp. 33-34) nos anos 30, o samba é a matriz estética fundamental do grupo. No entanto, é do choro que vem uma referência importante para o virtuosismo das performances. Menções ao apuro técnico dos chorões são comuns em textos

sobre o tema, como exemplifica passagem abaixo, do livro *O Rio musical de Anacleto de Medeiros,* de André Diniz (2007).

> *Filhos de uma escola musical inesgotável na produção de talentos, esses músicos chorões eram reconhecidos por suas extraordinárias qualidades técnicas (p. 77).*

Essa tradição de virtuosismo relaciona-se, para Diniz, com as situações de performance:

> *As rodas que aconteciam nos casamentos, batizados, aniversários, saraus e bailes populares sedimentaram o estilo do choro. Nelas, os instrumentistas desafiavam-se uns aos outros, e freqüentemente os solistas tentavam derrubar seus acompanhadores. Tudo isso criou um clima de liberdade e improviso fundamental para a história do gênero (p. 46).*

É interessante lembrar que alguns chorões tiveram intenso contato com o jazz, como discutimos no capítulo 2. Carlos Calado relata alguns desses contatos em *O Jazz como espetáculo* (1990), assim como Henrique Cazes no capítulo 'Os sopristas do choro e o jazz', do livro *Choro: do quintal ao municipal* (1998). Segundo Henrique Cazes, o líder da Orquestra Tabajara, Severino Araujo, foi um dos responsáveis por uma aproximação entre choro e jazz, estreando no Rio em 1945 com um repertório de sambas e choros 'arranjados à maneira norte-americana' (CAZES, 2000, p. 118). O próprio Bebeto reconhece que deve muito de seu estilo na flauta ao contato com dois chorões: o aprendizado informal com Altamiro Carrilho (em intervalos de gravações e shows) e a inspiração em Nicolino Copia, o Copinha.

Essa valorização da performance - e, por conseguinte, do profissional que está por trás dela, o próprio músico instrumentista - está longe de ser um

acidente. Pelo contrário: era uma intenção explícita de Luiz Eça e Hélcio Milito desde o princípio – Bebeto, tendo juntado-se a eles um pouco depois, não presenciou o estágio inicial das discussões a respeito, mas relata sua adesão posterior. A idéia era criar um conjunto em que os instrumentistas, normalmente relegados ao segundo plano, pudessem assumir o 'centro do palco'. Conforme as palavras de Hélcio Milito, a idéia era dar relevo ao 'músico', termo que por vezes, no jargão da música popular, é utilizado para definir um instrumentista acompanhador, em oposição ao 'cantor' – que Bebeto chama, bem-humorado, de 'rouxinóis'.

É certo que essa intenção não demonstra nenhuma reserva em relação a cantores, uma vez que tanto Hélcio quanto Bebeto são veementes em afirmar que a bossa nova somente materializou-se devido às invenções de João Gilberto, um criativo músico que por acaso era cantor; o que havia, na verdade, era simplesmente o desejo de inverter o papel secundário que os instrumentistas geralmente desempenhavam em apresentações e gravações. É também verdade que nesse aspecto o Tamba não estava sozinho; pode se dizer que com seu álbum de estréia, o grupo apenas concretizou e deu clareza a uma tendência que vinha se observando na noite do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Havia uma profusão de boates para se assistir música ao vivo, direcionadas ao público das camadas médias e altas. A programação dessas casas trazia nomes do rádio, atrações internacionais, *pocket shows* e grupos instrumentais (SARAIVA, 2008, p. 83), em muitos aspectos semelhantes ao Tamba. Certamente havia semelhanças entre esses grupos e o Tamba. Para

Ruy Castro, ‘os trios [...] contribuíram para que se ouvisse música instrumental como nunca no Brasil, um país tradicionalmente surdo a qualquer coisa que não fosse cantada’ (CASTRO, 2006). Se isso for verdade, os objetivos de Hélcio Milito e Luiz Eça ao fugir da sombra dos ‘rouxinóis’ foi plenamente atingido. Júlio Medaglia concorda: ‘a partir [do surgimento do Tamba] abandonou-se a idéia de conjunto instrumental que toca ‘música de fundo’, de dança, originando-se a prática da audição musical em forma de recital’ (MEDAGLIA, 1993, p.111). Segundo o *Dicionário Houaiss Ilustrado de Música Popular Brasileira,* a performance do grupo ‘modificou o sentido dos conjuntos instrumentais, antes voltados para música de fundo e música para dançar’ (ALBIN, 2006, p. 718). Claro que a declaração de Castro carrega certo exagero, pois ignora o sucesso comercial obtido por instrumentistas como Waldir Azevedo, o autor de *Brasileirinho* (DINIZ, p. 76).

Um exemplo de álbum direcionado para a sonorização de bailes é o disco *Chá Dançante,* de 1956, de *Donato e seu conjunto*. Produzido por Tom Jobim pela Odeon (JOÃO DONATO, online), esse LP traz João Donato interpretando ao acordeom e piano arranjos de um repertório inteiramente brasileiro, em que transparece um lado mais regionalista (com *Peguei um ita no norte* e *Baião* – ver CD de exemplos) e outro mais cosmopolita (com *Carinhoso* e *Se acaso você chegasse*). Há alguma improvisação, como o solo de guitarra em *Se acaso você chegasse.* A capa mostra, em uma ilustração que se aproxima do *cartoon,* um casal bailando (figura 2), à semelhança de outras capas da época.

Figura 2: A capa do primeiro LP de João Donato

Outro exemplo interessante é o tecladista Djalma Ferreira. Djalma era também empresário da noite, tendo aberto em 1954 a boate Drink, em que se apresentava. Seu disco de 1957, *Dançando no Drink com Djalma Ferreira* traz, na contracapa, uma empolgada apresentação do jornalista Claribalte Passos:

> *A música é a poesia do som. Ela mantém todo o segredo, o dom supremo de transformar em sensações indeléveis de prazer, os talhes mais profundos do mundo interior das criaturas. É, sem dúvida, a detentora do bálsamo suave que faz gerar em nós um renascimento total! [...] Como podem deduzir, este disco long playing Continental constitui lançamento fonográfico de primeira categoria no âmbito da música dançante. Mãos à obra, pois e façam bom proveito, dançarinos! (DJALMA FERREIRA, 1957).*

O repertório do disco, além de sambas e choros do próprio Djalma, traz uma seleção de sucessos internacionais como o fox *Love is a many splendored thing* (cantada por um *crooner*), o bolero *Cubanacan* e o beguine *Begin the beguine.* Os arranjos não apresentam reharmonizações, mudanças de fórmula de compasso, atendo-se a uma interpretação sóbria dos temas. Como é sintomático da pequena importância dada aos músicos acompanhantes, não há créditos aos instrumentistas em nenhum dos dois discos.

Não é exagero dizer que o Tamba é a antítese disso, em todos os aspectos de seu coeso discurso estético: além do repertório, dos arranjos e dos improvisos, encontramos pistas do projeto artístico de Hélcio, Bebeto e Luiz (fazer música instrumental exclusivamente brasileira, com um repertório novo, e com ambiciosas execuções instrumentais) no nome do álbum, no design da capa, no texto da contracapa. Em vez de um título que remete ao passado, como os *Sambas da Saudade,* primeiro disco de Luiz, o nome do segundo LP aponta para o futuro: *Avanço*; em vez da cartunesca capa de *Chá Dançante*, o tratamento das fotos em alto contraste, à maneira do celebrado designer Cesar Villela, da gravadora Elenco (figura 3); em vez de conclamar os bailarinos à pista, como o texto da contracapa de *Dançando no Drink*, um texto que chama a atenção para a atitude de pesquisa e a 'erudição e sensibilidade' dos arranjos, como na contracapa do álbum *Avanço* (TAMBA TRIO, 1963).

Figura 3: a capa do álbum de estréia

***

A formação instrumental do Tamba Trio desafia uma definição simples; em poucas palavras, é um trio de piano em que os integrantes cantam – em

muitos casos a três vozes, mas também há o canto solo como o do baixista Bebeto Castilho em *Se eu pudesse voltar*, do álbum *Tempo*. Somente em três das 14 faixas do álbum de estréia não se ouve a flauta de Bebeto Castilho (que por sinal é apelidado, no documentário *Coisa mais linda* (2005), de 'a flauta da bossa nova', pela quantidade de participações que fez em gravações); ouve-se a voz dos integrantes, em vocalises ou interpretando a letra da canção, em sete das faixas. Esse uso da voz, por sinal, tem parentesco próximo com os grupos vocais brasileiros (como Os Cariocas) e americanos (como os Hi-Los e os Pied Pipers), em voga na época (CASTRO, 2006). Para Bebeto, 'o Sinatra gravou uma época com muitos grupos vocais e aquilo influenciou todos [...], inclusive o grupo em que João Gilberto cantava'.

Bebeto toca, além do baixo e da flauta, sax barítono e sax tenor. Os registros fonográficos do Tamba contam com participações especiais, como é o caso do violão de Durval Ferreira, o Gato, amigo pessoal de Bebeto e compositor de temas gravados pelo grupo, como *Batida Diferente*. Também há em algumas faixas o acompanhamento de cordas, arranjadas pelo próprio Luiz Eça. Em dois discos da década seguinte, em que os três reeditam a formação original, há sonoridades eletrificadas, como sintetizadores e guitarras.

Quanto à percussão, Hélcio Milito inventou em 1958 um *set* de percussão denominado tamba, que utilizou pela primeira vez em 1960, acompanhando Sammy Davis Jr. no Teatro Record (ALBIN, 2006, p. 482; *Brazilian percussionist, Helcio Milito, inventor of The Tamba,* online). O instrumento que dá nome ao trio apresenta duas diferenças fundamentais de uma bateria

tradicional: a primeira é que a tamba é tocada em predominantemente em pé; a segunda é que a tamba não privilegia nem pratos de condução nem peças graves como o bumbo, e sim as peles. Ao tocar a tamba, Hélcio usa predominantemente vassourinhas, o que suaviza e dá uma sonoridade particular às peças. O coração da tamba são quatro tambores, dispostos em forma de cruz; outras peças como frigideiras e triângulos completam o *set*. A tamba foi utilizada integralmente em um álbum pela primeira vez em 1974, no disco *Tamba* (segundo o texto do historiador brasileiro Arnaldo de Souteiro que produziu a remasterização em CD do disco). Hélcio lembra, em seu depoimento, que 'o Brasil não tem um instrumento central', e sim 'acessórios' ou peças isoladas, como a cuíca e os diversos surdos. A tamba poderia ocupar o espaço desse 'instrumento central', pois, assim como a bateria, é um conjunto ou *set* montado a partir de peças tradicionais de percussão: '[...] realmente o instrumento não tem nada de novo, mas a concepção é nova. É velha para mim, mas é nova em temos de percussão'.

Em seu depoimento, Hélcio revela que criou a tamba sem um bumbo, pois preferia, em muitas situações, deixar as marcações graves a cargo do baixo. '[...] o Bebeto segurou sempre muito bem. Então eu preferia ouvir mais a voz do baixo do que bumbo'. Palavras de Luiz Eça, segundo a biografia escrita por sua ex-esposa Fernanda Quinderé: 'Bebeto toca baixo como se fosse um bumbo de escola de samba' (2007, p. 79).

Os três músicos estavam muito envolvidos na vida musical noturna do Rio de Janeiro da segunda metade da década de 50. Hélcio Pascoal Milito nasceu

em 1931, em São Paulo e era conhecido como ‘Italiano’ entre os músicos do Rio de Janeiro, aonde chegou em meados da década de 1950. Bebeto Castilho, que o conheceu na noite, classificou a chegada do baterista no Rio como um ‘estrondo’, pois impressionou músicos com uma levada de samba muito pessoal. Formado em Administração de Empresas, Hélcio ainda trabalhava no Rio de Janeiro com a comercialização de terrenos; à noite tinha compromissos como baterista, em bandas de *dancing* e boates. Hélcio acumulou uma grande experiência como baterista em orquestras e bandas como o conjunto Robledo e a Orquestra Mario Peruzzi.

Luiz Eça, nascido no Rio em 1936, filho de pai português e mãe francesa radicados no Brasil, era o que possuía formação musical mais sólida. Nos anos 1950 tocava na noite carioca e substituiu Johnny Alf na Boate Plaza, com Ed Lincoln no baixo e Paulo Ney na guitarra. Em 1956, aos 20 anos, lançou o disco *Sambas da saudade* pela Columbia, que assinou como *Luizinho e seu piano*. Em 1958 foi contemplado com uma bolsa de estudos pelo governo brasileiro para estudar piano no Conservatório de Música de Viena, onde foi orientado por Friedrich Gulda e Hans Graff, e foi contemporâneo de Marta Argerich. Segundo Fernanda Quinderé, a sua saída do conservatório foi motivada por sua atitude desafiadora à tradição e suas tentativas de integrar o repertório popular ao que tocava. Em uma ocasião, foi reprovado por apresentar um arranjo para piano e quarteto de cordas de *Duas contas,* de Garoto (QUINDERÉ, 2007, p. 185-187).

Bebeto Castilho, também carioca, era o mais jovem dos três – tinha 14 anos em 1953, quando iniciou sua carreira com Ed Lincoln. Tinha também

compromissos regulares com o Conjunto Coquetel, que animava bailes e boates. Começando a usar calças compridas, só podia tocar em casas noturnas graças a uma autorização especial do juizado. Os três se encontravam na noite e em casas de amigos; em *jam sessions* e canjas ocasionais, perceberam que o som dos três 'encaixou', como diz Bebeto.

Em 1960, Hélcio e Luiz convidaram o baixista Octávio Bailly para iniciar o trabalho em um grupo estável - Bebeto não pode se unir aos dois nessa primeira fase pois havia se comprometido com a banda de apoio da cantora Maysa, com quem excursionava pelo Brasil e países da América Latina. Os compromissos com Maysa acabaram, e Bebeto retomou seu lugar.

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

cabeça' os arranjos, passando-os meticulosamente aos colegas, que tinham liberdade de propor mudanças ao que Luiz havia criado.

Entre 1962 e 1964, período em que subsistiu a formação com os três, o Tamba Trio lançou um disco por ano, todos pela gravadora Phillips (*Tamba Trio, Avanço* e *Tempo)*. Em 1965 Rubens Ohana substituiu Hélcio, e o grupo acompanhou Edu Lobo e Nara Leão no álbum *5 na bossa*. Em 74, a formação original se refez e gravou três álbuns: *Tamba,* nesse ano, *Tamba Trio*, em 1975 (os que foram acima chamados de 'eletrificados') e o último disco do trio, *20 anos de sucesso,* em 1982. Em 1998, impulsionado pelo sucesso de um comercial de materiais esportivos que usava a gravação de *Mas que nada,* de Jorge Ben, originalmente presente no álbum *Avanço*, o Tamba realizou uma turnê internacional - Luiz, falecido em 1992, foi substituído pelo pianista carioca radicado nos Estados Unidos Weber Drummond (que hoje assina Weber Iago).

Luiz, Hélcio e Bebeto tiveram sólidas carreiras para além do Tamba, e acumulam uma imensa lista de participações como instrumentistas em discos nacionais e estrangeiros. Bebeto ainda toca contrabaixo na noite carioca e contribuiu como instrumentista para nomes célebres da música popular brasileira, como Milton Nascimento e MPB-4. Lançou em 2007 o disco solo *Amendoeira*, produzido pelo seu sobrinho-neto Marcelo Camelo (CASTILHO, 2007). Segundo seu site oficial, Hélcio contribuiu para artistas como Quincy Jones, Duke Ellington, Tony Bennett, Stan Getz e Wes Montgomery (*Brazilian percussionist, Helcio Milito, inventor of The Tamba,* 2009), e atualmente vive em Carmel, Califórnia, onde é diretor musical da Pebble Beach Company, empresa

de turismo e entretenimento. Atualmente está preparando o lançamento no mercado de uma versão da tamba pela firma de instrumentos musicais Luen, com sede em Cajamar, São Paulo. Luiz Eça deixou um enorme legado de registros, incluindo discos solo, colaborações (com nomes como o saxofonista Vitor Assis Brasil, o Quinteto Villa Lobos e o trombonista Astor Silva), trilhas sonoras e arranjos para artistas como Maysa e Milton Nascimento (QUINDERÉ, 2007, p.116). Sua música alcançou notoriedade internacional: o tema *The Dolphin*, registrado pela primeira vez no álbum *We and the Sea,* do Tamba 4 (composto por Eça, Bebeto, Dório Ferreira no baixo e violão e Rubens Ohana na bateria) foi gravada pelo pianista Bill Evans no álbum *From left to right*; em 2004, o compositor francês Michel Legrand gravou no Brasil o álbum *Homenagem a Luiz Eça*.

A gravadora Biscoito Fino lançou em 2002 o álbum *Luiz Eça Reencontro,* que reuniu um time excepcional de músicos - que incluiu Wagner Tiso, Toninho Horta, Sivuca, João Donato, Carlos Malta, Nivaldo Ornellas, Francis Hime, Gilson Peranzetta e o próprio Bebeto - para interpretar temas de Eça. Como se tornou hábito em gravações mais recentes, todos os músicos participantes desse álbum são creditados.

5. IMPROVISAÇÃO NO TAMBA TRIO

Encontram-se, no capítulo anterior, alguns exemplos do discurso de comentadores que consideram que o Tamba representou uma novidade na cena musical popular brasileira. Essa percepção de novidade advém de alguns aspectos particulares à cena musical dos bares e boates da época, e também se encontravam em outros conjuntos; um desses aspectos, como vimos, é o uso da improvisação.

A exposição abaixo pretende fornecer elementos para compreender esse uso, mostrando que o grupo experimentou modalidades diferentes de improvisação ao longo dos três álbuns, que se assemelham a alguns dos padrões da improvisação em música popular, expostos no capítulo 2. Nesse aspecto, percebe-se a incorporação de procedimentos jazzísticos a um repertório exclusivamente brasileiro, o que, até onde foi possível comprovar, representava um pioneirismo.

Três questões irão orientar a investigação:

1. Com que freqüência os arranjos deixam espaço específico para a improvisação?
2. Qual parte do arranjo é deixado para a improvisação?
3. Que tipos de procedimentos rítmico-melódicos são usados pelos improvisadores?

A primeira e segunda questões mostrarão que modalidades de improvisação na música popular são utilizadas (tema-improviso-tema, *vamps,*

turnarounds). A terceira nos mostrará um pouco das decisões musicais dos improvisadores, que, como veremos, segue a lógica que orienta muitos dos improvisos de jazz, o que também foi explorado no capítulo 2. Aqui, estaremos interessados em identificar dois aspectos que parecem importantes para a compreensão de improvisos em música popular: quais são os modos e escalas aplicadas no solo (investigando se há a aplicação de uma abordagem vertical) e como o solo se estrutura do ponto de vista fraseológica.

Para responder essas perguntas um esforço de análise musical deverá ser empreendido. Pelas particularidades do objeto de estudo (improvisado, transcrito a partir de gravações), uma pequena digressão nesse ponto será valiosa para diferenciar os papéis assumidos pela análise em música erudita e popular. Os objetivos de uma análise musical são os mesmos nos dois casos?

O impulso inicial por trás da análise, pode ser uma curiosidade auto justificada: segundo o elaborado verbete *Analysis,* da edição inglesa do Dicionário Grove, a análise existe porque temos vontade de descobrir "como a música funciona" (BENT, 1980, p. 342). Habitualmente, esta descoberta toma a forma de uma descrição da obra em termos que tornam compreensíveis seus elementos internos e os parâmetros que determinam as relações entre estes elementos. Esses elementos e estas relações podem ou não revelar a conformidade da obra com uma prática pré-existente (por exemplo, um determinado estilo ou forma musical).

No entanto, este impulso inicial, no caso da análise de improvisos em música popular, assume freqüentemente um papel pedagógico ou prescritivo.

Tanto em música popular como em música erudita, existe a noção de que se deve analisar uma obra (composições ou transcrições) com a finalidade de 'aprender com os mestres' – mas em música popular e especificamente em jazz esse objetivo parece ainda mais patente. O processo de análise serve, então, para guiar o estudante em seu processo de aprendizado, mostrando os procedimentos usados em determinado improviso e servindo como modelo para prática. O fragmento abaixo, de Bert Ligon, demonstra esta intenção (2001, p. 406).

> *Por que analisar um solo? Há um motivo prático para a maioria dos teóricos de jazz: nós queremos tocar solos de qualidade. Ao examinar improvisações célebres de grandes jazzistas podemos encontrar aspectos específicos a praticar, maneiras de organizar e pensar a respeito da estrutura, treinar nossos ouvidos e cérebros a ouvir de maneira mais intensa e inteligente à música que amamos.*

Em música erudita, a análise certamente pode servir como suporte ao estudo de composição, mas é atípico que se encontre tamanha candidez a respeito da finalidade primordial da análise. Em conclusão, há casos em que a análise parece não precisar de uma justificativa externa, e que o impulso intelectual de conhecer e compreender uma obra de arte parece ser o suficiente para tornar a análise um fim em si mesmo; a transcrição e análise de improvisos não é, costumeiramente, um deles.

Até onde foi possível verificar na bibliografia, a análise de improvisos não conta com um arcabouço teórico comparável com a análise de música erudita. É útil, portanto, tomar de empréstimo definições advindas desta, como a elegante descrição do processo de análise oferecida por Nicholas Cook (1987, p. 16):

Essencialmente, há dois atos analíticos: o ato de omissão e o ato de relação. A notação musical convencional é analítica em ambos destes aspectos. Ela omite coisas como a complexa estrutura de harmônicos presente nos sons musicais, representando os sons somente pela suas fundamentais. Mesmo na maneira em que estas fundamentais são representadas ela é esquemática, pois ela reduz a alguns poucos símbolos e a um número finito de freqüências a enorme variedade de articulações e entonações que um instrumento de cordas e cantores, por exemplo, adotam. Similarmente, a notação convencional não mostra em grande detalhe a interpretação rítmica; e, de fato, fica muito complicada ao mostrar quaisquer valores rítmicos que não sejam os expressos nas relações matemáticas mais simples.

Esta perspectiva pode ser diretamente adotada em uma análise de improviso; considerando-se que o material a ser analisado neste caso é uma gravação (em vez de uma partitura, como é tipicamente o caso da análise de música erudita), o nível de detalhe que se pretende imprimir à transcrição é uma escolha preliminar de grande importância; por exemplo, é necessário decidir se a transcrição vai dar conta do chamado *swing* na interpretação rítmica (e a partir daí explorar as sutilezas rítmicas do solo) ou se vai omiti-lo, optando por uma notação do ritmo mais simplificada. Neste caso a análise deverá se concentrar na estruturação relações rítmico-melódicas do solo (como a identificação de motivos e seus desenvolvimentos, o uso de padrões escalares, as escalas e modos utilizados, se há utilização do material do tema etc.). Este é o caso, na verdade, de muitas das transcrições de solos de jazz, em que subentende-se que grupos de colcheias e semi-colcheias são tocados com *swing*. Somente quando o ritmo é demasiadamente distante de subdivisões binárias, ternárias ou de quiálteras mais comuns é que se anota, na pauta, termos como *freely* (com

ritmo livre) ou *delay* (com atraso). Do ponto de vista do ato de relação citado por Cook, são possíveis duas perspectivas: a análise da relação que o solo improvisado guarda com o tema original, aspecto que foi explorado no artigo *Espera e surpresa na improvisação jazzística: o improviso de Coleman Hawkins em Body and Soul*, deste autor (MAXIMIANO, 2007), e as relações internas do solo (como a estruturação fraseológica e as relações das alturas melódicas com os acordes do tema).

É neste sentido que vai um trabalho acadêmico brasileiro que trata especificamente de análise de improvisos: *Um estudo da improvisação na música de Hermeto Pascoal,* de José Carlos Prandini. Este trabalho dedica-se a destrinchar em detalhe não só os aspectos fraseológicos dos improvisos e dos temas, mas também analisá-los harmonicamente (PRANDINI, 1996). No presente trabalho, não há considerações detalhadas sobre a harmonia dos temas, pois não são os aspectos composicionais dos temas que nos interessam.

MODOS DE USO DA IMPROVISAÇÃO NOS ÁLBUNS

Uma descrição sumária de cada faixa dos álbuns será disposta em tabelas. A intenção é obter uma visão geral do uso da improvisação, uma vez que para cada faixa, além do título, dos autores e da instrumentação utilizada, serão descritos os modos de improvisação utilizados. Há relativamente poucas faixas em que não se ouve algo que seja suficientemente distante do tema para autorizar a suposição de que se trata de improvisação; em seu depoimento, Bebeto confirma que os solos foram improvisados e não escritos previamente.

Essa descrição inicial mostrará a proporção de faixas em que há improvisação, se esta se dá sobre a mesma estrutura do tema ou sobre outra base harmônica (como *vamps*), se há recombinações do *chorus* entre instrumentos improvisadores.

***Tamba Trio* (álbum de estréia)**

A lista dos compositores deste disco comprova o que se discutiu no capítulo anterior sobre a escolha do repertório – com Jobim, Mendonça, Lyra, Bôscoli, Menescal, Donato, Durval Ferreira, o disco traz alguns dos nomes importantes da bossa nova. Como mostra a tabela 1, é muito freqüente a presença de improvisos, que aparecem em 12 das 14 faixas. É o piano de Luiz Eça que improvisa com maior freqüência, em 11 faixas; esses improvisos são divididos com solos da flauta de Bebeto em 6 faixas, e ouve-se somente a flauta em improvisos em apenas 1 faixa. Nas 12 faixas a base usada é o tema, através de recombinações, divisões e modulações de um ou mais *choruses.* Em uma das faixas, há também improvisos sobre um *vamp*. Veremos que no terceiro álbum essa situação praticamente se inverte, com uma maior incidência de improvisos sobre *vamps*.

Tabela 1 – Improvisação no álbum *Tamba Trio* (1962)

Faixa	***Compositor***	***Instrumentação***	***Modo de uso da improvisação***
1. Tamba	Luiz Eça	Piano, baixo, bateria, vozes, flauta.	Forma inspirada no blues, com 24 compassos. Dois chorus de improviso ao piano.
2. Batida diferente	Durval Ferreira e Maurício Einhorn	Piano, baixo, bateria, flauta.	Forma ternária AABA de 32 compassos (além de introdução, que também serve de transição para os improvisos). Improviso de

			piano sobre A1 e A2, flauta apresenta uma variação da melodia em B e tema de A final é tocado pelo piano.
3. Influência do Jazz	Carlos Lyra	Piano, baixo, bateria, flauta.	Forma ternária AABA. Piano sobre A1, flauta sobre A2, flauta volta ao tema na parte B e improvisa sobre o A final.
4. Samba de uma nota só	Newton Mendonça e Tom Jobim	Piano, baixo, bateria, vozes, flauta.	Forma ternária AABA. Piano sobre A1 e A2, flauta sobre B e divide A final com vozes.
5. Alegria de viver	Luiz Eça	Piano, baixo, bateria, flauta.	Não há improviso.
6. O barquinho	Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli	Piano, baixo, bateria, vozes, flauta.	Forma binária AB (A de 12 compassos e B de 4 compassos). Um *chorus* de piano.
7. Minha Saudade	João Donato	Piano, baixo, bateria, vozes, flauta.	AABA de 32 compassos. Piano sobre A1 e A2; flauta sobre B, A final e segue sobre A1, A2 e B, voltando ao tema no A final.
8. Nós e o mar	Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli	Piano, baixo, bateria, vozes, flauta.	Forma binária AB. Flauta sobre a parte A e retoma tema na parte B.
9. Samba novo	Durval Ferreira	Piano, baixo, bateria, vozes, flauta.	Forma binária ABAB'. Piano sobre ABA, flauta retoma o tema em B'; flauta sobre *vamp* no final.
10. O amor que acabou	Chico Feitosa e Luiz F. Freire	Piano, baixo, bateria, vozes.	Forma binária ABAB'. Piano sobre a parte A; flauta retoma o tema em B e vozes cantam o A e B finais.
11. Mania de "snobismo"	Newton Chaves e Durval Ferreira	Piano, baixo, bateria, flauta.	Forma binária ABA'B'. Piano sobre A e B em nova tonalidade; flauta improvisa sobre A' e B' na tonalidade original.
12. Batucada	Murilo A. Pessoa	Piano, baixo, bateria, vozes.	Não há improviso.
13. Ai, se eu pudesse	Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli	Piano, baixo, bateria, flauta.	AABA de 32 compassos. Piano sobre parte A1 e A2; flauta retoma o tema em B.
14. Quem quiser encontrar o amor	Carlos Lyra e Geraldo Vandré	Piano, baixo, bateria, vozes.	ABA. Piano sobre A, Flauta sobre B, retomando o tema no A final.

Avanço

Em *Avanço,* examinado na tabela 2, o grupo expande suas possibilidades timbrísticas. Contribuem para isso o violão de Durval Ferreira, o uso dos saxofones barítono e tenor por Bebeto e um naipe de dez violoncelos (conforme o crédito na contra capa) que aparece nas faixas *Esperança* e *Moça Flor.* Em *Só*

danço samba, ocorre o único solo de contrabaixo dos três discos. São mais comuns nos arranjos desse álbum estratégias como a mudança da fórmula de compasso (em *Negro* e *Tristeza de nós dois*) e a modulação (em *Samba da minha terra,* de Dorival Caymmi – que, junto com Jorge Ben e Radamés Gnattali, é uma das poucas exceções em um repertório de compositores, mais uma vez, próximos da bossa nova). Este disco traz, além de uma das primeiras gravações de *Garota de Ipanema* (a gravação de Pery Ribeiro, no disco *Pery é todo bossa*, tida pelo *Dicionário Houaiss de Música Popular Brasileira* como a primeira, é do mesmo ano), o registro de *Mas, que nada!,* faixa que reacendeu o interesse pelo Tamba em 1998 ao ser usada em uma propaganda de material esportivo relacionada à copa do mundo de futebol.

Tabela 2 – Improvisação no álbum *Avanço* (1963)

Faixa	***Compositor***	***Instrumentação***	***Modo de uso da improvisação***
1. Garota de Ipanema	Tom Jobim e Vinicius de Moraes	Piano, baixo, bateria, vozes, flauta, violão.	AABA. Improviso da flauta em pequeno trecho ao fim da parte B, quase uma ornamentação .
2. Mas, que nada!	Jorge Ben	Piano, baixo, bateria, vozes, saxofone, violão	Refrão+ABA. Sax improvisa em AB, vozes voltam com a letra no último A.
3. Negro	Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli	Piano, baixo, bateria, vozes, flauta.	Introdução em 6 por 8 Segue em 2 por 4, em AA'B. Improviso se dá sobre A1 (piano), e A2 (flauta). No final há improviso sobre *vamp,* primeiro com a flauta e depois o piano, terminando em fade out.
4. Mania de Maria	Maria Helena de Toledo e Luiz Bonfá	Piano, baixo, bateria, flauta, violão.	ABAB`. Um chorus para piano e um para flauta, com um *turnaround* que aumenta a forma em 6 compassos.
5. Vento do mar	Luiz Fernando Freire e Durval Ferreira	Piano, baixo, bateria, vozes, flauta, violão.	Forma ABA'. Improviso de piano em A e B e flauta em A'.
6. Sonho de Maria	Paulo Sergio Valle e Marcos Valle	Piano, baixo, bateria, vozes, flauta, violão.	Não há improviso.
7. Só danço	Tom Jobim e	Piano, baixo,	AABA. Pequeno vamp sobre a

samba	Vinicius de Moraes	bateria, vozes, flauta, violão.	dominante depois da exposição, com piano improvisando. Segue o piano sobre os dois A iniciais. Contrabaixo sobre B. Piano volta a improvisar sobre o A final.
8. O samba da minha terra	Dorival Caymmi	Piano, baixo, bateria, vozes, flauta, violão.	Introdução sobre o quinto grau menor, com intenção modal. Forma ABAB; na exposição, segundo A, modulação de G para Bb. Piano sobre AB. Vozes voltam com letra no segundo A (sem a modulação) e flauta improvisa sobre segundo B.
9. Moça flor	Luiz Fernando Freire e Durval Ferreira	Piano, baixo, bateria, vozes, saxofone, cordas.	Tema tem uma única parte. Piano sobre *vamp*, no final (em *fade out*).
10. Rio	Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli	Piano, baixo, bateria, vozes, flauta, violão.	Forma AABC. Improviso da flauta em *vamp*, antes da repetição da canção.
11. Tristeza de nós dois	Maurício Einhorn, Durval Ferreira e Bebeto	Piano, baixo, bateria, violão.	Introdução em 9 por 8. Tema segue em 2 por 4, com forma ABAC. Improviso do piano em andamento dobrado sobre AB, volta o tema com o piano no AC final.
12. Esperança	Maurício Einhorn, Luiz Fernando Freire e Durval Ferreira	Piano, baixo, bateria, flauta, cordas.	Forma do tema: ABAC. Flauta improvisa em *vamp*, seguido por um chorus de piano. Flauta sobre vamp no final.

Tempo

No álbum seguinte, *Tempo* (tabela 3), a paleta timbrística é quase a mesma de Avanço: o violão é mantido em diversas faixas, e o naipe de cordas acompanha o grupo. Dos saxofones, Bebeto executa somente o tenor. O repertório inclui duas das parcerias de Baden Powell com Vinicius de Moraes, *Berimbau* e *Consolação*. Os arranjos experimentam tanto com texturas (como um coral homofônico a 4 vozes, com os três integrantes mais o contrabaixo com arco na coda de *Morte de um Deus de sal* e a polifonia ao piano na introdução de *Nuvens*) e com ritmos (como as mudanças de fórmula de compasso no *vamp* de Borandá e a parte A de consolação).

Nota-se uma grande incidência do uso de improvisos sobre *vamps* em comparação com os discos anteriores. Todos utilizam fórmulas harmônicas simples, de no máximo dois acordes; alguns ocorrem como uma seção intermediária no arranjo e outros fecham a gravação, em *fade out* no final, como em *Danielle*, em que a flauta sola sobre os acordes C6/9 e Gsus.

Na última faixa, o Tamba interpreta *Moto contínuo*, um dos movimento da suíte Retratos, de Radamés Gnattali, que foi registrada pelo compositor em piano solo, no álbum *Retratos,* também em 1964, assinado por 'Jacob e seu bandolim com Radamés Gnattali e Orquestra'. A faixa não contém improvisos, e possui uma textura que se distancia das 'levadas' de música popular habitual ao grupo. Essa textura é sustentada por ostinatos no baixo, piano e bateria que se mantém do início ao fim da faixa. Sobre esse ostinato, constrói-se a melodia, executada inicialmente pelo piano depois por piano e flauta, em homofonia. À medida que a melodia se desenvolve, essa homofonia se transforma em polifonia, entre piano e flauta.

Tabela 3 - Improvisação no álbum *Tempo* (1964)

Faixa	***Compositor***	***Instrumentação***	***Modo de uso da improvisação***
1. Borandá	Edu Lobo	Piano, baixo, bateria, vozes, violão	A improvisação do piano se dá sobre um *vamp,* entre as duas exposições do tema. Esse *vamp*, alternando Am e D7, está em 6 por 8, em contraste com a fórmula 2 por 4 do tema. Forma ABACABA.
2. Nuvens	Maurício Einhorn e Durval Ferreira	Piano, baixo, bateria, cordas.	Improviso do piano sobre um chorus do tema (ABAB'), que não é reapresentado. Breve improviso sobre *vamp* (alternando Bb e C/Bb), em *fade out* no final da faixa.
3. Se eu pudesse voltar	Maria Helena Toledo e Luiz	Piano, baixo, bateria, voz solo	Breve improviso sobre *vamp*, em *fade out* no final da faixa, alternado

	Bonfá	de Bebeto Castilho.	F#m e B7. A canção tem uma só parte.
4. Barumbá	Bebeto e Luiz Eça	Piano, baixo, bateria, vozes e flauta.	Tema em ABC. Logo após a improvisação, a flauta sola brevemente, mas o improviso principal desse instrumento se dá sobre *vamp,* antes da reapresentação do tema.
5. Pregão	Carlos Diegues e Sergio Ricardo	Piano, baixo, bateria, vozes, violão, saxofone.	Saxofone sobre *vamp*, antes da reapresentação do tema, sobre os acordes de Am e D. Forma AABA.
6. Danielle	Bebeto e Luiz Eça	Piano, baixo, bateria, flauta.	Flauta sobre *vamp,* em *fade out*, sobre C 6/9 e G sus. Forma da canção é ABA.
7. Berimbau	Baden Powell e Vinicius de Moraes	Piano, baixo, bateria, vozes, flauta, violão.	Há um pequeno *vamp* em seção intermediária, com solo da flauta. O ritmo da base desse solo é aparentado do famoso refrão dessa canção, mas a harmonia revolve em torno de D e E/D. Piano improvisa sobre B, sem repetição, antes da reexposição. Forma da canção: refrão + AB.
8. Amor em paz	Tom Jobim e Vinicius de Moraes	Piano, baixo, bateria, cordas.	Um chorus de piano. Tema (ABAC) não é reexposto, e piano improvisa sobre um *turnaround* ao final, em fade out.
9. Morte de um Deus de sal	Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli	Piano, baixo, bateria, vozes, violão.	Piano improvisa em um *vamp* em Am e D (harmonia semelhante à da parte A da canção), antes da reexposição. Forma ABCA.
10. Yansã	Bebeto e Luiz Eça	Piano, baixo, bateria, flauta, violão.	Flauta improvisa em um *vamp* em Am, antes da reexposição. Forma em ABC.
11. Consolação	Baden Powell e Vinícius de Moraes	Piano, baixo, bateria, vozes, sax tenor, violão.	O tema é binário, AB. Parte A é rearranjada em 3 por 4 (o original é 2 por 4), e sustentada por uma figura rítmica ao piano. Solo de sax tenor sobre a repetição dessa figura (configurando, portanto, mais um *vamp*).
12. Moto contínuo	Radamés Gnattali	Piano, baixo, bateria, flauta.	Não há improviso

ANÁLISE DE IMPROVISOS TRANSCRITOS

O improviso da faixa *Yansã*, do álbum *Tempo*, foi escolhido para uma análise fraseológica mais detalhada. Além deste, serão comentados alguns procedimentos utilizados nos improvisos em *Tamba* e *Mas, que nada!*, dos

álbuns *Tamba Trio* e *Avanço*, respectivamente (ver CD de exemplos). Para a escolha dos improvisos, optou-se por privilegiar composições dos integrantes do trio (dois dos três casos), trazer instrumentos diferentes (o piano em *Tamba*, o sax tenor em *Mas que nada* e a flauta em *Yansã*) e representar modalidades de improviso diferentes (*choruses* nos dois primeiro e *vamp* no terceiro).

A análise do improviso em *Yansã* encontra uma organização estrutural que surpreende, pois mostra capacidade de planejamento e memória. Como se verá, Bebeto consegue realizar uma pequena composição instantânea que se escuta com muito interesse, apesar da simplicidade dos materiais musicais utilizados. A figura 4 traz a transcrição do improviso em *Yansã.* A base harmônica do solo é um vamp em lá menor, o que dispensa o uso de cifras sobre a pauta.

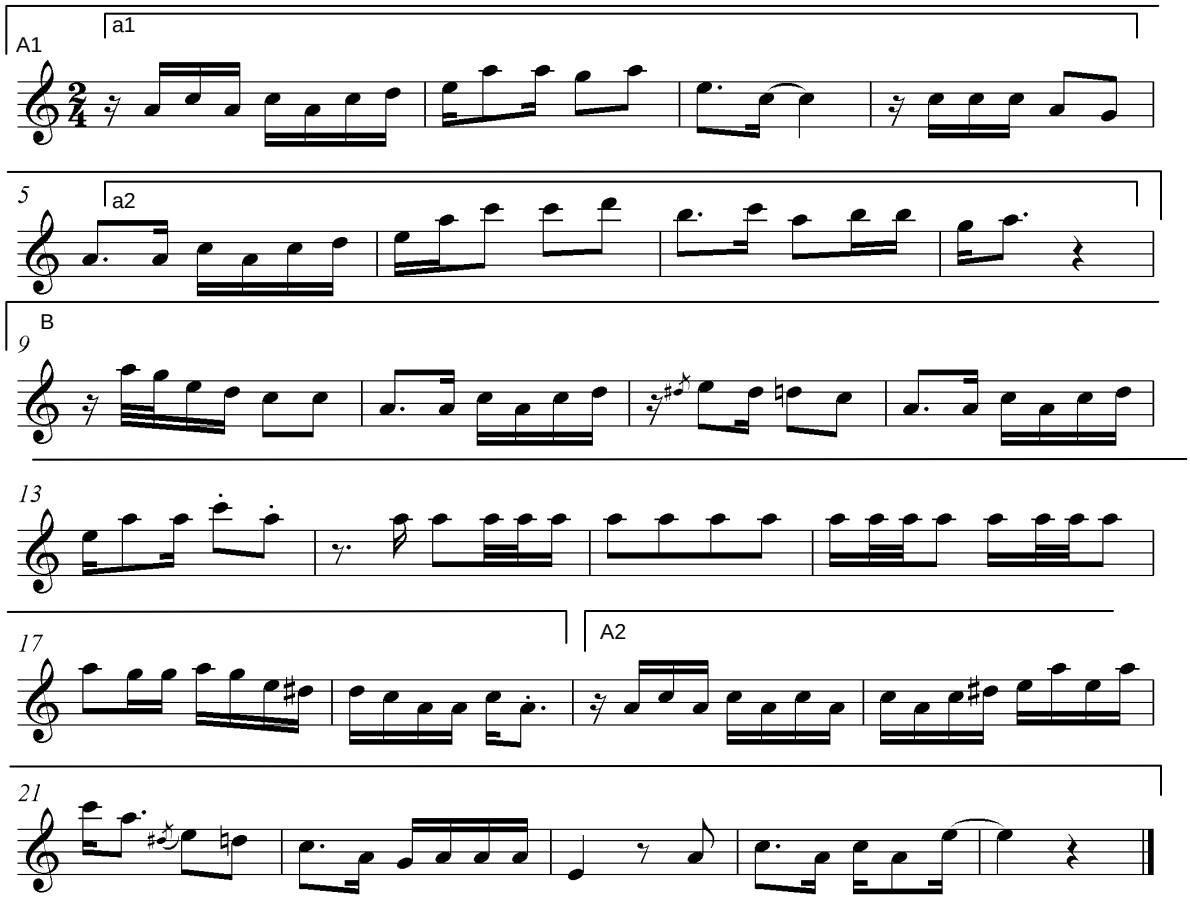

Figura 4: solo de flauta de Bebeto Castilho sobre *Yansã*

O solo utiliza uma paleta melódica restrita, do ponto de vista da escala utilizada. A extensão é de uma décima quarta menor a partir do mi da oitava central. Como a base harmônica se restringe a Lá menor, é evidente o papel de cada nota, conforme a figura abaixo.

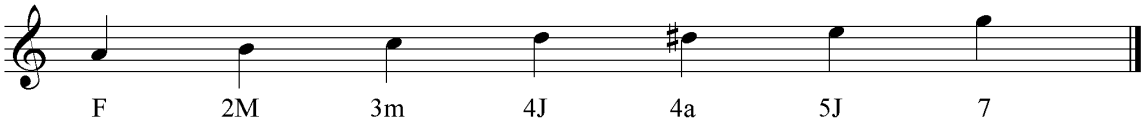

Figura 5: notas usadas no solo de *Yansã*

Bebeto se atém quase que exclusivamente às alturas da escala usualmente denominada pentatônica menor (composta por terça menor, quarta justa, quinta justa e sétima menor, e que equivale ao grau relativo da escala pentatônica maior). As exceções são o si natural, segunda maior, que não pertence à pentatônica menor e sim à escala menor natural e o ré sustenido, um quarto grau aumentado, que é uma *blue note.* O uso desse cromatismo, quase como um ornamento em torno de mi, o quinto grau, é típico da linguagem do blues. Mesmo assim, essas duas exceções aparecem pouco: o si é usado somente no compasso 7, e o ré sustenido nos compassos 11, 17, 20 e 21.

A base harmonicamente estática, somada à limitada paleta melódica, confere ao solo grande unidade. Estamos em um *vamp*, e portanto o improvisador não tem o apoio da forma para estruturar o solo. Mesmo assim, é possível reduzir o solo a uma forma ternária do tipo AABA, baseando-se na sua estrutura fraseológica.

A seção inicial de oito compassos (c1 a c8, marcado na partitura como A1) é divisível em dois períodos de quatro compassos (c1-c4 e c5-c8, a1 e a2); a seção intermediária, de 10 compassos (c9 a c18, B), não abandona de pronto o motivo, mas traz o contraste através do uso de fusas e da insistência na nota lá; o compasso final dessa seção intermediária retoma o motivo e leva para a seção

final (c19 a c 25, A2), que finaliza o improviso com mais um desenvolvimento do motivo. Os quatro primeiro compassos da seção intermediária são quase uma transição, pois introduzem uma dose de novidade - a frase descendente que inicia com fusas no compasso 9 – e retomam mais uma variação do motivo, no compasso 10. Esse esquema se estende aos compassos 11 e 12, mas a frase descendente tem ritmo e intervalos modificados.

O motivo inicial, que consiste em um salto de terça menor e a volta para a nota inicial (lá e dó), em colcheias, é apresentado na figura 6.

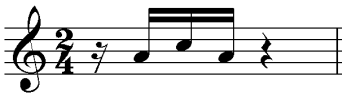

Figura 6: motivo inicial do solo de *Yansã*

As modificações promovidas sobre o motivo são de diversas naturezas. Nos compassos 1 e 19, o motivo é repetido de maneira a ocupar o tempo seguinte; nos compassos 5, 10 e 12 ele recebe uma pequena variação rítimica. No compasso 18, ele desloca-se dentro do compasso e é usado para encerrar a frase. Ele é transposto e tem seu intervalo aumentado no compasso 20 (uma quarta justa entre mi e lá) e finalmente ele distende-se rítmicamente nos compassos 23 a 25 (figura 7).

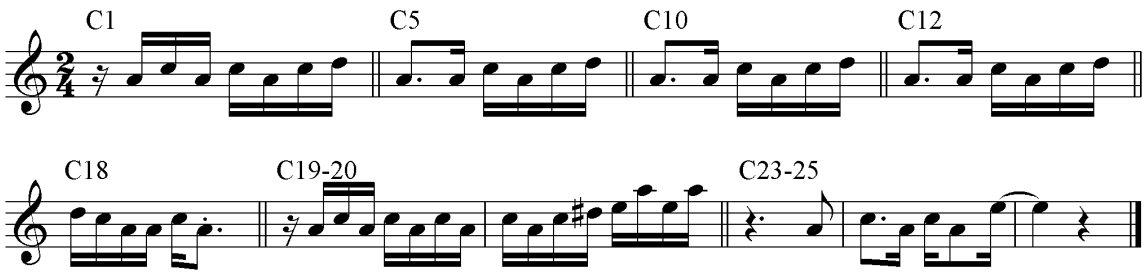

Figura 7: solo de *Yansã* - desenvolvimentos do motivo

É interessante notar que o solo foge de uma quadratura convencional (como a observada no tema, que tem forma ABA de 16+16+16 compassos), ocorrendo sobre 25 compassos.

Já em *Mas, que nada!,* o improviso se dá sobre apenas uma parte da forma, portanto é menos que um *chorus* de improviso. A transcrição do solo de sax tenor, escrita com as alturas reais, pode ser vista na figura abaixo.

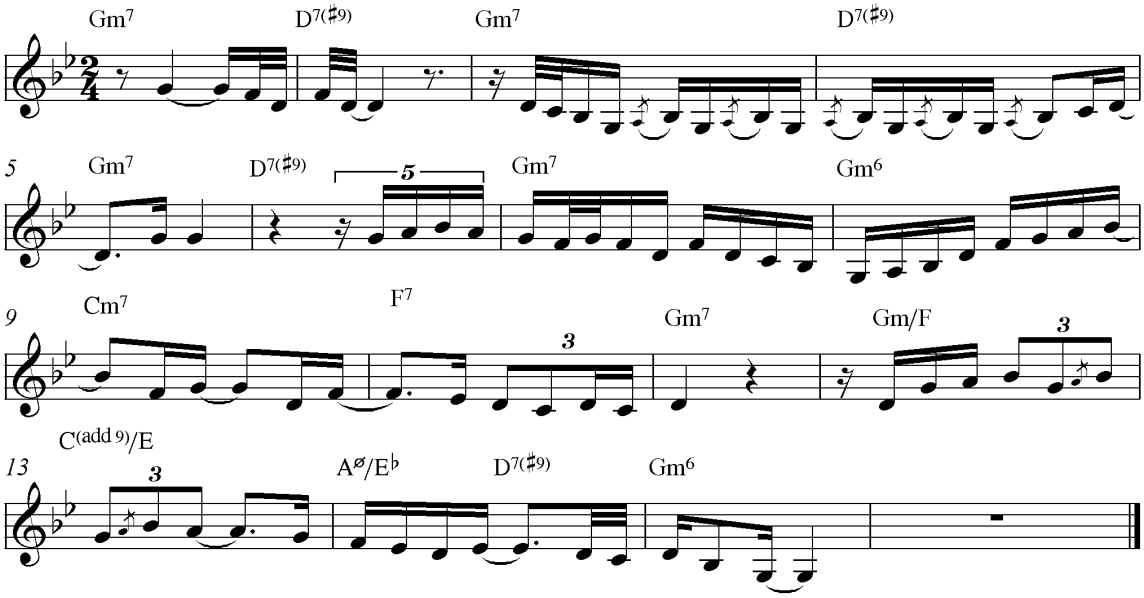

Figura 8: solo de sax tenor em *Mas, que nada!*

A figuração rítmica do início do solo parece emular o início da parte A do tema (em um compasso acéfalo, uma colcheia após o começo do compasso, conforme a figura 9), em uma atitude que trai uma preocupação com a unidade entre improviso e tema. Quando o grupo executa o tema, essa figuração rítmica da melodia é reforçaca por uma convenção, executada pelos instrumentos acompanhantes; com um cotejamento com uma edição da partitura, comprova-se que esse é o ritmo exato da composição original (CHEDIAK, p. 98, s.d.).

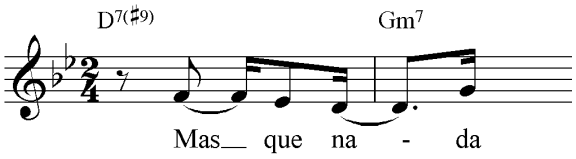

Figura 9: o início da parte A de *Mas, que nada!*

Também nesse solo encontramos uma organização formal simplificada. Um exemplo é a figura em fusas, marca do começo do improviso, que reaparece e, de fato, serve para dar um fecho ao solo, no compasso 14.

Por todo o trecho, a melodia se atém à escala menor natural, o que faz com que esse solo não configure uma abordagem vertical. Esta, como foi discutido, demandaria que o improvisador escolhesse alturas de acordo com o contexto harmônico de um acorde, e não com o contexto harmônico da frase ou da peça como um todo. Tanto em *Yansã* como em *Mas, que nada!*, há somente alturas diatônicas aos respectivos centros tonais (salvo a *blue note* mencionada). Em *Mas, que nada!*, o arranjo chega a 'convidar' ao uso de um sol dórico, pois utiliza o mi natural, uma sexta maior ausente na tonalidade, no *riff*

que serve de introdução ao arranjo e que fecha cada seção (exposto simplificadamente na figura 10). O uso do mi natural no solo configuraria uma abordagem vertical, pois significaria que um acorde tônico menor, que normalmente pressuporia o uso de uma sexta menor, foi transformado brevemente em um contexto modal. No compasso 8 em que o *riff* é ouvido, o solista opta por evitar o sexto grau da escala, o que é comum nesse contexto harmônico.

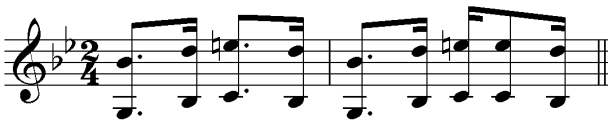

Figura 10: *Riff* de *Mas, que nada!*

Já no improviso de Luiz Eça em *Tamba*, pelo menos em alguns trechos há indícios de um pensamento vertical. Como exposto na tabela 1, *Tamba* é uma adaptação da forma blues sobre 24 compassos, em uma levada de bossa. A sequência de acordes que se ouve sob o improviso pode ser cifrada da seguinte maneira:

Em6 | Em6 | Em6 | Em6 |

Em6 | Em6 | Em6 | Em6 |

A7 | A7 | Em6 | Em6 |

Em6 | Em6 | Em6 | Em6 |

B7 | B7 | A7 | A7 |

Em6 | Em6 | Em6 | Em6 |

A transcrição do primeiro *chorus* de improviso de Tamba está apresentada na figura 11.

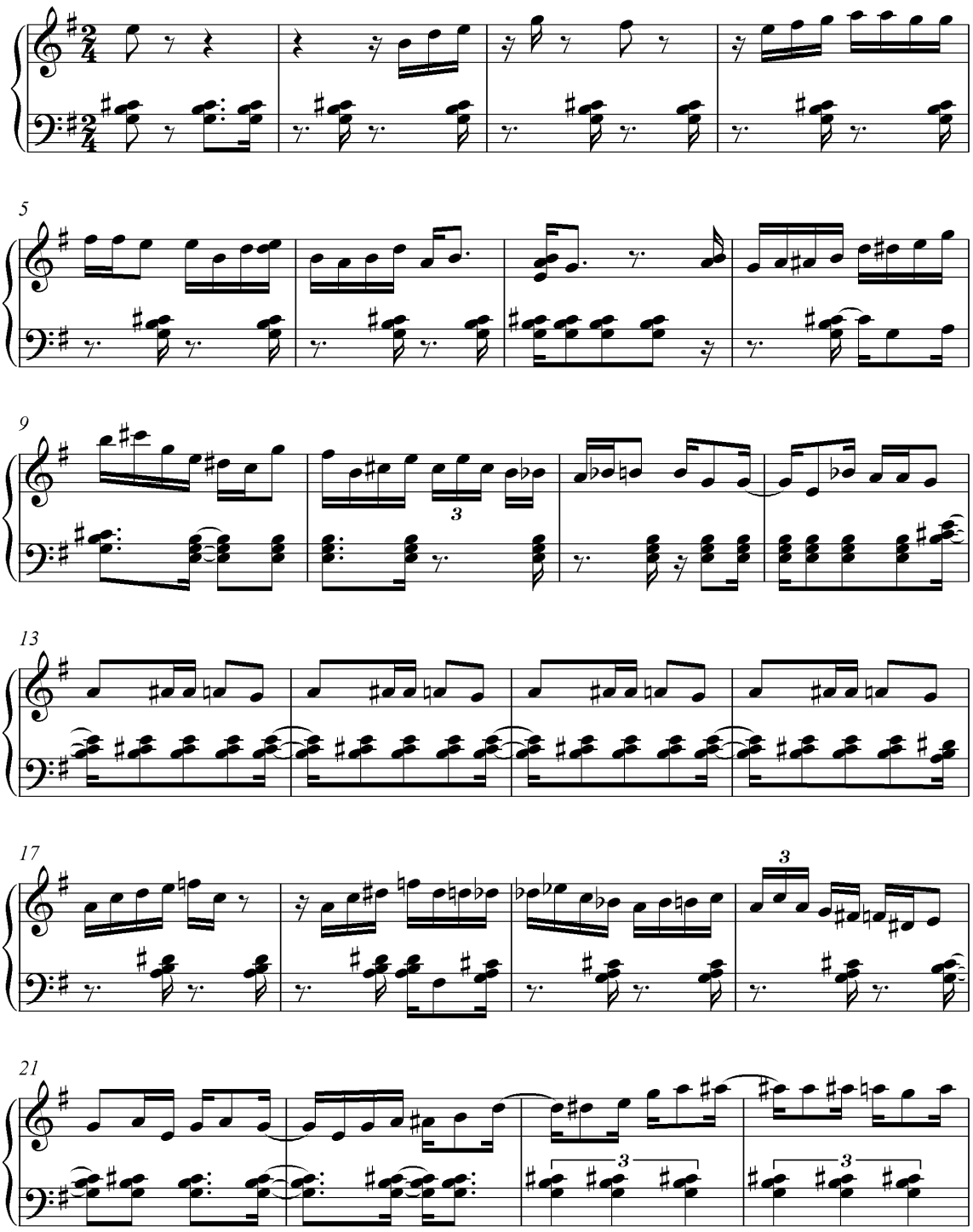

Figura 11: primeiro chorus do solo de piano em *Tamba*

Apesar da nota dó sustenido, sexta maior do acorde de mi, soar insistentemente no acompanhamento da mão esquerda nos compassos 1 a 8, 13 a 16 e 21 a 24, a mão direita evita mencioná-lo. Portanto, nos primeiros sete compassos, as alturas utilizadas assemelham-se aos improvisos de Bebeto. No compasso 8 dois cromatismos expandem a paleta, com a *blue note* lá sustenido, quarta aumentada de mi e ré sustenido (também ouvido no compasso 23), sensível de mi. Quando o blues vai para o acorde de A7, nos compassos de 9 a 12, a análise mostra o uso dos seguintes intervalos (figura 12):

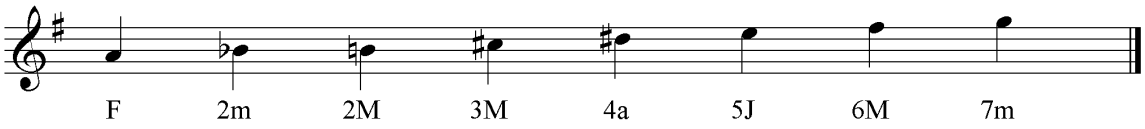

Figura 12: notas usadas sobre A7 nos compassos de 9 a 12 no solo de *Tamba*

(a armadura de clave respeita o centro Em)

Considerando que nos compassos 9, 10 e 11 o si bemol, segunda menor de lá, é usado somente como cromatismo de passagem entre lá e si natural, podemos reduzir essas notas a um modo mixolídio com quarta aumentada, que obtém-se a partir do quarto grau da escala menor melódica. No último compasso, no entanto, esse si bemol parece antecipar o papel de quarta aumentada – novamente a *blue note* - que claramente passa a desempenhar nos quatro compassos seguintes, o que explica as enarmonias usadas nos compassos de 9 a 16.

Sobre o acorde B7, são usadas as seguintes notas (figura 13).

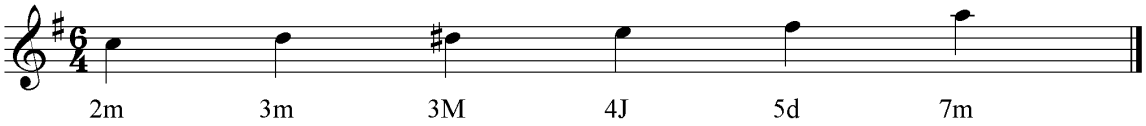

Figura 13: análise dos intervalos sobre B7

Aqui é um pouco mais difícil definir a intenção modal que resulta do solo. Considerando o compasso 17, trata-se de um si frígio, que não teria caráter dominante; no compasso seguinte, as notas lá, dó, ré sustenido e fá parecem sugerir a escala dominante diminuta (descontando o ré natural e o ré bemol que aparecem nas duas últimas semicolcheias do compasso, e que servem claramente para direcionar a melodia para a terça de A7, o que está expresso na enarmonia escolhida.

Nos dois compassos seguintes, A7 recebe as seguintes notas:

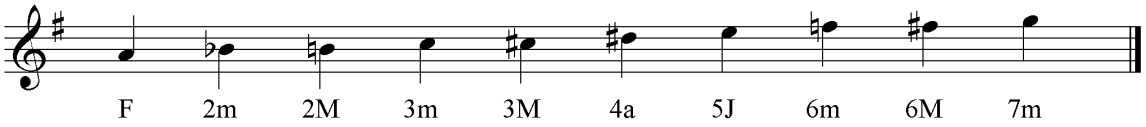

Figura 14: análise dos intervalos sobre A7 nos compassos 19 e 20

Descontando-se mais uma vez o que parece ser cromatismos de passagem (o si natural e o fá natural), a escala utilizada parece ser a dominante diminuta.

Em contextos semelhantes, sobre acordes idênticos, Eça escolhe escalas diferentes para improvisar. É um procedimento que se encaixa na definição de

verticalidade: o acorde sendo colorido individualmente, de maneira não relacionada com o contexto harmônico da peça.

6. CONCLUSÃO

Seria um exagero creditar ao Tamba Trio o nascimento de uma nova música popular instrumental brasileira, mas parece claro que, nos primeiros anos da década de 1960, alguns grupos (muitos dos quais eram trios de piano) promoveram o uso e a consolidação de práticas que vieram a ser importantes na produção posterior desse gênero. O Tamba foi certamente um pioneiro nesse sentido, sendo o primeiro grupo (até onde foi possível comprovar) que unia improvisação, um repertório exclusivamente brasileiro e performances instrumentais ambiciosas. O mero uso da improvisação não era uma novidade na música brasileira, como pudemos constatar: a novidade trazida pelo Tamba reside, portanto, na combinação dos três elementos. A intenção desse trabalho foi jogar luz sobre um deles, a improvisação, procurando compreender como ela foi utilizada nos primeiros álbuns do grupo.

Através das discussões e análises, comprovou-se o uso de diferentes modalidades de improvisação. Melodicamente e fraseologicamente, pudemos constatar que os solos aderem estritamente a alguns padrões comuns em jazz e música instrumental brasileira, incluindo o uso de uma abordagem vertical aos acordes e o uso de escalas de blues. Dentre os solos analisados, verificam-se estruturações formais simples, como o desenvolvimento de motivos e a organização em partes.

Apesar de uma evidente unidade entre os álbuns analisados (dada, por exemplo, pelo repertório, os arranjos de base, os instrumentos principais e o uso

da voz), sintomática da manifestada clareza de objetivos artísticos dos integrantes, percebem-se mudanças ao longo dos três álbuns, em algo que poderia ser classificado de um amadurecimento do grupo. Isso inclui a expansão da paleta de timbres, a inclusão de compositores como Caymmi e Radamés (que certamente são inspiradores da bossa, mas não podem ser considerados como parte da 'turma' bossanovista), o uso de diferente estratégias de arranjo e o uso de *vamps* como base para improvisação.

A delimitação do campo de pesquisa deste trabalho é bastante restrita, e muitos outros recortes da produção do Tamba poderiam ser objeto de trabalhos futuros. Os arranjos oferecem um campo particularmente rico, pois o grupo lança mão de variadas estratégias, como o uso de diferentes texturas, mudanças de fórmula de compasso, polirritmos, convenções rítmicas e reharmonizações. Mais uma vez, não há nenhum registro escrito do que foi gravado, e a transcrição é obrigatória para a realização de análises.

O Tamba quis expressamente deixar um lugar de destaque para o improviso, o que, reitere-se, está em linha com as intenções dos integrantes de 'valorizar o instrumentista'. Esse é o aspecto mais fascinante do trabalho do Tamba: em uma atitude que nada tem de cabotina, três jovens músicos impõe-se em uma concorrida cena musical, através primariamente da sua clareza de princípios estéticos e da sua competência como artistas. A história que cerca o surgimento do grupo, incluindo os disciplinados ensaios e os esforços para buscar algo novo nos arranjos, instrumentos e improvisos conferem aos

integrantes até um certo heroísmo: Luiz, Hélcio e Bebeto eram homens com uma missão.

REFERÊNCIAS

Livros, teses e artigos

ADOLFO, Antonio. *Composição: uma discussão sobre o processo criativo brasileiro.* Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

ALBIN, Ricardo Cravo (criação e supervisão geral). *Dicionário Houaiss ilustrado da música popular brasileira.* Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

ANDRADE, Mario de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1999.

BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music.* Sem cidade: Da Capo Press, 1993.

BENT, Ian D. *Analysis.* Em: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Londres: Macmillan, 1980.

BERENDT, Joachim. *The jazz book: from ragtime to fusion and beyond.* Chicago: Lawrence Hill, 1992.

BERLINER, Paul. *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation.* Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

BORGO, David. *Negotiating Freedom: Values and Practices in Contemporary Improvised Music.* Em: Black Music Research Journal, Vol. 22, No. 2. (Autumn, 2002), pp. 165-188. Chicago: Center for Black Music Research, 2002. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=0276-

3605%28200223%2922%3A2%3C165%3ANFVAPI%3E2.0.CO%3B2-D>. Acesso em 24 de abril de 2008.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz.* São Paulo: Perspectiva, 1995.

CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo.* São Paulo: Perspectiva, 1990.

CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba.* São Paulo: Mameluco, 2007.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas.* São Paulo: Perspectiva, 1995.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas.* São Paulo: Edusp, 2003.

CANDÉ, Roland de. *História universal da música, volume 1.* São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CASTRO, Ruy. *Carmen, uma biografia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Chega de Saudade - a Historia e as Historias da Bossa Nova.* São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

_____. *Tempestade de Ritmos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

CAZES, Henrique. *Choro – do quintal ao municipal.* São Paulo: Editora 34, 1998.

Charlie Parker Omnibook. Lynbrook: Atlantic Music, 1978.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Bossa Nova.* Vol. 1. Rio de Janeiro: Lumiar, sem data.

COKER, Jerry. *Improvising jazz.* New York: Fireside, 1987.

COLE, Bill. *John Coltrane.* Sem cidade: Da Capo, 2001.

COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis.* Oxford: Oxford University Press, 1987.

COOK, Richard e MORTON, Brian. *The Penguin Guide to Jazz recordings.* Londres: Penguin Books, 2007.

CORRÊA, Roberto. *A arte de pontear viola.* Brasília: Edição do Autor, 2000.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação.* Tese de Doutorado. Comunicação e semiótica, PUC – SP, 2002.

CROOK, Hal. *How to improvise – an approach to practicing improvisation.* Sem cidade: Advance Music, 1991.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4.* São Paulo: Editora 34, 1997.

Dicionário Grove de música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

DINIZ, André. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

Enciclopédia da música brasileira. São Paulo: Publifolha, 2000.

FABRIS, B. V. e BORÉM, F. *Catita na leadsheet de K-ximbinho e na interpretação de Zé Bodega: aspectos da hibridação entre choro e jazz.* Artigo. Em: Per Musi – Revista Acadêmica de Música, n. 13, jan – jun 2006.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália – Alegoria, alegria.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FORDHAM, John. *Jazz: History, Instruments, Musicians, Recordings.* Londres: Dorling Kindersley, 1993.

FRANCIS, André. *Jazz.* São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GARCIA, Carmen S. *Pattapio Silva: flautista virtuose, pioneiro da Belle Epoque brasileira.* Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes, USP, 2005.

GAVA, José E. *A Linguagem Harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: Unesp, 2002.

GOULD, Carol S.; KEATON, Kenneth. *The Essential Role of Improvisation in Musical Performance.* Artigo. Em: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 2, Improvisation in the Arts. (Spring, 2000), pp. 143-148. Sem cidade: The American Society for Aesthetics, 2000. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=0021-8529%28200021%2958%3A2%3C143%3ATEROII%3E2.0.CO%3B2-N>. Acesso em 24 de abril de 2008.

GOULD, Julius, e KOLB, William L. *A dictionary of the social sciences.* Londres: Tavistock Publications, 1964.

GRIDLEY, Mark; MAXHAM, Robert e HOFF, Robert. *Three Approaches to Defining Jazz.* Em: *The Musical Quarterly*, Vol. 73, No. 4. (1989), pp. 513-531. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=0027-4631%281989%2973%3A4%3C513%3ATATDJ%3E2.0.CO%3B2-2>. Acesso em 24 de abril de 2008.

HOBSBAWM, Eric J. *A história social do jazz.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

John Coltrane Solos. Milwaukee: Hal Leonard, 1995.

KAHN, Ashley. *Kind of Blue: a história da obra prima de Miles Davis*. São Paulo: Barracuda, 2007.

KORMAN, Clifford. *A importância de improvisação na história do choro.* Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 2004. Disponível em < http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/CliffKorman.pdf>. Acesso em 10 de outubro de 2008.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Raça e História.* Lisboa: Presença, 1975.

LIEBMAN, David. A chromatic approach to jazz harmony and melody. Rottenburg: Advance Music, 2001.

LIGON, Bert. *Jazz theory resources.* Milwaukee: Hal Leonard, 2001.

LYRA, Carlos. *Eu e a bossa.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

MAXIMIANO, Guilherme C. *Espera e surpresa na improvisação jazzística: o solo de Coleman Hawkins em Body and Soul*. Artigo. Em: Anais do XVII Congresso da ANPPOM. São Paulo: ANPPOM, 2007.CD-ROM.

MARCEL, Luc-André. *Bach*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

MEDAGLIA, Julio. Balanço da Bossa Nova. Em: Campos, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas.* São Paulo: Perspectiva, 2005.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MUGIATTI, Roberto. *Blues – da lama à fama.* São Paulo: Editora 34, 1997.

NAPOLITANO, Marcos. *A sincope das idéias: a questão da tradição na musica popular brasileira*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2007.

NETTL, Bruno. *Improvisation..* Em: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Londres: Macmillan, 1980.

PELEGRINI, Augusto. *Jazz – das raízes ao pós bop.* São Paulo: Códex, 2004.

PERRONE, Charles. A. e DUNN, C. (organizadores). *Brazilian popular music and globalization.* Gainesville: University Press of Florida, 2001.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth Century Harmony.* Nova Iorque: W. W. Norton, 1961.

PIEDADE, Acácio T. de C. *Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades.* Artigo. Em: Opus - Revista da ANPPOM. ANPPOM e Editora da Unicamp, v. 11, no. 11, 2005.

PRANDINI, José Carlos. *Um estudo da improvisação na música de Hermeto Pascoal. Transcrições e análises de solos improvisados.* Dissertação de Mestrado. Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, 1996.

QUINDERÉ, Fernanda. *Bodas de Solidão: um olhar azul sobre Luiz Eça.* Fortaleza: Edições Livro Técnico, 2007.

ROEDERER, Juan G. *Introdução à física e psicofísica da música.* São Paulo: EDUSP, 2002.

ROSS, Alex. *The rest is noise: listening to the twentieh century.* Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 2007.

SARAIVA, Joana. Da influência do jazz e outras notas: discursos sobre a cena musical de Copacabana dos anos 50. Em: Giumbelli, Emerson, *et alli.* (Orgs.). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. pp. 83-97

SCARABELOT, André L. *Música brasileira e jazz – O outro lado da história.* Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para

o Estudo da Música Popular, 2004. Disponível em <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/AndreLuisScarabelot.pdf>. Acesso em 20 de outubro de 2008.

SCHIFF, David. *Rhapsody in Blue.* Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of musical composition.* Londres: Faber and Faber, 1967

SIPE, Thomas. *Beethoven: Eroica Symphony.* Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em seis lições.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica.* São Paulo: Annablume, 1997.

THINES, Georges e LEMPEREUR, Agnes. Diccionario General de Ciencias Humanas. Madrid: Ediciones Cátedra, 1975.

TINÉ, Paulo. *Três compositores da Música Popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma análise comparativa que abrange o período da Choro à Bossa-Nova.* Dissertação de Mestrado. São Paulo: Departamento de Música da ECA – USP, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. *Musica popular: o ensaio é no jornal.* Rio de Janeiro: Mis Editorial, sem data.

_____. *Musica popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *História Social da Música Popular Brasileira.* São Paulo: Editora 34, 2002.

TOTA, Antônio P. *O imperialismo sedutor.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1995.

Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.

YOUNG, James O e Matheson, Carl. *The metaphysics of jazz.* Em: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 2, Improvisation in the Arts. (Spring, 2000), pp. 125-133. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=0021-8529%28200021%2958%3A2%3C125%3ATMOJ%3E2.0.CO%3B2-J>. Acesso em 24 de abril de 2008.

ZAGURI, Sheila. *A Harmonia Criativa: uma descrição dos procedimentos didáticos de Luiz Eça.* Dissertação de Mestrado. Mestrado em música brasileira, Universidade do Rio de Janeiro, 1996.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura.* São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Páginas web

APRESENTADO BADEN POWELL E SEU VIOLÃO, em <http://poesiaem5linhas.blogspot.com/2008/12/baden-powell-e-seu-violo-baden-powell.html>. Acesso em 7 de janeiro de 2009.

AQUELLOS OJOS VERDES, em <http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/07/aquellos-ojos-verdes.html>. Acesso em 7 de janeiro de 2009.

ARNALDO DE SOUTEIRO BLOG, em <http://jazzstation-oblogdearnaldodesouteiros.blogspot.com/>. Acesso em 19 de janeiro de 2009.

ARTISTAS DA MÚSICA BRASILEIRA, em <http://cliquemusic.uol.com.br/musicabrasileira.asp>. Acesso em 21 de outubro de 2007.

BILL EVANS – FROM LEFT TO RIGHT, em <http://www.vervemusicgroup.com/artist/releases/default.aspx?pid=10341&aid=2882>. Acesso em 18 de janeiro de 2009.

BRAZILIAN PERCUSSIONIST, HÉLCIO MILITO, em <http://www.militotamba.com>. Acesso em 1 de setembro de 2007.

DANCE MODERNO – SERGIO MENDES, em <http://cliquemusic.uol.com.br/en/Artists/Artists.asp?Status=DISCO&Nu_Artista=537&Nu_Disco=5948>. Acesso em 1 de fevereiro de 2009.

DANILO BRITO, em <www.danilobrito.com.br>. Acesso em 5 de janeiro de 2009.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, em <http://www.dicionariompb.com.br/>. Acesso em 21 de outubro de 2007.

DISCOGRAFIA GILSON PERANZZETTA, em <http://www.gilsonperanzzetta.com.br/pdf/gilson_disco_pdf.pdf>. Acesso em 13 de janeiro de 2009.

ENTREVISTA BEBETO CASTILHO, em <http://smusica.blogspot.com /2005/08/entrevista-bebeto-castilho.html>. Acesso em 22 de novembro de 2007.

JOÃO DONATO, em < http://www.joaodonato.com.br/sec_bio.php>. Acesso em 26 de fevereiro de 2009.

O BANDOLINISTA DANILO BRITO É O GRANDE VENCEDOR DO 7º PRÊMIO VISA, em <http://www.samba-choro.com.br/noticias/arquivo/10467>. Acesso em 5 de janeiro de 2009.

TAMBA TRIO OFICIAL, em <http://www.tambatrio.hpg.ig.com.br>. Acesso em 10 de outubro de 2007.

THE CARRER OF ARNALDO DE SOUTEIRO, em <http://bjbear71.com/DeSouteiro/Arnaldo.html#Index>. Acesso em 19 de janeiro de 2009.

Registros Fonográficos

Nota: Nas remasterizações em CD, optou-se pela data em que o disco foi originalmente lançado.

Aquilo Del Nisso. *Festa brasileira*. São Paulo. Visom, 1997.

AYRES, Nelson. *Perto do Coração.* São Paulo: Atração Fonográfica, 2003.

BONFÁ, Luiz. *Solo in Rio.1959.* São Paulo: MCD, 2006.

Bossa Jazz Trio. *Bossa Jazz Trio*. São Paulo: Fermata, 1965.

_____. *Bossa Jazz Trio Vol. 2.* São Paulo: Fermata, sem ano.

BRITO, Danilo. *Perambulando.* São Paulo: Gravadora Eldorado, sem data.

CARDOSO, Elizeth. *Canção do amor demais.* Rio de Janeiro: Odeon, 1958.

Carlos Malta e Pife Muderno. *Paru.* Rio de Janeiro: Delira, 2005.

CASTILHO, Bebeto. *Amendoeira.* Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2005.

DELMIRO, Hélio. *Emotiva.* Sem cidade: EMI, 1980.

EÇA, Luiz e ASTOR. *Cada qual melhor.* Rio de Janeiro, Odeon, 1961.

FERREIRA, Djalma. *Dançando no Drink com Djalma Ferreira.* Rio de Janeiro: Continental, 1957.

FIGUEIREDO, Diego. *Segundas Intenções*. São Paulo: Atração Fonográfica, 2004.

Gerry Mulligan Quartet. *Reunion with Chet Baker.* New York: EMI-Manhattan, 1967.

GISMONTI, Egberto. *Egberto Gismonti:* Sem cidade: Companhia Brasileira de Discos, 1969.

GÓES, Silvia. *Piano à brasileira.* São Paulo: Núcleo Contemporâneo, 2001.

Hamilton de Holanda Quinteto. *Brasilianos*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006.

HERZ, Ricardo. *Violino Popular Brasileiro.* São Paulo: Edição do autor, 2004.

_____. *Brasil em 3 por 4.* São Paulo: Gravadora Eldorado, 2006.

JACOB e seu bandolim. *Retratos.* Rio de Janeiro: CBS, 1974.

JARRET, Keith. *Koln Concert*. Munique: ECM, 1975.

Jazz Samba Copacabana [coletânea]. Rio de Janeiro: Universal, 2003.

João Donato e seu Conjunto. *Chá dançante*.

LEGRAND, Michel. *Homenagem a Luiz Eça.* Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2004.

Luiz Eça Reencontro. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002.

MEHMARI, André. *Lachrimæ.* Sem cidade: Cavi, 2004.

Meirelles e os Copa 5. *Samba Jazz!!* São Paulo: Universal, 2005.

Os melhores choros de todos os tempos [coletânea]. São Paulo: Marcus Pereira, 1994.

PARKER, Charlie e GILLESPIE, Dizzy. *Diz n' Bird at Carnegie Hall.* Sem cidade: Capitol, 1997.

PASS, Joe e Da COSTA, Paulinho, *Tudo Bem!* Berkeley: Pablo, 1978.

PEREIRA, Marco e HOLANDA, Hamilton de. *Luz das cordas.* São Paulo: Núcleo Contemporâneo, 2000.

Pixinguinha – 100 anos [coletânea]. Rio de Janeiro: Som Livre, 1997.

POWELL, Baden. *Apresentando Baden Powell e seu violão.* Rio de Janeiro: Phillips, 1959.

Quarteto Novo. *Quarteto Novo.* Rio de Janeiro: Odeon, 1967.

Sambalanço. *Reencontro com Sambalanço Trio*. Rio de Janeiro: Som Maior, 1965.

Sambossa 5. *Sambossa 5*. Rio de Janeiro: Som Maior, 1965.

Som 3. *Som 3.* São Paulo: Som Maior, 1966.

Tamba Trio. *Avanço.* Rio de Janeiro: Phillips, 1963.

_____. *Tamba Trio.* Rio de Janeiro: Phillips, 1962.

_____. *Tempo.* Rio de Janeiro: Phillips, 1964.

_____. *Tamba*. Rio de Janeiro: RCA, 1974.

The best of Brazilian Jazz [coletânea]. São Paulo: Universal, sem ano.

The definitive Coleman Hawkins [coletânea]. Sem cidade: Verve, 2000.

Violeiros do Brasil [coletânea]. São Paulo: Núcleo Contemporâneo, 1999.

Zimbo Trio. *Aquarela do Brasil.* São Paulo: Movieplay, 1993.

_____. *Zimbo Trio.* São Paulo: RGE, sem data.

Zimbo Trio + Metais. *Decisão.* São Paulo: RGE, 1969.

Filmes

Jazz – um filme de Ken Burns. Rio de Janeiro: Som Livre, 2000. DVD.

Coisa mais linda. Rio de Janeiro: Sony, 2005. DVD.

ANEXO A

Transcrição da entrevista com Bebeto Castilho

Concedida no dia 24 de julho de 2008, em sua residência em Vila Isabel, Rio de Janeiro.

(Sobre as harmonias vocais) O João [Gilberto] usa essa expressão: 'é de vocal'. É de vocal é a pessoa que gosta de vocalizar porque ele gosta de entender as notas, a posição de cada nota dentro de um acorde. O que naquela época... agora não, que a juventude está estudando sério. Se você for numa orquestra agora de jovens, numa faixa etária de no máximo 25 anos em que você pode colocar dois músicos um ao lado do outro tocando segunda menor e nenhum vai se encostar no outro nem fazer aquele 'segunda nada', nota nenhuma. Naquele tempo Marius Tavares ainda ensinou Luiz 'Lula, quando você escrever segunda, bota um lá (enfatizando a distância) no canto do estúdio e o outro lá no outro canto do estúdio, para que um não escute o outro' - não tinha fone naquela época. Por que senão um se encosta na nota do outro e vira uma nota que não existe, fica nas comas, não chega ao justo. Agora, não: a escolaridade da rapaziada não está fácil. Eu só sinto que eles precisam mais se dedicar a improvisar. Acontece que se o campo de trabalho já está ruim, imagina você encontrar um grupo, ou tocar num lugar em que você possa ter a liberdade de improvisar, mesmo errando em voz alta, entende? Diz besteira mas diz alto. Mas o improviso é isso , você tem que se jogar em cima da coisa, porque é uma prática. Eu já não improviso mais porque não faço todo dia. Toco num grupo to 'standardizado'. Aqui faz essa convenção, aqui faz aquela...e você vai deixando de improvisar. Só sinto falta disso, porque qualidade... rapaz, a orquestra do meu disco, caramba. O Peranzetta escreve e manda a caneta. A viola deixou de ser aquele instrumento passivo, que ficava lá fazendo harmonia (enquanto) os violinos, estripulia. Agora não, agora eles se entrelaçam, eles trabalham junto, entende? O Luiz já vinha fazendo isso, você vê no disco Luiz Eça e Cordas que tem em certas músicas, como 'Morte de um Deus de Sal', em que ele faz muito isso.

Aquela que você canta, 'Ah se eu pudesse', tem isso também, uma cama harmônica com violas.

Sim, o Luiz gostava. Porque de um modo geral a concepção da época era essa. E como eu dizia, no início da Rádio Nacional vinham muitos conjuntos (inaudível) com o Sinatra... The Pied Pipers, o Sinatra gravou uma época com muitos grupos vocais e aquilo influenciou todos os grupos, inclusive o grupo em que João Gilberto cantava. E o João diz isso, quem gosta de harmonizar em vocal é porque está dentro do miolo, e aí improvisa bem, improvisa em cima da harmonia, não fica em cima da melodia, que é uma forma de improvisar. Esse 'bem' é muito relativo... mas (quem compreende a harmonia) está mais atento, fica mais ligado nas formas. Se o piano trocar uma voz ele vai fazer outra frase.

Quando tinha um solo do Tamba que cabia a você, como você procedia?

Eu soltava a mão.

Não tinha nada escrito.

Nada escrito, nunca foi escrito.

O Luiz também não.

Tem nota ali que não vale, o modo era menor eu fiz maior. De passagem assim, rapidinho. Me lembro bem que foi um mi bemol que eu dei, e o Luiz não deixou eu mudar. Ele disse a idéia do improviso está maravilhosa, a idéia é essa, a garra com que você está tocando, é preciso estar querendo ver que você errou para (achar) onde você errou. Deixa. Está lá, hoje em dia nem sei em que lugar é. Eu me lembro que devia ser um mi natural e eu dei um mi bemol. Eu troquei o modo.

Dependendo do contexto, se for bluesy pode ficar ótimo.

Mas era um samba, rapaz! Um samba do Durval, um samba rápido. Ou aquele 'pobre samba meu...' ou esse ou um outro. Eu sei que eu dei uma nota, mas foi de raspão. Eu queria trocar.

Era flauta ou sax?

Era flauta. Eu disse 'Luiz, saiu fumaça aqui'. Essa segunda aí não está dando certo. E ele disse que não ia trocar, não aceitava. A espontaneidade é mais importante.

(PAUSA PARA SALVAR A GRAVAÇÃO)

(Sobre músicos que lêem bem) O Hélcio falava isso (imitando o sotaque paulistano): '(o músico lê até) titiquinha de mosca'. Lêem tudo mas não praticaram improvisar. O que não é prerrogativa de um ou outro músico, qualquer músico improvisa, desde que pratique improvisar. Desde que ele se liberte de aparentes aprisionamentos, aprisionamentos entre aspas, aprisionamentos para ele, que estão na cabeça dele, quando ele se liberta... primeiro é a auto-crítica que o brasileiro tem que é um negócio que prejudica ele. Eu aprendi logo com o pessoal da noite, eles brincavam comigo: 'menino, vai estudar em casa' quando eu começava a improvisar na clarineta. Eu tinha 14 anos (eu tocava com) Chuca Chuca, o Ziguete eles pediam para mim, brincando, 'vai estudar

em casa' e diziam: 'diz besteira mas diz alto, rapaz, sai tocando'. Aí depois você vai percebendo que não ficou bonito, não era bem aquilo que você queria, o que te leva a estudar um pouco mais de escala. Mas eu nunca fui de decorar modos, até nem guardo direito os nomes. Se eu fizer uma diminuta eu não vou fazer uma diminuta padrão (cantarola um padrão escalar banal com notas da diminuta)... nada disso. Eu vou fazer o que me der na cabeça, provavelmente eu dê umas cinco traves (imita uma flauta vacilando em algumas notas), vou morrer de rir, eu vou fazer uma escala que me vem à cabeça. Outro dia eu toquei com o Paulo Moura, ele deu uma canja boa lá, e poxa, Paulo foi meu professor de clarineta, nós somos amigos há muitos anos, eu tinha 14 anos, estou fazendo 70... olha o tempo de amizade. Ele foi improvisar, não era aquele Paulo Moura, ele disse 'agora eu toco o que me vem à cabeça' e eu disse 'então estamos juntos, é isso aí mesmo' e improvisou bonito, fugiu a todos os padrões, a todos os estereótipos que vem por aí, há muita gente estereotipada.

Copiar uma frase, fazer igualzinho ao que faz fulano ou sicrano.

Aí você pega um (inaudível) pela frente, tocando *1 x 0*, só que o couro comendo.

(PAUSA PARA SALVAR A GRAVAÇÃO)

Deixe eu te falar uma coisa, em detalhes que Hélcio tem a falar e eu também, nas datas e momentos, vai pelo Hélcio, porque ele é danado, ele memoriza isso com uma facilidade danada, e diz que eu é que tenho boa memória. Tenho nada, ele sabe até o segundo que aconteceu. Então se guie pelo que ele diz. Se eu disser que Japão foi em Janeiro e ele disser que foi outubro, foi em outubro. Porque ele é danado, ele memoriza muito bem as coisas, ele sabe direitinho. Para não ficar truncado.

Quando foi que você conheceu o Luiz? Foi uma coisa informal, ou já havia uma intenção de formar um grupo com certas características?Segundo o Hélcio, vocês ficaram um ano trabalhando.

Um ano trabalhando. Mas primeiro eu conheci o Luiz por acaso. Nós tínhamos um conjunto chamado Conjunto Coquetel, que era Genaro Rangel, grande músico, meu cunhado José Carlos Gouveia, que foi o homem que trouxe a harmonia fora da harmonia de regional, aqueles acordes menores no braço inteiro, (acordes com) quinta menor, nona aumentada... opa, aquilo foi uma surpresa. Nós estávamos acostumados a tocar com Carlos Matos que era um chorão, digamos, de samba-canção, desse estilo, casado depois com a Adelaide (inaudível). Tínhamos meu irmão Paulo que estudou com ele, mas era um regional, com aquelas harmonias padrão, que são

naturais do regional. Aí o José Carlos chegou com outras formas, tocando músicas do Johnny Alf. Isso em 52, 53, levou o Johnny Alf lá para casa. Aí quando o Johnny botou a mão no piano, pronto, mostrou um universo de notas. Meu irmão Carlinhos Castilho, que escreveu Arena Canta Zumbi, arranjador da TV Cultura também já vinha harmonizando porque ele já trabalhava na noite e me levou pra noite, e eu levei o conjunto Coquetel que era um conjunto de baile, que às vezes (contava com) o Carlos, às vezes o Zé Carlos, esse meu cunhado, na bateria o Jorge Auila e o baixista variado. Porque o Jorge vendia o grupo e conseguia cachês fenomenais. Então a gente ia a Copa e chamava um baixista de melhor nível porque estava pagando bem. A gente tinha prazer inclusive nisso porque a gente já sabia a pancada que o músico sempre tomava. Então você tocava com os melhores músicos da época, Marins, da família Marins, Vladimir Ziguete, Egídio, depois Ed Lincoln no contrabaixo, que depois passou pro piano. E na boate que o Ed Lincoln tocava nós fomos tocar. Nós fazíamos o estilo Art van Damme, acordeon e clarineta. O Luiz ficou doido, o Luiz estava tocando no Plaza. Aí nós nos conhecemos, eu já estava passando para o saxofone alto, ele me pediu para ir lá, eu comecei a ir e dar canjas, consegui uma autorização, na época do Distrito Federal, um desembargador me deu autorização para tocar. Eu não podia ir para a rua porque não podia ficar na rua, a polícia passava e podia me prender. Não podia ficar dentro da casa no porque era intervalo, e eu era menor. Então eu ia para o escritório do chefe, me escondia e ficava escutando o Luiz tocar. Eu tinha 15, 16 anos. Eu tinha que botar uma calça comprida, aquilo incomodava minhas pernas! Naquela época era assim, hoje em um garoto de 13 anos daqui a pouco está casando com uma menina.

Você morava onde na época?

Eu morava na Tijuca, ali pela Saens Peña. E foi aí que eu fiz amizade com o Luiz, começamos a fazer *Jam sessions.* Quando o Hélcio chegou no Rio de Janeiro foi um estrondo, porque ninguém tocava aquela escovada dele, e nós tínhamos uma pulsação diferente (da) dele. Ele vinha de uma pulsação... ele tocou com orquestra, orquestras de Dancing, ele deve ter te falado isso, gravou o *São Paulo Quatrocentão* e estava tocando com um organista, vou lembrar dele. E adorou o Rio e ficou pelo Rio. Aí começamos por acaso a nos juntar no Bottle's que ainda não era famoso de nada.

Isso foi antes de 58.

Bem antes, 53, 55, por aí. Porque aconteceu tanta coisa ao mesmo tempo, que eu perdi idéia de tempo. Na década de 50 por aí. E começamos a tocar juntos, dar canjas um com os outros. E deu certo tudo. Você imagina: Hélcio vendia terrenos ainda, às vezes. Luiz era diretor musical, assistente do maestro Gaia. Luiz era filho de francês, criado na (inaudível) Hélcio, escritóro,

colarinho e gravata, eu Tijucano, moleque, jogando bola de bixiga, na calçada, arrebentando o dedão do pé no meio fio, correndo atrás de pipa. Quer dizer, três culturas completamente diferentes. O mais moleque era eu, e o mais sambista, né. Quer dizer, sambista não é bem a expressão, mas o mais solto para o samba, mas o Hélcio desfez essa surpresa, tocando aquele samba solto assim. Aí o Luiz só encaixou. Muito culto, muita cultura, estudando em Viena com o pessoal todo. E ali veio, só que através de Prokofiev, Bartok, a cadência veio através daí. Você sente que o samba dele (imita um ritmo de samba ao piano), tal como Cesar Camargo faz aquele samba levinho, só que (o de Luiz era) um pouquinho mais pesado, mas encaixou comigo e com Hélcio. E começamos a gravar avulso, pois o Luiz na Odeon conseguia botar gravação. Resolvemos fazer o trio mas eu tocava com a Maísa. Eu segui com a Maísa e eu não tive mais notícia e eles fizeram com Octavio Bailly, e eu estava viajando com a Maísa. Aí o Octávio resolveu sair, foi quando eles me chamaram. Chegaram a gravar um disco, chamado "Não faz assim", pela Odeon.

Com o nome de Tamba?

Não tem o nome de Tamba, eu nunca vi a capa desse disco. Eu soube pelo Japão, outro dia falando com o Helcio ele me disse 'sim, fizemos'. Fizeram programa da Hebe Camargo, que aconteceu um negócio muito engraçado, era um jornal que patrocinava e havia uma brincadeira que tinha de ser feita para aparecer bem a manchete do jornal. Passavam o jornal, então um fingia que lia o jornal, o outro também, o Luiz amassou o jornal, fez uma bola e deu um chute. E o Hélcio: 'perdemos o emprego'. Esse jornal só serve pra isso! Nem leu a notícia! (risos) Não perderam por isso não, o programa por si só que desmoronou. Se eu fosse o patrocinador eu tirava!

O Hélcio comentou que ele era mais sisudo, mais paulistão.

Era, mas era moleque que era danado. Ele e o Vinhas faziam cada uma! O Vinhas tinha mania de puxar os cabelos do peito dele. Pum! Puxava e saía correndo e ele saía correndo atrás! (risos) Ele brincava com o Américo, que era cego. Se escondia atrás do poste e dizia, 'Américo, vem cá', e o Américo, 'vou nada, sei que você está atrás do poste' (risos). Era sisudão nada. Era pura atitude, era brincadeira dele também. O jeito dele de brincar aparentava uma seriedade que não havia, era o jeitão dele mesmo.

E então vocês se reuniram.

Nos trancamos no apartamento. Eu fui ver o Tamba, com o Octavinho, que ia sair. Quando eu vi o primeiro arranjo eu disse, meu pai do céu, eu tenho que estudar de novo. Tive que estudar arco, passar a mão no arco e ir pro Sandrino, professor Sandrino para aprender a mão e o arco não virar mula, quando volta ... (imita o zurrar de uma mula) ... que ficasse contínuo. Tive que pegar portamento, ligadura, tudo de volta. E além disso eu tinha que cantar, então isso aqui (faz a posição da mão segurando o arco) tinha que ficar vôo de cruzeiro, piloto automático. Senão ou bem afinava o baixo, ou bem tocava o baixo ou bem cantava. Outra rítmica e outra nota. E tive (que estudar), estudei muito, um ano. Larguei tudo, larguei a Maísa, Ed Lincoln, meu pai não entendeu nada, disse esse aí ficou louco. E ainda comprei um contrabaixo por 15 contos de réis. Ele não falou nada não, mas ele olhou para mim sério. Como quem diz, ficou louco, mas comprei o meu baixo, porque eu estava tocando sempre com baixo emprestado. Eu estava começando a passar para o baixo, estava iniciando, por isso eu tive de ir para o Sandrino, era só pizzicato, e era aquele negócio de tirar leite, apertava o braço, eu tive de armar as posições, a escola, tudo isso. Um ano. Todo dia de duas a seis sete da noite.

Todo dia?

Todo dia. Só não tinha domingo. De modo geral tinha sábado, às vezes a gente pulava um sábado, quando os arranjos já estavam bem, bem na ponta dos cascos, aí a gente pulava um sábado, mas na segunda já estava lá de novo. Porque eram dois arranjos, um para gravar e outro para palco. Para gravar tinha playback de flauta mas para palco como é que fazia? E isso perdurou até o fim do Tamba. A rotina de ensaio todo dia. Porque cantar e tocar, rapaz, é espeto. Eu não toco violão. Eu tocando uma nota só no contrabaixo, se eu for cantar, no meu show eu canto, o Amendoeira, quando tem show, eu tenho que sentar ali, botar o disco só de base, tocar de volta as bases... aí você sabe o que eu fiz? Haroldo Cazes, que toca cavaquinho, que tem faixas com cavaquinho, ele passou a tocar o baixo e eu toco a flauta e canto. Numa faixa de abertura eu toco baixo. Por que é muita mão de obra, e o HD já está ficando um pouco mais cansado.

E também não precisa ser o malabarista da música, né?

Pois é, bate o lateral, cabeceia, defende e apita.

Tem outros músicos no show, que tem a possibilidade de fazer diferente...

É, quando o cachê cabe, eu boto o Zé Bigorna solando de tenor, muda a sonoridade, já estou pensando nisso, quando o cachê der para mais, porque (hoje temos) piano, baixo e bateria, e eu, somos quatro. Quando puder botar cinco, eu boto o Zé.

E vocês têm feito bastante?

Agora tem um em agosto, lá no IBEU. Eu fiz agora no banco...ali no centro da cidade... (consulta a esposa) o BNDES. Ficou bonito, só uns probleminhas técnicos, mas isso sempre surge. Tocando flauta e cantando. Mas é cansativo. Eu consegui uma bela enfisemasinha, 20 por cento. Fumei feito uma chaminé. Parei em 98, com o Hélcio, lá em Carmel (Califórnia, onde vive e trabalha Hélcio Milito). Em Carmel, você fuma na rua o cara te olha com uma cara... tem uns cinzerões gigantescos em volta de uma árvore, você senta ali e vê que todo mundo tá fumando, mas sem graça...(risos) aí você para de fumar! Fica fácil.

E você estava lá para tocar?

Fui ensaiar para fazer o Japão, com outro pianista. (Consulta a esposa) Weber Drummond, depois passou para Weber Yago, de Shakespeare, de Othelo. Ele dá aula lá na Califórnia, ele é aqui do subúrbio. Ele tem muito conhecimento, muita escolaridade. Ele casou lá.

E nessa época o Tamba voltou, com vocês três, só para fazer o Japão, por causa do sucesso do 'Mas que nada'.

É, tinha a Europa pelo caminho, mas não sei quem tratou tudo isso, um trapalhão, quis dar trambique, o Hélcio esperto e experimentado como era percebeu logo. Saltou para cima e disse, 'não é bem assim!' e o cara correu, viu que estava se metendo em palpos de aranha, que com o Hélcio ia se dar mal. Mas o Japão, que foi tratado pelo Hélcio com a pessoa diretamente, não teve problema.

Vocês fizeram diversos shows?

Fizemos extras, fizemos dois shows extras, um num desfile, outro para a embaixada, e um...

(Esposa): mas ele não gostou de fazer o trio com o Weber. Nem eu gostei da fita que eu ouvi.

(Bebeto): Outra coisa: cansaço. Muito eruditismo. E fugiu totalmente à idéia do Tamba. Se você escutasse, diria 'que grupo é esse'? Extremamente rebuscado... e cansados. Porque fazer o

vocal tocando Tamba ou bateria, é complicado. É um instrumento que fisicamente te exige muito. Piano mesmo, você abre os braços... tudo isso é muito cansativo. O Weber para nós...

Ele cantava também?

Cantava alguma coisa, mas cantava. 'Mas que nada' ele cantou, teve que cantar. Era a música que era para fazer, né...mas ele com 30 anos. Hélcio com 60 e tanto e eu com 59. Já tínhamos um cansacinho, eu estava parando de fumar. Ainda tinha os resquícios todos. Então cantar 'Mas que nada' já foi difícil. Imagine cantar outras coisas, como 'Samba da minha terra'.

E essa foi uma reunião do Tamba, antes disso tinha sido em 75?

Oitenta e dois, foi a última vez que nós nos unimos. E fizemos a meu ver um dos discos mais bonitos, que é '20 anos de sucesso'. Depois você me deixa seu email eu te mando tudo em MP3.

(Esposa): Tem aqui o do Japão, você trouxe do Japão, ou foi o seu fã que mandou? Ele tem um fã japonês, o Yoshimi, tudo que tem o Bebeto ele manda do Japão.

De resto você tem tudo da discografia do Tamba?

Quase tudo, o que você precisar, você me escreve, em algumas horas (eu mando), depende só do provedor aceitar aquele número de bytes. Às vezes posso mandar quatro faixas por vez.

PAUSA

(sobre os discos do Tamba não estarem em catálogo) No Japão tem. Você fala para a garotada aqui em Tamba, o cara 'quem'? Eu já pedi ao pessoal, 'não diz quem eu sou não, só diz o baixista, não diz Tamba Trio não porque vai ficar pior'. Fica aquele branco. (No Japão) eles entravam no camarim para falar conosco garotas assim de 15, 16 anos, rapazes também, muitos estudantes, eles vinham e você precisava ver a gentileza e a delicadeza. Eu cheguei a ver estudante tão emocionado, sabe, nos olhando assim, ouvindo, curtindo, com a audição conectada. Aqui o cara nem dá bola.

Ali na época teve um negócio muito rico em termos de música instrumental, que continuou, mas depois começou a amainar.

Claro, teve o Clube da Esquina, que foi um trabalho... e o que saiu dali... Toninho Horta. E os letristas... foi um negócio espetacular na música brasileira.

Você fez o (disco do Milton Nascimento) Crooner, né?

Fiz, no Crooner gravei uma faixa.

Mas eu tenho a impressão que foi a partir dali (da cena inaugurada pelo Tamba) que o público passou a valorizar o músico que 'toca para caramba', e ainda com improvisação, isso não tinha antes dos anos 50.

Tinha fechado, hermético, só para os músicos. Quer dizer, ia uma meia dúzia de pessoas. O maior que eu vi foi no auditório da Globo, onde eu toquei com o Octeto do Domingos. Acho que o Paulo Moura tocou, o Vinhas. Mas era tudo garotada. Profissional mesmo foi em São Paulo, eu fui a São Paulo com o sexteto do Paulo Moura, dois saxofones altos
E ali tinha improviso?

Tinha tudo, muito improviso.

Na linguagem do Jazz?

Sim, mas tocava (só) música de jazz, não tocava música brasileira. Aqueles Standards de sempre, né. Foi em 55, 56.

Pode-se afirmar que foi a cena dos trios, do beco das garrafas e o Tamba, principalmente, que foi o primeiro que gravou, que trouxe todo esse lance do músico instrumentista improvisador para o samba, para a bossa.

Está certo, é isso mesmo. Foi justamente isso que aconteceu. Foi realmente, esse ponto que você está falando, pode escrever, foi isso mesmo. Nós levamos para dentro do samba. Por isso que o instrumental foi tão aceito. Houve uma identidade, uma identificação, com improvisação.

E você sentia que o pessoal sacava, gostava do improviso?Abriu para outros, o Cesar Camargo, o próprio Hermeto tinha um trio, o Laércio. A própria presença do piano...

O primeiro veículo foi o dois por quatro, a levada do Hélcio. A casada que eu te falei, que casou. E o que a gente chamava de tapa de gato, que o Luiz dava... tudo isso estava como um pano de fundo. A pessoa estava ouvindo, quando vinha o improviso a pessoa não esquecia. Mesmo

porque o improviso não passava mais de um chorus, as vezes se chegasse a tanto, um A e um B.

No disco é tudo um A e um B, às vezes o Luiz improvisa no A e você retoma o tema no A final...

Sabe, é para não deixar a pessoa esquecer onde anda a melodia. Isso foi pensado: 'gente, está muito longo, as pessoas não vão assimilar, no meio vão começar a falar de futebol'. No meio da música, não tenha dúvida. Tem que manter a atenção ligada na coisa.

Nas orquestras de Dancing, ali não tinha improvisação, não era o caso, né?

Difícil. Nas rádios quando eu ouvia, por exemplo aqui a Rádio Nacional tinha orquestra, a Tupi tinha orquestra, a Tamoio tinha orquestra, a Mundial tinha orquestra... só que essa orquestra, trocava três ou quatro, era todo mundo sair correndo de uma rádio para outra. Mas tinha orquestras com diferentes arranjadores. E você chegava, por exemplo, o primeiro alto, o Jorginho. E quando chegava lá o primeiro alto quem fazia era o irmão do Severino, porque aquilo tinha mais um jeitão nordestino, e ele fazia melhor o primeiro alto. O Jaime Araújo. Ele tinha mais o jeitão para fazer um frevo, por exemplo. Eles trocavam a partitura. Havia essa coerência, agora existe o ego, o cara quer fazer tudo, o cara toca bem um estilo, quer tocar bem o outro, que ele não vai tocar bem, está sempre capenga quando sai do estilo dele. Naquela época não tinha isso, o cara trocava, 'vamos trocar a parti, isso é frevo, vai nessa'. E o Jaime liderando o naipe, a dicção era a mesma. O naipe seguia aquela dicção dele de primeiro alto. Quando era sambão, Paulo Moura, ou Jorginho, K-ximbinho fazia muito. O K-ximbinho era danado para fazer que era choreiro, se tinha um choro, o solo era com o K-ximbinho, que era mais chorão. Mas solo, solo, improviso, era mais difícil. Eu ouvia o rádio, a partir das seis da tarde eu ficava ouvindo rádio até... corria de uma estação para a outra, era o tempo do músico mudar de lugar. Saía da rádio nacional e ia para a Rádio Mundial (risos).

Você ouvia os discos dos outros trios instrumentais, como o Som 3 e outros?

Eu ouvia tudo. E chegava em São Paulo e tocava com todo mundo. Tem uns negócios de samba que eu peguei lá, com o Azeitona. Azeitoninha me ensinou muito... sabe, a pulsação, que é muito igual à dos surdos de Mangueira, que eu nasci escutando, e o Azeitoninha tinha ela, tem um jeito de levar no instrumento, de pegar, que é próprio. Senão sai do lugar. O baterista sempre no pé. Quando o baixo não está tocando com ele naquela fração...

E você estudou com o Altamiro, certo?

Um pouco, mas foi aquele estudo sem hora marcada, de hora de esquina, por exemplo, num estúdio, estávamos fazendo um trabalho, o Altamiro chegava... e sempre me tratava com um carinho, rapaz... 'aproveita quando você der essas notas, fecha o dó sustenido, porque essa flauta'... já tinha visto a marca, já tinha visto o modelo... 'essa flauta costuma subir a afinação quando ela chega no sol, então em vez de você abrir o ré sustenido, você fecha o dó sustenido, que ela não vai subir no sol'. As manhas todas. O Meirelles, o pai dele era flautista da sinfônica, tinha muito este estudo. Por exemplo, o lá na terceira oitava você usa dois dedos. Às vezes você pode usar um só, mas ela tende a ficar alta. Só usar quando o coro está comendo (imita uma frase rápida) passou por ele. Se for dar ele branco, fecha o fá, dá o lá natural com o segundo dedo e fecha o sol, para ela afinar bonitinha. Agora tem flauta que não afina nunca. Eu tive uma Piloro, que meu Deus do céu, a escala era qualquer coisa. Cada nota era um departamento diferente. Era dó, ré, meio sustenido, mi meio bemol (imita uma escala desafinada) era um desastre (risos).

Qual era a história de vocês com o Durval Ferreira?

O Durval apareceu num dos ensaios na casa do Paulo Moura ali na rua Barão de Mesquita, o conjunto de jazz do Paulo Moura. O Durval foi levado por meu concunhado Domingos. Nesse dia, houve uma confusão, o grupo se dissolveu, mas o Durval voltou. Aí o Domingos me falou, fui à casa do Durval, nos encontramos e começamos a... isso foi em 54, 53. E depois não paramos mais, ele me chamou, nós chamamos ele também para fazer o Conjunto Coquetel, aí ficou.

E ele dava para vocês temas, como 'Batida Diferente', que tem uma estrutura voltada para a música instrumental? Não tem cara de canção.

Não, é quase chegando ao jazz, só que está em dois por quatro. É mesmo. O 'Batida Diferente' foi num boteco, ele pediu uma batida vinha uma batida rala, ele disse ' eu quero uma batida diferente dessa batida rala'. Aí o Maurício disse 'hm, bom título para o samba que nós acabamos de fazer'. Batida Diferente, batida de ritmo, mas ele queria mesmo era batida com cachaça, a cachaça era vagabunda e rala.

Então o Conjunto Coquetel era você...

Genaro Rangel, Durval Ferreira que ficou no lugar do meu cunhado e meu irmão, Jorge Auila. E esse conjunto também tocava com Zezinho do Acordeom que faleceu. Os baixistas rolavam os melhores, porque não tinha um baixista no grupo. A gente chamava. João Donato no Piano.

(Inaudível) fazia baile. Baden Powell no violão. A turma ia. Mandamos fazer uma roupa. O pianista não me arranja um cara do baixo meretrício, da zona? O cara fez um paletó jaquetão que vinha no joelho, só de botão tinha uma infinidade. Pesado, parecia um tapete o paletó, rapaz. Quando nós vestimos aquilo, o Durval disse 'esse conjunto é da zona mesmo, só tem cafifa tocando' (risos). Ridículo, 'Armando e seu conjunto', ele botou um luminoso em cima do piano que corria assim (irônico, pomposo) 'Armando e seu conjunto'. Era uma fita de papel, a fita esquentou muito na lâmpada, pegou fogo, deu um trabalho para apagar danado (risos)... era uma fita vazada com as letras. Não tinha a eletrônica de hoje em dia, com 'ledzinhos' que trocam, nem pensar, era um papel que fazia a volta contínua, passava em frente a umas lampadinhas de árvore de natal verdes, pequenininhas, só que aquilo esquenta pra burro. Era desse tamanho assim, dessa altura, e aquilo ficava, 'Armando e seu conjunto', daqui a pouco... epa. Era pintado de preto para as letras vazadas ficarem meio invisíveis verdes e tinha um vidro meio polido, para aquilo ficar bem...

E ali todo mundo improvisava.

Todo mundo improvisava, ali nesse baile valia tudo. Com esse conjunto nós tínhamos total liberdade para improvisar, porque era um conjunto mesmo de músicos de jazz. Nós ouvíamos muito jazz.

Você ouvia quem de saxofonista?

Phil Woods, Parker, começando lá por trás... Cannonball.

Você chegou a tirar solo?

Tirar do outro? Não, porque eu sempre fui contra essa idéia, de copiar o cara, e tinha apoio dos outros músicos, que diziam 'não, faz o que te der na cabeça'. Art Pepper, ouvi muito. Quem mais... Bud Shank, que depois vim a conhecer em Los Angeles. Tocou com o Donato. E de tenor ouvi Bill Perkins, Zoot Sims. Aquele LP 'Cuban Fire', do Kenton, tem uns solos, rapaz...o Romano, esqueci o nome dele, bem italiano, inclusive a cara, cabelo bem preto. E fui ver muito no Village a orquestra do Mel Lewis e o trompetista que tocava com ele. Que banda, nossa senhora, uma coisa impressionante. Um lugar pequenininho, 5 dólares a lata de cerveja, aquela lata durava a noite inteira. E tinha uma pilastra no meio, o músico na hora de solar saía de trás da pilastra, atrás dela ficava o quarto tenor e o barítono, o terceiro tenor, o segundo tenor e o primeiro alto também ficavam para lá da pilastra, também ninguém via (risos). Então eles tinham que dar um passo à frente num palquinho de nada.

Vocês foram para os Estados Unidos em 61, certo? Foi antes do Carnegie Hall, né?

Do disco... antes do (show da bossa Nova no) Carnegie Hall. Nós já fomos lá, tocamos embaixo de um foguete, um foguetaço, daqueles primeiros que mandavam satélites. (Sobre o show para Ted Kennedy) Aí já foi com o Quarteto Tamba. Nós já havíamos tocado para o governo americano, já havíamos mostrado a nossa música. Quando nós vimos o que ia (participar do show no Carnegie Hall)...melhor não. Ficamos por aqui mesmo, e ficamos por aqui. (O pessoal) foi lá mostrar o trabalho dele.

E vocês cruzavam com músicos de jazz lá e tinham uma boa recepção?

Muito boa. Em Chicago eu fui a um clube só de negros. Fui levado por um saxofonista – nome comigo é uma coisa desastrosa. Quando nós chegamos, ele encontrou um amigo, e deu aquela paradinha que o músico dá... 'o cara e aí como vai' e eu fiquei sozinho, já na porta de vai e vem. Quando entrei fez um silêncio na casa... 'que é que esse branquelo está fazendo aqui?' Aquele silêncio chamou a atenção dele também, ele botou a cabeça e disse 'é músico do Brasil!' E voltou a bagunçada toda! (risos) Na mesma hora! Já me deram uma mesa para eu sentar, me trataram com tanto carinho, na mesma hora. No que ele disse 'músico do Brasil', voltou o movimento.

Você chegou a gravar algum disco lá, como convidado?

Não, mas gravei com a Flora Purim, com a orquestra grande com que ela tocava. Duas cozinhas.

Você morou lá, passou uma temporada?

Fiquei um bom tempo, morava com o Lennie Dale, todo mundo no mesmo apartamento, Airto Moreira, Flora Purim, Lennie Dale, Dório, Ohana e eu, em Nova Iorque. Todo mundo duro. Comprava uma pizza, dava um fiapo de pizza para cada um (risos). Quando tinha, quem fornecia era o Airto, que ele fazia uns shows extras e comprava pizza para nós. E a gente ia beliscando, daqui, de lá.

Isso foi em que ano?

Em 69, por aí.

O período de 60 a 63 foi quente para o Tamba, então.

Foi, (depois gravamos) 'We are the sea', 'Samba Blim'. Aí quando voltou, já voltou ruim. Luiz Eça veio embora. Isso é 68, por aí. Nós pusemos um pianista chamado Michael Ramsey, que não podia ir para o México. Ele morava lá, era pianista de 'casa', da noite, não tinha trabalho ainda. Eu cheguei a morar em Los Angeles quando nós chegamos. Aconteceu um negócio estranhíssimo que o Bob Kennedy veio aqui e nós tocamos para ele na embaixada. Ele adorou o trio, e a esposa dele falou muito com a esposa do Luiz, fizeram amizade, e combinaram depois de tocar, de ir comer uma pizza, e nós não estamos sabendo disso. Lá fomos nós para casa do Luiz para comer a nossa pizza. Daqui a pouco chega um carro com bandeirinha americana, moto, chegou uma parafernália em frente à casa do Luiz, segurança para tudo quanto é lado, me desce ele e a esposa (risos). Entraram na casa do Luiz, puxaram uma cadeira e ficaram vendo a gente tocar. Ela ouviu um pouco e foi para o quarto brincar com as crianças, o Igor e a Danielle, recém nascidos, bem pequenininhos, ficou conversando com a Lenita e ele ouviu a gente tocar a noite toda. Aí fez aquela multidão na rua, 'o que está acontecendo?'. E ele prometeu o *Green card* para nós. Nós estávamos para ir e fomos, chegamos em Los Angeles e ligamos para a secretária dele, alguns meses depois. Ela disse 'sim, está aqui o nome, ele não está aqui, está fazendo um trabalho numa cidade'...onde ele foi assassinado...'liga a televisão e assiste'. Acabou o comício, desceu, entrou, bam! Mataram o homem. E nós vendo. Ohana, Dório, Luiz Eça e eu. Nós quatro vimos isso acontecer, na nossa cara, na casa de um empresário chamado Carlos Saens, uruguaio. Nós ficamos assim ...caramba, mas que coisa, que fatalidade. Para a família deles, que vem de um histórico de morte violenta. Era uma pessoa maravilhosa, sentou no piano com o Luiz, tocou aquele bife americano (cantarola), com um dedo só, e Luiz acompanhou, bonitinho. Olha, um sujeito maravilhoso. E nós de repente cruzamos a vida com ele de raspão. E (também) saímos da vida dele, pois o pentágono nem queria saber de nós... a secretária estava cumprindo ordens dele: 'quando ele chegar ele assina e vocês recebem pelo correio', não tínhamos nem que ir lá, ganhar *Green card* assim. Agora a gente poderia trabalhar com calma.

(Sobre o papel do Tamba ter concretizado uma tendência que ocorreu no Beco das Garrafas) Todos os músicos de São Paulo, Cazé estava lá, Cazé era vivo ainda. Nós concretizamos isso, porque fez sucesso. Porque tinha, se você for cavar, tem um bocado de disco anterior ao nosso de música instrumental com improviso. Nós acertamos na fórmula, que isso é inexplicável. Nós tivemos a intuição de fazer isso, mas não tínhamos assim absoluta certeza. Aliás, na produção, certeza ninguém tem. É meio chegado a caixinha de surpresas. É difícil você às vezes grava uma faixa e jura que aquilo está ótimo para Porto Alegre e ela estoura lá no Amapá. Não tem nada que ver. Mas em São Paulo haviam grupos maravilhosos gravando, mas não vendiam. O

Meirelles, o Paulo Moura gravou, o Sergio Mendes gravou o 'Dance Moderno', gravou aquele outro, bom pra cacete, arranjos do Tom. Mas aí nós acertamos na fórmula, estourou, passou a ficar no ouvido das pessoas. Aí os grupos puderam gravar e foram aceitos com mais facilidade. Isso aí é um fato, isso aí existe, vamos ouvir, vamos dar atenção. Mas a vontade era essa já de início. Nós não criamos a idéia em si. Nós tornamos realidade o que era a vontade dos músicos de aparecer, porque era só acompanhando rouxinol. Só rouxinol e nós atrás, entrando pela porta do fundo e tomando canja com pé de galinha. Nós resolvemos quebrar isso aí. Isso sim, isso foi um fato, aliás, partindo muito forte do Hélcio e do Luiz, eu não estava ainda, estava o Octavinho Bailly. Vamos fazer um grupo de músicos. Por isso, o vocal. Fazer o vocal nós (mesmos). É desafinado? Tem cada desafinada ali que chega a sair fumaça. Mas a idéia ta boa? Está! Então deixa rolar. O músico tem que se posicionar aí, mostrando (que) nós fazemos também, tudo, além de acompanhar, escrever, reger, cantamos também. Então, nós somos auto-suficientes. Isso foi uma teimosia dos dois, acredito que o Octavio Bailly esteja junto. E quando eu cheguei obviamente disse mas é claro, é esse o caminho.

Como disse o Hélcio, vocês queriam colocar o músico na frente.

Na frente, exatamente, foi a idéia, mas começou com eles. Eu tinha dentro de mim, mas não encontrava eco. Porque era difícil para um músico sozinho topar uma empreitada dessa. Todo mundo sustentando família, tendo que viver. Eu maluco, mas eu morava com meu pai, tinha casa e comida. O Hélcio tocava com Steve Bernard, e tinha seus bailinhos certos, sozinho, solteiro, num apartamento pequinininho, com aluguel bem baixinho. O Luiz morava em um apartamento alugado, a esposa dele, Lenita, ajudava, ela trabalhava e ajudava com o salário, nós juntávamos uma parte do cachê para pagar telefone, e comprar macarrão. A gente comia macarrão com macarrão. Quando a fome batia, lá pelas sete da noite. Quando era um pouco mais cedo ia cada um para sua casa, e o Luiz comia o macarrão. Ensaiávamos na casa do Luiz. E depois viemos a saber que a vizinhança adorava. Nós preocupadíssimos, a essa altura o vizinho vai jogar uma bomba na gente. Porra, bateria soltando a madeira, não era tocando levinho não, tocando mesmo. Depois viemos a saber que a vizinhança toda adorava ouvir os ensaios. Porque via na televisão, começamos a fazer, aí depois de um ano, começamos a fazer o Zé Trindade, um programa chamado 'Agora é que são elas'. Imagine, você (ter) só essas vedetes, Consuelo Leandro, esse pessoal, e nós no meio tocando 'Todo mundo tem Maria nos três dias de Folia...' quer dizer, era um contraste muito interessante. Você estava empurrando aquela forma dentro de uma visão bem popular, mais fácil de ser... palatável e nós estávamos no meio disso, colocando a coisa. E o pessoal via o programa Zé Trindade... ih! Olha os três malucos ali! E assim a coisa foi tomando corpo.

(Sobre a idéia de enfatizar a improvisação no Tamba). Gostei da tua tese, hein. Isso do improviso é importante.

É importante também a porta que o Tamba abriu para o que veio depois.

Tem um músico que vinha improvisando, que até hoje se (ouve) improviso ali: Jacob. Jacob improvisava no choro. Não sei se eram escritos anteriormente, mas era um músico de um perfeccionismo! Eu toquei com o Jacob. Nós fomos à casa do Jacob para fazer um show no Zumzum, mas a saúde dele já não deixava muito, o sangue dele não coagulava, era hemofílico. Estive com o Jacob batendo bola, e fui várias vezes lá, bater bola, tocar flauta com ele. Rapaz, ele improvisava como se ele tivesse decorado e aquela música que eu saiba ele nunca tinha tocado. E você pega por exemplo um bandolim. É um instrumento complicado para fazer acorde. O cavaquinho é melhor, embora faça muita inversão, às vezes precisa da terceira inversão para fazer aquilo, se você trocar o baixo vira outro acorde, vira uma enarmonia. Já o bandolim é complicado, tem que trocar os dedos, rapaz. O Rodrigo Lessa, e agora o Ronaldo, que tocam lá no grupo, estavam me mostrando isso, é um instrumento assim. E o Jacob, harmonizando 'Batida diferente', pegando a harmonia, com uma simplicidade danada, porque ele iria tocar conosco coisas assim. Ele não esquentou a cabeça não, (imita acordes rasqueados no bandolim)... e improvisava. Aquela música dele, como chama (cantarola)... *Assanhado*! Tem um improviso no meio... filha da mãe! Está tudo ali! Eu nunca vi cavaco com a dicção dele na palheta. O Bandolim, com cordas duplas, é difícil. E às vezes ele fazia as cordas duplas soarem como cordas simples, como se fosse uma corda só, de tão bem tacada que era.

Você acompanha o que faz o Hamilton de Holanda?

Já ouvi muita coisa. Essa turma do bandolim que está tocando conosco me mostra, eles gostam, ouvem, compram disco. E quando a gente ensaia eles levam, 'vamos tirar esse choro, vamos tirar aquele...' Porque nós somos um regional meio capenga, no caso, para poder tocar Tom Jobim, Edu Lobo, Dori Caymmi. Já tem baixo elétrico, e de modo geral tendo baixo seria o acústico, não tem sete cordas e Fernando Harmoniza moderno mesmo. Os choros não, a gente lê com aquelas terças no baixo... ah, eu sofro, porque eu não sei quando eles querem a terça. Quando eu toco com o sete cordas então... com o Jamelão eu tocava com o... esqueci o nome. Por favor, me dá a parte! Aí eu sei quando você dá. Mas eles são danados, ele dá ali e dá também no outro lugar, aí você não sabe se faz aquela terça grave (imita o batimento de dois sons graves)... suja! É de lascar. Região grave não comporta intervalo fechado. Aí, cara, eu sofro.

O K-ximbinho também saía bastante da melodia, estilizava.

Sim, essa turma toda já vinha fazendo isso na década de 40. É como eu digo, nós realizamos a vontade por acaso, porque ninguém esperava fazer sucesso, ninguém projetou o sucesso, a vendagem de discos que foi, ninguém projetou isso. Vamos fazer um grupo que a gente vá para frente, pronto. Deu certo, mas todo mundo também queria isso, não foi invenção nossa, não inovamos nada nesse sentido. Nós concretizamos o que todo mundo pensava, o que todo mundo queria fazer. O músico estava cansado de ficar encostado lá no canto, tocando tudo que tinha direito. Imagine, Cazé escondidinho lá, olha. Não pode, um músico desse tem que levantar e falar 'olha eu aqui'!

Nos EUA isso já vinha desde antes, como o Coleman Hawkins no solo de Body and Soul, de 36. O público aceitava bem isso.

Agora, a idéia do improviso já vinha desde o Glenn Miller, aquele (cantarola *In the mood*) tem um solo de tenor. Entende, já tinha a idéia do músico improvisar. Talvez aquilo seja um improviso escrito, ou não. Pode até ser, não sei. Já havia Benny Goodman fazendo, Artie Shaw.

Já se esperava que o cara improvisasse.

É, já havia a idéia de que o músico, além de estar na orquestra era um músico para improvisar, para estar ali na frente, agora sou eu. Aqui não. Aqui houve uma época que sim, eu ficava doido para ouvir o Jorginho ou o Paulo Moura solar. Porque o K-ximbinho eu ouvia mais, porque tocavam em outros programas, tocavam em grupos menores, então tinham mais chance de solar, tocar um chorinho e improvisar no chorinho. Mas dentro do bandão, a chance era pequena. Então era Paulo Moura o primeiro alto ou o Jorginho, que usava boquilha de metal, a Berg-lassen. Tinha o som aberto feito o do Lee Konitz, de quem ele era fã doente. Mais próximo do Paul Desmond mas mais aberto ainda. O Paul Desmond tem aquele som bem metalizado. E as frases do Lee Konitz. Eu precisei ter cutucado o Donato, que me mostrou por onde ele andava, eu disse 'caramba, onde está esse cara'? E parecia que não estava certo mas o Donato me mostrou, não, olha aqui.

Houve uma hora em que você se afundou (na teoria da improvisação).

Sim, porque (queria entender) por onde andava esse cara. E aí fui ouvir o Lee Konitz para valer, eu tinha os discos todos e não tinha prestado atenção, não tinha assimilado, não tinha entrado

dentro dele, do que ele fazia. E eu fui, e disse ‘ah meu Deus’. Olha só o que é que os caras já fazem. E o Parker, aí você vê de onde veio tudo (e você pensa) ‘caramba, que músicos’.

E isso com a prática te mostra o que é improvisar.

É, agora vamos rever os conceitos de improviso. Eu não copiava, mas eu tinha o como fazer da coisa, que é o importante, você ter o know how da coisa. Como é que se faz isso. Faz assim. Agora, estuda, batalha e faz do seu jeito. Mas a estrutura da ponte é essa. Eu fui ver, fui ouvir. Veio do jazz? Sim, veio, veio sim, tem muito (inaudível). Por que eles tiveram chance de trazer do clássico para dentro do popular. Nós aqui, a orquestra sinfônica sempre foi muito fechada, hermética. O Radamés até fez uma brincadeira, gravou uma ‘Petite fantasie’ com bateria de escola de samba, isso em início de 50. Isso foi uma heresia. Gravou um 78. Tinha a Rádio Nacional que o respeitava muito, então ele fez, mas foi uma heresia. E o músico popular não ouvia, os concertos não eram em verdade populares, era aquele concerto de salto alto, não tinha lugar para o músico entrar. Havia sim, e sempre houve uma separação. Os músicos não tinham muito contato com isso e comprar disco era uma coisa difícil para o músico. Eles tinham que estar na batalha, rodando. Lá era outro país, outra economia, poder comprar um disco era normal para o músico já que ele era profissional disso. A profissão musico já era vista com respeito, como um outro profissional. Aqui não, o músico custou a ser... quantos músicos deixaram de casar quando a mãe soube que o cara era músico... ‘vai casar com esse bandido’. Como a Araci contava, ‘vedete! ? Deus me livre’ (risos)! Tinha dessas coisas. Então o músico não teve acesso tão farto à cultura erudita, clássica, para buscar as harmonias, ouvir lá dentro. Via filme, e aí ouvia Cole Porter, mas não ouvia Debussy, Prokofiev, não se fazia filme com tanta musica. Lá não, isso era simples, então houve mais chance. Só veículo, deu a volta e veio parar aqui.

Em 75 vocês lançaram um disco que tinha guitarra, synth. Isso foi proposta de algum de vocês?

Foi do Hélcio e do Luiz.

Você gostou de cara?

De cara, não. Eu disse: ‘o italiano com essas coisas dele’, como eu o chamo. Mas eu botei o sintetizador (imita com a voz), aquele saxofone triste lá atrás. Bom, vamos ver... eu posso não gostar mas eu não remo contra a maré não. Eu experimento. Se finalmente depois de um determinado tempo eu não assimilar aquilo eu digo ‘olha gente, eu não estou assimilando o que é, não estou me entendendo aqui’. Mas não digo ‘isso não serve’. Deixa eu me achar, me dá um tempo para eu me achar.

Você falou com especial consideração do disco especial de 20 Anos de sucesso. E como você olha os três primeiros?

Eu gosto, são bem cariocas, né. Vôlei de praia, futebol de praia, soltar pipa, andar descalço, essas coisas.

Você ouve ainda?

De vez em quando eu ouço, para ver as besteiras que eu fiz, de vez em quando eu escuto. Mas tinha umas coisas, e achamos o Durval que gravou como músico conosco, que nós sempre pusemos violão, pode ver os outros seguintes, de 74, 75, tem. O disco com a Nara está o Neco no violão, o outro de 74 em cada faixa está o autor junto e mais o Delmiro ponteando. Nós sempre gostamos de violão. Tem o João Bosco, no 'Bala com Bala'. Nos primeiros discos tinha o Gato (Durval), que tinha aquela levada gostosa, casou conosco, depois o Gato foi cuidar da vida dele, ele não era componente do trio na verdade, ele não era. Então, poxa foi um negócio que juntou bem conosco. Funcionou muito bem. Nós sempre gostamos de violão.

Borandá *tem um violão bem presente.*

Nos discos do Edu é ele de violão. Ainda ontem eu estava falando com o Caymmi, o Danilo. Ele não se lembrava que as faixas do samba dele, tem dois sambas e um bolero, que ele não lembrava, ele está de violão. Ele disse 'eu não lembro'. Eu não sei se na mixagem ficou bem claro. Aliás outro dia saiu uma reportagem dizendo que eu escrevi, e eu não escrevi aquilo não, quem escreveu assinou por mim, (dizendo que) na gravação que eu fiz com o João (Gilberto) que o baixo não aparece. Mas claro que não aparece, tocar contrabaixo com o João não dá certo, porque você não junta. Aquele baixo do violão dele não é simétrico, exatamente aquela marreta, metrônomo. Aquilo anda que é uma maravilha, e você vai andar com ele como? Bola de cristal não tem.

Até as cordas são gravadas depois né?

É, e o João agora tem uma coisa que ele me ensinou, ele disse, 'nunca interrompa a frase poética'. Ele dava um exemplo do samba da Vila, todo mundo cantava assim, e até hoje canta 'São Paulo dá café, Minas dá leite e a Vila'... e para... ' Isabel dá samba'. Ele dizia 'não, não, Isabel é a moça que trabalha lá em casa que cozinha, lava roupa...'. (Deveria ser) 'São Paulo dá café, Minas dá leite e a Vila Isabel (pausa) dá samba'. Então agora, com o aprimoramento, ele

se dividiu em dois, porque um lado dele toca violão totalmente independente do que canta. Você repara que ele anda a harmonia, ele anda a letra, sem perder o lugar, mas para não interromper a frase poética. Ele pôs em execução aquilo que ele me ensinou na década de 50.

Como na gravação de Sampa.

Isso, ele recita a poesia, sem estar amarrado na cadência. Claro que o swing da voz, da sílaba, ele é perfeito, ele usa a sílaba como se fossem sons onomatopaicos, as sílabas labiais, ele usa isso bem. Sutilmente, que tudo do João é muito sutil, ele não faz nada de faca no pescoço, é muito sutil. Só tem uma coisa, o que ele chega à conclusão, ele não retrocede. Também não briga com ninguém, ele só diz assim, 'não é assim', e não vai retroceder, porque quando ele chegou àquela conclusão, é porque ele estudou muito. Eu viajei com ele, nós ficamos 10 dias ou 15 lá no Uruguai. Eu de baixo, Vinhas de Piano e Fernando de Bateria. O João estudava o dia inteiro, quase até a hora do show. Aí se banhava, comia fruta, comia coisa leve para fazer o show. No dia seguinte, dormia até a hora que ele achava que devia dormir, gostava muito de pêssego, e estudava o dia inteiro. Quando ele chega a uma conclusão é porque ele pesquisou muito. Então ele não abre mão. Eu acho maravilhoso a pessoa manter. Eu fiz isso com esse meu segundo disco. Me ofereceram produção, 'temos até um produtor para você'... esse 'até' me de um susto, rapaz... (risos). Temos até um produtor. O quê! ? Eu quero fazer um disco, esperei quarenta anos para fazer um disco, eu não esperava chegar ao ano 2000 e ainda ter chance de fazer um disco! 'Oh sorte!' como diz o baterista Wilson das Neves. Aí vem um cara dizer que você 'tem que'. Não, eu não 'tenho que'! Existe esse negócio na sociedade que de repente você passa a 'ter que' um monte de coisa que você não quer que tenha! De repente você está se descabelando para fazer coisas que querem os outros. Eu recebi um email muito bem escrito, 'temquisse'. Eu não tenho não! É muito isso dessa sociedade, do modismo, do consumismo, de estar na moda isso, aquilo está na onda, as pessoas deixam de se relacionar com o ser humano e se relacionam com estereótipos que ele representa. Agora é tatuagem agora é piercing, agora é sarado, agora é magrelo... peraí! E o ser humano que está lá dentro. E eu sou muito contra isso, e o João nem se fala. Ele bota o dedo na boca e fala 'hum-hum, já sei', aí vem. Ele cala a boca, mas não aperta ele não que ele diz na cara.

Aquele cara que você fala no documentário Coisa Mais Linda, o Guarani, quem é?

Guarani foi quem gravou de caixeta. É um percussionista que veio de Curitiba e ficou hospedado com o Hélcio, e o Hélcio começou a colocá-lo dentro do meio de gravação, mas ele tinha uma dificuldade, ele tinha um aparelho ortopédico na perna esquerda, então ele tocava o contratempo com o pé direito mas perdia o bumbo e naquela época usava-se muito. Então, o trabalho para

ele era um pouco difícil. O Hélcio levava ele para o estúdio e no dia da gravação estava o Hélcio, o Guarani, e o Hélcio sugeriu aquele (imita uma figura de tamborim ou aro de caixa típica de bossa) ele não fala, porque ele é um cara quieto, não fica angariando adjetivos. O Barquinho, Desafinado... como é que o Juquinha ia fazer tocando escovinha com as duas mãos? Porque o João Gilberto só quer saber do Juquinha. Hélcio fez coisas com o João Gilberto, com escovinha. Ele não queria saber de baqueta perto dele, então o Juquinha (imita a escovinha)... mas e o toc toc, saía daonde? Foi o Guarani que botou. O João adorava aquilo, aí o Hélcio sugeriu, faz com as caixetas, que eram tubos de madeira ligados em série, em tamdem, com grave, médio agudo.

Afinados?

Meio, porque não tinha nem cravelha, aquilo foi colado no lugar, era mais pelo calor, botava a mão em cima assim. O maior ocupava uma palma de mão e o menor teria uma circunferência assim (diâmetro de 5 cm). E uma madeira em torno para segurar aquilo firme e um pé. Os tubos eram alongados para terem ressonância com a afinação que se quisesse. Ele pegou um lá e (imita novamente a figura rítmica) com a ponta do dedo, como se toca bongô.

PAUSA NA ENTREVISTA

(Sobre a influência do flautista Nicolino Copia, o Copinha) ...o Copinha era uma pessoa assim, muito carinhoso, muito romântico. E aquela flauta chorada. Os adornos os glissandos, o mordente, com muita parcimônia (cantarola um trecho com poucos ornamentos) tem um ali, mas mais pra frente não tem muito mais não. Agora (às vezes) ele usa mais (cantarola outro trecho) e eu fui nessa escola também, foi copinha. Nicolino Copia, eu esqueço o nome dele. É Copinha que a gente chamava. O João adorava aquele jeito. A meiguice, a flauta meiga o João dizia e Tom também gostava disso. O Ratita chegou a gravar com o Walter Wanderley, em 'Saudades da Bahia' mas aí foi impossível para o trompete fazer o que João queria que ele fizesse (cantarola), o intervalo era muito longo, se fosse um tom só (cantarola)... é meio tom, e ainda assim não deu porque era uma passagem de posição e não dava para fazer tão chorado como o João queria. Mas você via que ele sabia o que queria. Aí o Ratita disse 'não dá, João', tentou várias vezes e aí o João aceitou que não.

PAUSA NA GRAVAÇÃO

Você acha que teria existido a historia do Tamba, do jeito que foi, se não tivesse existido a bossa nova, o João Gilberto, etc.

O Tamba existiria do mesmo jeito. Quem lançou o primeiro pocket show no Brasil... o Lúcio Alves lançou na boate Arpege. Eu toquei lá com Tom Jobim, com Ary Barroso, com João Gilberto, com Dóris Monteiro, com os Cariocas. Mas do Bottle's fomos nós. Foi o trio. Foi dirigido pelo Hélcio. Pusemos lâmpadas... eu falo no plural porque nessa hora eu é que puxo o fio, e faço, entende. E iluminação, existe uma lanterna chamada lanterna tricolor. Ela tinha dois botões. Você empurrava o botão ela ficava vermelha, empurrava o outro ela ficava verde, empurrava os dois ela quase que apagava. Nós fizemos os garçons nos iluminarem, feito spotlight. Assim eles não serviam freguês, não batiam copo, e se sentiam úteis, então funcionou, foi uma maravilha. Só não funcionou a lâmpada que eu tinha que acender e apagar no 'Disa' do Johnny Alf (cantarola um trecho) que eu tinha que apertar para acender. Era uma lata de pastilha Valda com um interruptor de abajur, aquele branquinho que é um pitoquinho. Aquilo é frágil, era no meu pé, imagine o sapatão 43 e tenso, nervoso. Meti o pé na hora errada. A lâmpada acendeu na hora errada. Eu meti de novo para apagar. Ele estraçalhou e ficou aceso definitivamente até o fim do show (risos)! Pronto! Disa azul, tudo azul. Aí quando acabou eu pram! Arrebentei o fio e pronto. Isso de tensão. Ali no Bottle's bar. Foi o primeiro pocket show. E era ali que a gente se reunia, um local onde os músicos se juntavam para improvisar jazz, muito jazz. Mas também, quando nós nos juntávamos, era para improvisar em samba. Mas o Hélcio era esperto, danado, ele via esse lado. Ele não mostrava nenhum arranjo nosso não. A gente tocava o que era o standard. Vamos tocar não sei o que e 'vambora'! E era isso mesmo.

O repertório estava ali no ar, era da bossa nova.

Era de bossa porque passaram a chamar assim. Para nós era um repertório... eu já era parceiro do Durval, já tinha feito 'Tristeza de nós dois' com ele. A gente considerava como samba. Um samba. E a nossa forma não é de bossa, aquele violão (imita a batida) do Tom, que nem o do João. O do Durval era no centro mesmo (imita), aquele centro de samba, e foi assim que nós gravamos. Então não teve a influência do João, embora fôssemos amicíssimos. Eu conheço o João desde 52, quando ele ia lá para casa. Ia ele, o Johnny Alf, o João Donato. Não quer dizer que a bossa nova nasceu na minha casa, absolutamente. Assim como na casa do Paulo Moura, na casa do Lula Freire, uma pessoa que... todo mundo esquece dele. A casa do Lula Freire era o farol do Leblon. Vivia acesa, porque sempre tinha um músico lá tocando, fazendo alguma coisa, era Baden, era o trio que levava contrabaixo e bateria para lá. Ou Luiz Eça tocando sozinho. Isso é importante, e estava sendo na casa do Lula. Minha casa também foi um ponto de referência porque lá tinha piano, lá tinha vitrola, a chamada vitrola, e era um lugar onde o músico era entendido, bem aceito, meu pai gostava dos músicos, sempre gostou dos músicos. Então meu pai se chegasse do trabalho ali repentinamente, que ele chegava mais tarde, ele iria abrir um sorriso deste tamanho. O máximo que ele faria era pedir para tocar uma valsa do Pedro

Raymundo que ele adorava o gaúcho, um belíssimo sanfoneiro dentro do estilo dele, que músico maravilhoso. Ele adorava, e o máximo que ele faria era isso. 'Toca uma valsa do Pedro Raimundo', e eu já sabia (cantarola) e iríamos tocar, eu tocava de saxofone. No mais ele iria ficar ouvindo, porque ele gostava.

Qual era a profissão dele?

Ele era da Caixa Econômica. Do departamento de investigações e perícias da Caixa. Eu já sabia disso, que ele gostava de música, então o músico era bem recebido. O músico gosta de chegar em um lugar e ser bem recebido.

Eram várias coisas acontecendo, não era em ponto só.

Não havia só um ponto não. Saíamos dali íamos ouvir música na casa do Jorge Guinle. Na casa do Lula íamos ouvir Jazz. 'Chegou um disco aqui novinho para mim'. Era esse bochicho. Mas não 'nasceu aqui'. Aquilo nem nasceu, nunca foi movimento. Naturalmente foram os músicos buscando caminhos outros e encontrando aqui. Foi isso.

Também é comum que um músico se interesse ou incorpore uma novidade trazida por colegas. Como por exemplo um acorde com sexta e nona...

Que de modo geral era com sexta. Eles todos acabavam, os músicos vocais, com a sexta. Os Cariocas chegaram com a sétima aumentada, a nona menor, chegaram passando para cima, no acorde, intervalos mais espaçados. Vieram com outras formas. O *puia-pum-paio,* que era o onomatopaico que se usava muito (exemplifica) *parapa parapa, puia-pum-paio* já deu lugar a outro (cantarola com a melodia de 'Tim tim por tim tim') *ba-da-ba-da, tchu tchu tchu* a outros sons onomatopaicos. A letra também tinha (novidades)... 'você tem que dar, tem que dar, o que era meu bem meu, mande o teu retrato... ' isso é ou não é a idéia que eles dizem de bossa nova que mais tarde Vinícius veio botar no diminutivo? Já tinha essa idéia, ninguém inventou nada. O João é que foi tão particular na forma dele que ele disse 'sigam-me os que forem brasileiros' (risos)! E disparou o navio dele. Por que a forma dele tinha uma digital muito forte. Caiu feito uma bomba, pegou todo mundo de surpresa, caramba, o que é isso aí?! Ele virou e (imita com a voz o violão de João), gravado na frente, o Alemão da Odeon chiava! O Alemão bufava! 'O violão tem que ficar lá no fundo da orquestra'! Imagina, logo para quem! E o João Gilberto (imita, com voz lânguida) 'eu quero o microfone aqui... não, eu quero aqui... eu quero aqui' e o Tom, 'é aí', e o Gaia 'é aí, sim' e o Alemão bufou e deixou o microfone lá.

Como era a gravação na época, eram quantos microfones?

Um para a voz e outro para o violão, direto, ele não fazia play-back. Aí a orquestra depois botava as cordas. Dependendo da música a orquestra gravava junto. E sem biombo. Eu assisti gravação do João que tinha pequenos acordes momentâneos ali e não vazava, não vazou não. Porque ele ficava bem mais pra frente no estúdio. Não tinha fone, rapaz! Era ouvindo na caixa com um ligeiro retardo. Não podia abrir muito que assoviava. Era aquele Telefunken Neumann. E era assim que a gente gravava. Lá já gravava com 4 canais se não me engano. Mas na Phillips quando gravamos era um canal.

No Tamba quando tinha baixo e flauta qual era feito em primeiro?

Playback passando de uma máquina para outra. Tinha um mixer... aliás, depois que veio uma mesa boa. Você gravava 4 canais de uma vez, canais de microfone, não eram 4 trilhas, era uma trilha só. Em fita de um quarto, não era fita nem de meia (polegada). Ali iam os quatro: baixo, piano, violão e batera. Um microfone para bateria. Você vê que o tambor da direita do Hélcio, quando ele faz alguma coisa, ele é meio sumido, porque o microfone ficava mais próximo da caixa. E Célio lá em cima, tanto é que o Célio foi tocando com o João, que só admitia o Célio, até a morte dele. Porque o João se ia fazer show (dizia), 'cadê o Célio, não está? Então adia o show'!

Quem era o Celio?

O operador de som. De uma musicalidade surpreendente e uma sutileza... ele cortava na fita, rapaz... na gilete. Um dia o Luiz botou a gilete em cima de um alto falante e ela ficou imantada. Quando ele acabou o corte (e fomos ouvir) deu um assovio, porque imantou a fita também! 'Luiz, vai tomar café, sai daqui, o que você está fazendo aqui, senta lá no piano (risos)! Deixa eu cortar minhas fitas aqui em paz'! Porque ele tinha que separar rolo, tirava esse (trecho) vai voltar, então esse ficava longe. Agora esse pedacinho vai para lá, aquele... Se mexesse naquilo ia dar o inferno! Ele tinha um esquema dele. Aí depois ele juntava o cinco com o dois com o três e finalmente pegava o zero para finalizar a faixa. E tudo aquilo na gilete. Parava a máquina, abria a cabeça, da Ampex, subia o volume e mexia a fita de um lado para o outro, ela vai (imita o som distorcido)...achava o espaço. E ele não marcava, ele apertava a fita com o dedo no início da caixa da cabeça. Era a distância do cortador, certinho. Sério, se a fita escorregar ou se erra, reemendo, faço tudo de novo.

Que diferença de hoje em dia...

Puxa, você grava com o ProTools.

E como foi a gravação do Amendoeira. Qual foi o papelo do Marcelo Camelo?

Foi tranqüila. Ele ficou no estúdio, ele e o Cassin. O Cassin escolheu microfones da época da Radio Nacional, ele auxiliou muito o Marcelo nisso. O Cassin é aquele que produz o filho do Caetano Veloso, o Moreno Veloso. O Cassin tem uma percepção para isso. Ele arranjou o eco de lâmina, não quis eco eletrônico e microfones RCA da antiga, de fita, para gravar especificamente aquele som de caixa. E o Marcelo me dirigindo. 'Tio, está um pouco duro...'. Que é o papel do diretor musical. Produção, quem tem dinheiro produz. No caso ele pode pagar, mas a importância dele esta dentro do estúdio, onde ele diz 'Tio, esquece aquela afinação, passa batido, a interpretação está tão boa...' Sabe, ele dava um aval seguro. E havendo respeito, e eu respeito ele como músico, eu aceito. Está bom, ele deu o aval, tudo bem. Com outros (trechos), nós brigamos de sair fumaça... não, eu vou fazer de novo! E fiz de novo. Mas esse é o papel da produção. E ele foi isso. Chegou a ficar três dias sem dormir, nossa senhora. Por que aí às vezes tinha que buscar autorização de letra, buscar letra, eu errava a letra, copiava errado de algum lugar, ele ia achar na internet.

Onde foi gravado?

Aqui na Companhia dos Técnicos. Ele trabalhou muito, muito. Tem um DVD que está ficando pronto agora que foi filmado no estúdio. Eu vou mandar para você assim que eu tiver ele. Eu mando para você, assim que o Marcelo me der ele. Mas foi muito bem, foi durante o carnaval todo. Em 2006. Eu estive em São Paulo com o Durval e fizemos um show grande, e fiquei em São Paulo na casa do Laércio, fazendo os arranjos de base. Ele fazendo os arranjos e eu lembrando as melodias que ele não lembrava de tudo (inaudível) no início. Um pedaço da melodia que era assim, era assado. E ele tendo as idéias. Viemos para o Rio no carro dele e entramos no estúdio. Demos uma passada fora e entramos no estúdio. Peranzetta já estava com as músicas na mão e pá! Começamos. Foi o carnaval inteiro. Em 7 dias estava tudo pronto. Aí veio o mais difícil, mixagem e... cortar daqui, essa primeira parte está melhor.

Foi lá também?

Lá no estúdio. Aí é que Marcelo trabalhou.

Você acompanhou a mixagem?

Acompanhei tudo. Aí veio para a casa do Edu, aqui no Andaraí, que é do tempo da Som Livre, antes até da Som Livre, uma experiência muito grande. Ele mixa na casa dele, em silêncio, quietinho. Fez a primeira eu não gostei, fez a segunda eu não gostei, aí ele disse, 'já sei o que você quer'. Quando trouxe a terceira, trouxe o disco como está. E o Marcelo foi ativo, incansável, todo o tempo. Ele é um produtor, entendeu. Ele deu idéias de música. O encontro com a filha do Laércio, com a Thelma, foi idéia dele o samba. Como a idéia de fazer pré-bossa nova foi de Caetano, na casa do Milton Nascimento, nós estávamos conversando sobre isso, até minha mulher estava junto e disse (imita) 'eu acho que deve ser pré-bossa nova', aquele jeito de baiano. Então as minhas músicas da infancia? Ele disse 'isso aí'. Que o Milton ia produzir junto com o Caetano. Aí não deu porque eles saíram para outros caminhos e eu falando com o Marcelo, 'tio, eu produzo'. Ele pegou o repertório já encaminhado. Mas ele mexeu, 'olha eu estou achando essa canção um pouco para baixo, não é melhor botar...' aí eu botei a música do Durval, botar ela mais alegre. A sugestão de botar o baterista (Wilson das Neves) cantando 'se você quiser, molhar na minha palhoça', aquele malandrão, que ele é isso, os discos dele são assim. E essa música é feito aquela do malandro, o samba do malandro, da conquista, do desafio do sambista para a cabrocha, que o malandro se mata. A música tem uma idéia leve disso. São duas cantadas diferentes, uma oferece a palhoça e o outro oferece outra coisa. Ele chegou e entrou nessa idéia. 'Mas se você quiser...' Mas o que?! Você já estava cantando minha mulher antes, é? Aí ele ria de se acabar, rapaz! O clima de gravação foi uma coisa. Quando gravei a canção com a Nina (Becker) 'um dia...' deu nó na garganta dela, deu em mim, por que é muito linda aquela canção. E ela aquela afinação, aquele romantismo sutil, deep, vai lá dentro. Com o fone no ouvido, olhando para a pessoa cantar assim é um negócio muito forte, né. Dá vontade de você se abraçar com a pessoa... 'oh minha querida, canta muito mais, toda vida, nunca mais pare de cantar'! Foi muito bonito, foi muito bom fazer esse disco. Estou doido para entrar no estúdio para fazer outro. Com a produção do Marcelo. Vou buscar ele, agora ele está ficando cada vez mais conhecido que ele está fazendo um trabalho excepcional.

Ele como compositor é muito bom.

Ele me mostrou uns negócios, que coisas lindas! Me mostrou uma idéia do disco eu botei uma flauta na música do meu irmão, do avô dele. Mas ele quando fica assim, fica muito sério, fala pouco. Daqui a pouco ele se solta, ele vem conversar. E olha, o disco está um caso sério. Ele soube misturar bem as coisas e cozinhou direito a coisa. Fez um angu de caroço ali bom à beça.

V*ocê é cantor e multi instrumentista, trabalhou bastante como flautista e baixista.*

Ainda trabalho como músico, eu gosto de tocar contrabaixo acústico, fazer base. A flauta eu só uso nos meus shows. É um instrumento que me cansou, o cigarro realmente me deu uma baqueada, atrapalhou. Se eu soubesse. Quer dizer, a gente sabia, mas é aquela história... todo mundo sabia que cigarro fazia mal. Pulmão não foi feito para se encher de fumaça. Na época, você... o cinema te bombardeando com isso, todo herói fumava. Mas paciência, chorar pelo leite derramado não leva a nada. Mas toco flauta também. Canto, faço show cantando. Para mim o difícil é conversar muito. Falar mais, ficar mais solto. Porque eu fico muito preocupado com a ordem do repertório. No dia esqueci de apresentar os músicos, rapaz! Na música arranjada para isso. Cada um faz o solo no fim do solo eu digo 'fulano...' chegou no baterista eu esqueci do nome dele! Amigo meu de muitos anos. Eu perguntei ao baixista, 'oh, Cazes, como é o nome dele'?! Aí ele fez 'não acredito' (risos)! No show! Depois que o Ary Barroso disse pro Durval... tinha uma música que nós tínhamos lá nesse pocket show do Lúcio Alves, 59. Tinha uma música que ele fazia (imitando voz empostada) 'e o ornamento do grand-monde do crioleu', falando do chapéu do crioulo. E nós tínhamos que dizer 'oba! Mora no morro perto do céu'. Ele teria de fazer (imita convenção rítmica) e acabava. Durval e eu. Mil harmonias, ele já implicava (imitando Ary Barroso) 'essas harmonias todas tortas' e o Durval, 'não é torto não, Ary', 'é torto sim senhor, mas até que fica bonito', porque ele não era uma pessoa azeda, não. Ele não tinha papas na língua, se ele não gostava de uma coisa ele falava. Ele tinha esse jeitão assim atropelado mas ele era muito carinhoso. Porque chegou na hora, 'o ornamento do grand-monde do crioléu' e ele olhou para a gente e ninguém disse nada. Ele disse, 'essa merda desse coro não canta, não'! ? No microfone! Durval e eu demos de rir, rapaz! Quando é que duas pessoas formam um coro (risos)?! E 'oba'! é cantar o que?! (risos) Rapaz, eu e Durval não tocamos mais nada! E ele terminou 'mora no morro, perto do céu'. Quando nós saímos ele abraçou nós dois, deu um abraço assim apertado, carinhoso mesmo, sabe? Aí você vê que aquela bronca foi um negócio talvez até de gozação conosco. Outras pessoas poderiam entender (de outra forma), 'viu, que mal humorado'... mas nós rimos que as pernas ficaram bambas.

E a importância, para você como cantor, instrumentista, do Tamba?

Foi muito importante. Principalmente para organização. Como organizar um arranjo. Por onde se começa e para pular etapas, em que momento você vai trocar de etapas. Qual é a maturidade, que ponto de maturidade a base tem que ter. A que ponto você pode dizer, 'agora podemos cuidar do vocal'. Tudo isso você vai sacando, por que não existe um ponto. De repente você percebe que está todo mundo legal. Quem não está diz 'ainda estou inseguro aqui', enfim. E tudo isso que você como solista você chega, tem o tom, você sai solando e não se preocupa com isso. Agora botou num grupo as coisas mudam totalmente de figura. Passei a cuidar da parte técnica no palco, que me ajudou muito, me fez muita coisa. De som e posicionamento. Às

vezes é melhor um grupo ficar mais para um canto do palco do que exatamente no centro. O som se perde. Às vezes a acústica do local pede que você vá para lá. Então, ter a experiência disso, enfim. E musicalmente. Aí eu não decorei tudo que o Luiz sabe não porque ele partia da premissa que você sabia mais que ele. Eu dizia, 'Luiz, você é péssimo professor, você parte da premissa que eu sei mais que você, então o que você está me ensinando'?! Por que ele já saía me atropelando. Quando você inverter a nona (imita alguém falando muito rápido) e falando feito uma matraca, calma Lula, devagar rapaz. Deixava Ohana louquinho. Hoje ele dava uma voz para o Ohana. Eu tinha o baixo como referência. Se eu tinha uma nota no baixo o vocal eu ia achar. O Ohana não, ele tinha um instrumento que ele dava na pele a pele fazia (imita som de afinação imprecisa), que nota foi? No dia seguinte ele disse 'olha, outra idéia'. Mudava tudo. O Ohana 'eu vou morrer, eu mereço'! 'Então vai', ele dizia, 'então pega a tua'. E não dava bola.

E o Luiz chegava com um negócio na cabeça ou escrito?

Tudo de cabeça, nunca escreveu nada, perdeu-se tudo. Nunca escreveu. Só de orquestra, só cordas. Tudo combinado. Porque tinha que gravar imaginando o solo. Por exemplo (cantarola a frase de flauta no início de 'Batida Diferente' e a convenção que se segue).

Nem um papelzinho escrito?

Não, nada. A entrada foi assim: um, dois (cantarola as convenções deixando o espaço para a flauta gravada posteriormente). Assim, porque a flauta iria fazer ali. Nunca escreveu nada.

E quanto tempo demorava para pegar uma música?

Ah! Às vezes 15 dias, 20.

E nos encontros diários, vocês ficavam trabalhando só essa música?

Só aquela música. Nos encontros diários era tudo o que tinha sido feito mais uma nova, tudo que tinha sido feito mais uma nova. E ia aumentando o repertório assim. Por isso que tinha que ensaiar todo dia.
Era uma disciplina de estudo.

Muito. Foi o que me ensinou, disciplina. Eu não chamaria de hierarquia porque não estamos lidando com chefia e subordinados, não é isso. Mas é entender que naquele momento o pianista tem nas mãos o mais importante, que são as harmonias todas. Então quando ele está passando

as coisas cale a boca. Se você tem uma sugestão, faz um sinalzinho. Quando ele dá uma folga, 'Lula, aqui nesse compasso...' Sugere aquilo. Porque é ele que está com a instrumentação toda na mão. Se for o batera, se fosse o Hélcio... se fosse eu, eles ouviam, ficavam ouvindo a minha idéia. Não é hierarquia, não é isso. É disciplina de trabalho.

Mas criava-se coisas na hora? Palpites sobre forma, harmonia...

Muito. Isso, mas de repente aquele arranjo inicial...

Por exemplo, aquele arranjo de 'Desafinado', que muda de fórmula de compasso...

Saiu num supetão. Luiz. Ali eu não dei um palpite. Tudo na cabeça. Eu acho que quando ele ficava quieto, ele ficava pensando nisso. Porque ele já chegou com aquilo pronto, rapaz. Tudo pronto, vozes, ele já chegou com tudo pronto. Foi só o trabalho físico de passar. E outro grupo que me deu muita disciplina foi o MPB 4. Como me trouxe disciplina. O que tem de ser organizado. Você tem que se organizar, isso não tem escapatória. Trabalhar, fazer dever de casa. Então o Tamba pra mim teve muita importância que foi, poxa, metade da minha vida, né. Eu fiz muito baile, trabalhei muito em boate. Nas paradas do Tamba eu ia para a boate. Para a noite, que eu gosto da noite. A noite te deixa esperto. Chega o cantor, te dá o tom, você não sabe nem que música é e salve-se quem puder. E se errar muito o pianista olha pra você com aquele olhar fulminante. Eles conseguem ter esse olhar, os pianistas têm esse olhar (risos). E se você der um baixo na trave ele te olha uma vez, na segunda que ele te olha você derrete.

Essa necessidade de reagir ensina tanto...

Tanto! E saber manter a pista cheia. A pista está cheia e o cara troca de música e a pista enche mais ainda. Como é que pode que esse cara sacou que essa música... que bixo que dá amanhã, me dá (os números da) loteria... por que você está adivinhando todas! Tem cara que tem, eu não tenho. Eu sou zero à esquerda. Se for fazer um repertório de um show ainda dá tempo de você imaginar a platéia, que é muito estática num show de palco, o pessoal é mais paradão. Boate, não, é aquela dinâmica, sai da pista, volta, senta na mesa, toma, já está bebendo, já é um motivo para você estar elétrico, já está se agarrando nos cantos... aí você tem que pensar bem. É uma arte, é um trabalho difícil que hoje em dia morreu, não há mais.

Sobrevive em poucos lugares, né.

Boate com dança só tem um, aquele Rio Scenarium, que eu saiba. As outras nego improvisa, outro dia eu toquei no Carioca da Gema, tem um lugarzinho assim entre as mesas que às vezes um casal dança, mas não é uma pista de dança. O Rio Scenarium tem espaço para uma pista de dança. E o pessoal vai dançar, depois da meia noite então.. É o horário que eu gosto de pegar, mas a gente só pega o horário de sete e meia a meia noite. O bom é da meia noite em diante, eu gosto muito da noite. Embora ela esteja meio perigosa atualmente eu gosto muito da noite. Eu andava muito, nós todos músicos, nós saíamos ali do Bottle's, no chamado beco das garrafas, que não teve garrafada nenhuma, teve uma garrafa que parece que caiu por acaso lá de cima. Caiu em cima de um carro. O pessoal ameaçava, 'vou jogar garrafa', gritava, isso sim, reclamava, jogava às vezes jornal molhado. Tá, tudo bem. Aí a gente saía dali e ia andar, ia assistir, lá na frente, shows como Sérgio Mendes em uma boate, lá na frente Leny Andrade com Pery Ribeiro, Bossa 3. Mais embaixo o fulano de tal com o show... Então você rodava a noite, rapaz. Às quatro da manhã estava aquele bando de músico conversando, claro que o vizinho do primeiro andar não gostava muito. E aí saía um bando para Niterói, um bando, de modo geral para o subúrbio, eu vinha para a Tijuca, dormia no lotação, acordava lá no fim da linha e tinha que tomar outro pra voltar. Mas era maravilhoso, que época. E já marcava na praia, tipo 10 horas da manhã. Ia dormir às 5, pra chegar 10 horas da manhã, eu que não tinha carro tinha que acordar às 9. Dormia pouco mas estava ótimo. Que depois do almoço a gente dava uma cochiladinha. Eu às vezes cochilava na casa de um amigo, porque aí já se encontrava para passar hamonia, aquela música...para de noite ir para o beco das garrafas. São Paulo tinha isso tudo, ali no Baiúca. O Baiúca fervilhava. Como é aquela que sobe, que tinha as boates...a Catedral, o Walter Wanderley tocava ali...a Major Sertório. Puxa, aquilo ali fervia. Eu saía com o Azeitoninha, o Azeitoninha saía entrando em tudo quanto é porta. 'Azeitona, vamos andar em zigue zague que fica mais fácil, agora entra lá, senão a gente vai entrar na da direita depois descer e entrar na da esquerda'. Não existe mais.

Tem os bailes da saudade, música para dançar, para a terceira idade.

(Sobre a noite atual e os DJ's) A fama que o DJ tem hoje, os pianistas e os líderes de grupo de noite ou de baile teriam (antigamente). O que ele tem para escolher o disco certo para a pista estar cheia, os músicos antigos tinham. Com uma vantagem, tocavam pra cacete, ele não toca. Ele é um operador de aparelho fonográfico. Ele não passa disso. Devia haver um sindicato, 'Operadores de equipamento fonomecânicos'. Que é o disco, que roda. Até hoje o CD continua rodando. Só trocou a tecnologia. A escolha do repertório, pra ele é até mais fácil, porque ele tem uma lista dos dez mais. Que hoje, como a música é quase toda importada, ele pega lá o 'Billboard' e está lá, primeiro lugar, segundo lugar... naquele tempo não tinha não. Você tinha

que estar ouvindo o rádio o dia todo, para saber quem é que estava na cabeça da parada de sucessos e você se atualizar. Então era um trabalho ainda mais difícil do que o DJ faz.

ANEXO B

Transcrição da entrevista com Hélcio Milito

Concedida no dia 9 de novembro de 2007, na sede da Luen Instrumentos Musicais, em Cajamar, São Paulo.

(Sobre a versão da Tamba que está desenvolvendo em conjunto com a Luen, fabricante paulista de instrumentos musicais). Por exemplo, essa nova agora eu vou ficar trabalhando pra ver o que vai soar. Estão com intervalos e eu gosto. Quando eu gosto, é legal. E eu tenho os (inaudível) com notas, mas tudo neutro. Se eu quiser eu uso quatro frigideiras com notas, bem baratinhas inclusive. Eu fiz um protótipo. Então eu adoro. Aí eu fui fugindo da coisa chamada bateria comum. E a minha concepção, quando eu ouço maracatu por exemplo, eu não toco aquele maracatu que você ouve de lá. Eu toco um maracatu que foi resultado de eu ouvir tudo. Por que? Porque em Jundiaí, eu cresci aí até os dez anos, na minha geração, eu peguei ainda os grupos de famílias de ex-escravos que dançavam e tocavam jongo. O jongo está em todos os ritmos brasileiros. Tem que falar isso pra essa turma. Se você tocar jongo em uma bateria comum, como os maracatus, que tem alguém já começando a tocar, é fantástico. E eles já estão começando a vir pra cá pra ver o que é isso.

(Sobre Tom Jobim). Ele começou a me falar coisas quando a Mangueira fez uma homenagem a ele. Então ele falou assim “meu caro italianinho, eu acho que quando eles começam a homenagear a gente é porque já ta na hora”. Eu falei: “não dá bola não pô!”... porque ele já tinha problemas. Graves. Andou tratando no alternativo, no místico, sabe? Mas não adiantava, porque eles tomavam uma garrafa de whisky.

É um estilo de vida complicado.

Muito. E o mundo emocional também... (Sobre sua carreira nos Estados Unidos) E eu estou tentando, pois o meu patrão, que é o Clint Eastwood, que é um dos donos da companhia (a que pertence o Pebble Beach Hotel) eu tocava com meu trio – disso eu não abro mão - e depois virei o encarregado de todo os sistema de entretenimento da companhia. São quatro hotéis. Quer dizer, três em atividade nesta área. O outro é menor. Eu fazia esse trabalho porque ganhava um dinheiro melhor e assim pude comprar minha casa lá, e é um lugar maravilhoso para viver. Eu estou vindo mais para cá agora por causa dos instrumentos.

E como surgiu a parceria com a Luen?

A Lúcia (uma das sócias da Luen) se tornou amiga minha. Eu a conheci lá. Por intermédio de um baterista do Anthony King, que é casado com uma brasileira. O King está todo ano aqui. E ele que falou “vocês precisam ouvir a bateria do Hélcio, por que é um negócio...”. Toda vez ele fala isso. Ele acha que é isso aí que tem que ter... porque realmente o instrumento não tem nada de novo mas a concepção é nova. É velha para mim, mas é nova em temos de percussão.

E também do que há no mercado.

Sim, eu tenho patente lá. Observa bem, o Brasil não tem um instrumento central. Não tem, nós temos acessórios. O pandeiro, a cuíca, três ou quatro surdos. Eu toco o som pra você aí, você vai ver o centro de uma escola de samba. Eu fiz isso de propósito. Aí sim: eu tenho 15 ou 16 desenhos, que você vai ver que é uma outra jogada. Agora inverteu: o músico tem que entrar nela. Não é aquela coisinha atrás. Eu era o baterista ideal. Eu fazia pianíssimos com o solista, o Luiz adorava, você pode observar até nas gravações, tem hora que eu sumo. E naquela época era um microfone só. O bumbo, oh...tchau! Eu nunca fui muito “bumbeiro”. Eu tocava, claro. Mas o Bebeto segurou sempre muito bem. Então eu preferia ouvir mais a voz do baixo do que bumbo. Na época, hoje em dia não. Tudo é época, eu respeito isso. Eu mesmo gostava muito do Edson, e o Edson era aquele bumbão. Todos eles, né. O Milton... mas quando eu estudei com o Miller, eu adquiri outra concepção. E outra coisa, eu quando jovem estudei violoncelo, isso abriu muita coisa na minha cabeça, em termos de percussão. A Tamba, por exemplo, eu toco mas ela tem que ter alguns intervalos que me agradem, é diferente.

(Sobre os shows de bossa nova de Ronaldo Bôscoli e Miéle). Falava-se “dez minutos, quem quiser comer, é favor pedir agora porque vai entrar o show dos rapazes...”. Isso criou um estilo. Que depois Ronaldo e Miele passaram a fazer. Mas não foram eles os primeiros. Foi o grupo do Tamba mesmo.

Mas haviam outras pessoas que faziam parte daquela cena, ali no comecinho dos anos 60?

Não, o Tamba serviu de exemplo para o Zimbo, depois para o Jongo, depois para o (inaudível) Trio de Salvador, e outros trios, teve tanto trio...

Som 3...

Foi. Porque a minha intenção era valorizar o músico. Não só um acompanhador de cantor. Não sei como está agora, não deve ser muito diferente, mas na época foi uma revolução isso. O músico era o show. Você entrava para tocar e você era o artista. Você não estava só atrás da

cantora. Podia fazer alguma coisa, até...mas você era o show. E eles começaram a aparecer, se falava o nome dos músicos.

De música instrumental.

Se falava e se vendia. O Tamba vendeu muito bem e continua vendendo. Pouquinho agora, né. Ele deu um pulo muito alto em 98, com o negócio da Copa da França. Você deve ter visto, você é jovem mas você viu, deve ter visto na televisão. Um tape com os jogadores brasileiros batendo bola no Galeão.

Vi, claro. "Mas que nada"

"Mas que nada", e esse "Mas que nada" era o nosso. E esse nosso "Mas que nada" foi para 93 países. É para onde vai a Tamba (a bateria) agora. Claro, com o nome Tamba. E então voltou, nós chegamos a formar com o Bebeto, ele foi e trabalhou conosco três meses, lá no hotel, onde eu tinha o trio, e com um pianista fantástico, Weber Drummond, um belo músico. Não tinha nada que ver com o Tamba. Então nós fomos para o Japão, e qual foi a nossa audiência? Só jovem.

Que tinham conhecido a música no comercial da Nike.

Ou não sei porque, mas eram jovens. Mas eu vi que não era... resolvi parar. Não corro atrás mais deste tipo de sucesso. As pessoas mais jovens correm, eu também corri, claro. Mas voltando ao Bottle´s, foi um ponto central muito forte, porque a gente "fez" muito aquele lugar. Um dia Amauri DiStefano, que já morreu faz tempo, a mulher dele, que era muito bacana, era secretária do cônsul brasileiro em Nova Iorque, e eles eram muito ligados à música... em 60 era uma "ferveção" de coisas, em geral, no Brasil. Você, como brasileiro, achava bacana ser brasileiro – depois mudou, né... vai-se lá pra fora porque aqui não está dando mais. Mas é um período, o Brasil chegará lá. Então veio um convite para fazer uma série de shows em Nova Iorque, isso antes do Carnegie Hall em 62. Nós fomos exatamente os primeiros, e não fomos fazer o Carnegie Hall, porque eu perguntei para o Luiz e para o Bebeto: "o que vocês acham"? Por que aquilo era uma bagunça... Mas deveria ter ido... hoje eu iria. O Tamba teria arrasado. Mas de qualquer forma, o que aconteceu com a gente, passando só pelos clubes, nós fizemos o Village Vanguard, depois fomos para Mineapollis, e voltamos a Nova Iorque, o que vinha de convite...Havia muitos músicos de jazz perguntando "de onde vem esse grupo"? Éramos uns caras normais, e atacando forte, porque era forte o negócio, e com um estilo totalmente diferente. Cada um de nós tinha um estilo. Não era essa coisa que eu chamo de mumificada – ampliou demais, mas tem muita cópia, muitas coisas iguais.

Então a intenção do Tamba era mesmo colocar o músico instrumentista no centro do palco.

Sim, essa foi a minha idéia central. Eu digo pra você “a minha idéia”, mas não é que eu esteja querendo puxar a coisa para mim não. Tudo que eu puder falar sobre o Luiz e o Bebeto eu vou dizer pra você. Você bateu em cima do bico na minha idéia em 57. Ou seja, porque nós não temos um grupo instrumental? Veja, eu toquei com o Zacarias daqui, que era uma orquestra que tocava em shows, linda, ensaiadíssima e foi pro buraco. O Severino, bom, está até hoje, mas tem aquele nome muito forte, da Tabajara, estão lá, fazendo os bailes deles e tal. E tinham orquestras aqui bastante boas.

O Senhor tocou em algumas também, o Robledo...

Sim, toquei com o Robledo, mas pouco. Quem tocava muito com ele era o Gafieira, que foi um bom baterista. Quem também tocava muito bem samba, que era do Rio, chamavam ele de Turco, era o Faísca. Não lia, não fazia nada, mas tocou com o Severino. O ritmo que ele fazia de samba era uma coisa linda, e ele me influenciou bastante. Fora dos bateristas de lá (de fora do Brasil) eu recebi estas influencias em termos de samba. Depois eu evolui, pois ao mesmo tempo fui tocando samba com vassourinha. Acho que ele era de família árabe e inclusive ele dominava a cena ali do Arpege, contratava músicos. E era uma beleza o samba que ele tocava. Eu falei “é isto aí!” Então eu entrei, não copiando, já entrei com meu estilo. Mas depois, no Rio, evolui. Tinha aquela história de que paulista não sabe tocar samba, que até hoje existe. O Vinícius falou aquilo (de que São Paulo é o túmulo do samba) para provocar, porque uma maneira de fazer o paulista funcionar é provocando. Eu sou paulista e sei disso. Provocou a gente vira fera. “Ah é?”. Eu fui pra lá e eu era muito paulistão, no bom sentido, no sentido de ser firme. Eu vinha de outras coisas também. Trabalhei em banco, na Alfredo Mathias engenharia, e estava estudando, eu sou agrônomo, mas nunca fiz nada na área.

Eu sou formado em administração.

Bom, eu estudei também administração, por imposição de meu pai, o que no final me adiantou porque de vez em quando lá na companhia eu tenho que usar. Tudo serve né... mas eu não queria parar de tocar.
(Sobre sua relação com a diretora da Luen) Maravilhosa, é uma pessoa sensível. Porque tem caras de companhias de percussão nos Estados Unidos que são todos bandidos. Eu não faço negócio com eles, não tem como. Ele quer 110% para ele você não vê nada, não pode, porque tem um custo isso aí de anos. Mas esta companhia (a Luen) está bem, é pequena mas é forte, é

segura e eles tem uma atitude bem humana e sem deixar de fazer negócio. Essa é a terceira via do mundo, a famosa terceira via. A minha companhia entrou numa de todo mundo nervoso, mas eu não quis entrar nessa. Nosso presidente morreu, que trabalhou no Brasil, tem filhos brasileiros, era uma figura maravilhosa, nós ouvíamos músicas do Tom, sentava lá com ele e ficava ouvindo. E ele ouvia Herbie Hancock e dizia: "Hélcio, que lindo esse cara"... um presidente de hotel, é coisa raríssima. Ele morreu jovem, 52 anos. Um câncer, deu metástase. Fiquei eu e muita gente, arrasado com isso, pelo ser humano, não pela segurança ou insegurança (no emprego), mas pelo ser humano. Quer dizer, esses caras são importantes na vida do artista, porque ele, por exemplo, ele "bookava" sempre trios de jazz. Enquanto outros põe lá aquela musiquinha sem vergonha...

E querem pagar uma merreca...

... ele pagava e pagava bem e você se sentia bem com ele e você produzia. Isso faz uma diferença brutal. E o hotel tinha 1.700 empregados, hoje tem menos, mas ele passava e perguntava "e aí, e o teu menino como ficou?" Ele era esse tipo de pessoa. Era uma espécie de paternalismo. Hoje se tornou uma organização profissional, mas se transformou em uma fábrica de pregos, de mau gosto em geral, mas está trabalhando bem, está tudo bem, eles estão certos, vamos embora. Está na hora de sair, depois de 18 anos. Mas agora vou tocar outra vez, vou tocar meus concertos...

O senhor vai voltar para o Brasil?

Não, minha mãe morreu, meus filhos estão no Rio, meu outro filho está no Texas, é médico, a mulher dele também é médica, é cientista. Eu vou botar eles no hotel em dezembro, eles passam lá comigo o Natal e pronto, e vamos seguindo assim. Vou começar a andar um pouco, estive na China... o Tamba começa a entrar lá, olhe só que impressionante, e lá ele é novo. Eu fui praticamente como turista, mas passando por Xangai, encontrei uma amiga que é ligada a cinema e o cinema em Xangai é muito forte, mais do que se imagina. E o Brasil está sendo um dos últimos a entrar, a música hispânica já está lá há muito tempo, e ela está lá porque ela vai pela América, por aqui somos nós mesmo que temos que fazer. As companhias de disco são fracas, não fazem coisa nenhuma, elas esperam você fazer. E está muito confuso o negócio deles, a tendência é desaparecer. Uma vez eu perguntei isso para o Forbes, o presidente da revista, que foi candidato a presidente. Porque lá tem um campo de golfe, e golfe quer dizer dinheiro. Eu não jogo bem, mas entro para fazer a vaguinha, e converso com eles e eles me contam exatamente a situação no Brasil como está, como não está, eles estão por dentro de tudo, muito mais que aqui. Então as informações econômicas que eu tenho são muito mais

seguras. Então agora vou começar a sair, e vou sair pelo mundo todo. No Japão nós temos 15 álbuns, está sempre tocando, eu ainda recebo lá uns cacarecos, todo ano, por causa daquela subida do “Mas que nada” em 98, porque antes estava parado.
O senhor sabe que no mercado brasileiro está tudo fora de catálogo, não se encontram os discos do Tamba.

Ah não, não encontra. Eles já lançaram o Tamba várias vezes, em coletânea, mas não é nada disso, teria que fazer uma seleção de vários discos, pra fazer um álbum e aí trabalhar, mas eles lançam por lançar, porque já está pago, e morre. Eu entro em lojas do Rio, que vende disco para turista, e pergunto, “tem Tamba Trio?” e o cara “Tamba o que?” E o americano, o europeu, ele vem para cá e pede Tamba Trio. O nome está lá.

E mesmo em catálogos de gravadoras americanas tem mais discos da história do jazz do que nós temos da história da bossa nova.

Infelizmente. E esse estado aqui eu não aceito, ele é pior que os outros. A mania de achar que o que é lá de fora é melhor. E não é, ou melhor, às vezes é e às vezes não é. E porque a minha idéia ao fazer o Tamba, voltando àquele ponto, porque o Tamba foi o primeiro grupo a vender disco para músico. Quer dizer, a classe média comprava o instrumental lá de fora. Tudo bem, mas porque não compra o daqui? A transformação veio aí. Quando os trios começaram a surgir, e também quartetos e quintetos, dizia-se “puxa, é mesmo, que músicos” porque também tem aquela coisa (em tom ufanista) “o nosso músico brasileiro é o melhor do mundo”, aquelas euforias cativas, para enganar...e às vezes é e às vezes não é. Mas a verdade é que começaram a comprar os discos do Tamba. O Tamba esteve em primeiro lugar de vendas aqui, com improviso, com tudo, olha que beleza... e depois...

E a cena da música instrumental atual, o senhor acompanha?

Tem um baterista aqui da Unicamp, o Ed, que está tocando lindamente e que foi para o (Cazadero Performing Arts) Camp. Isso, se você puder fazer um dia, faça. É em Cazadero. Cazadero é um lugar você chega perto de San Francisco, desvia e vai para Santa Rosa e aí vai para Cazadero. Esse camp é uma semana no meio de árvores, sequóias, de 5, 6 mil anos. E é um ambiente... e o que eu vi de menino brasileiro tocando violão acústico, finíssimo... e niguém se dá ares de grande coisa. O Guinga vai lá, toca, mostra os negócios dele, aí de repente chega um garoto de 16 anos e destruiu tocando violão acústico, que é o grande instrumento brasileiro, não é o piano. Temos bons pianistas, mas o estilo...o nylon, o dedo... você sabe melhor que eu, é aqui. Por que nós absorvemos e sintetizamos as culturas. E o Brasil, no final é isso. Eu fui

tocar com os grupos de jazz e tocava com eles, e eu sabia que eu tinha um acento, e eles gostavam era do acento diferente dos outros. Desde que tenha swing. E nós somos a síntese disso. Eu explico sempre para os meninos, quando você vai, em um estilo mais do passado, eu sinto que agora está diferente a preparação, eu tenho observado... mas na minha época, a gente fazia... (faz com a voz e com os pés um ritmo de samba inspirando na rítmica do jazz em geral e mais particularmente do uso da bateria em jazz) ... isso é jazz. Está tudo ali (continua fazendo convenções e viradas de bateria com a voz). Isso já é jazz. Detalhes de hi-hat, no pé esquerdo que eu usava que de ouvir, acabou ficando e eu usava quando tocava samba.

Inclusive alguns detalhes no próprio "Mas que nada".

Aquilo é o aro da caixa, com uma tremidinha, que eu fiz de propósito. Não tínhamos muita condição de gravar bem, pois era um microfone só, mas gravou isso. E o pessoal lá fora... eu vou a Londres agora só dar aula de estilo. E não precisa de outra coisa. Eu nem estou estudando mais. Eu vou voltar a praticar, agora eu abri o livro porque eu quero tocar a Tamba como eu gostaria de estar tocando. Então vou voltar a praticar. Na minha casa em Carmel tem um quarto que eu estou preparando pra isso. Onde fica montado o instrumento. Por que se eu tenho que montar o instrumento, eu já não faço. Antes de ir para a companhia, fico lá meia hora, uma horinha, abro o livro, eu tenho um velho, "Stick Control", que é a melhor coisa do mundo. Você tem que tocar no andamento certo, você não pode correr, o cara foi inteligente pacas, por que a ansiedade é que faz você correr e aí você não consegue fazer se corre. E aí vou desenvolver. Porque tem uma série de ritmos que eu desenvolvi, que em vez de eu usar em solo, eu usei em ritmo. Por exemplo, o paradiddles, com flan, se você usar ele assim ele é um 6 por 8 (exemplifica batendo na mesa com as duas mãos). E eu passei a distribuir na Tamba. Simples, né (cantarola um trecho de "Chovendo na Roseira" com feel 6 por 8) e fica muito mais cheio, mas na pele, não no prato. A nossa percussão é muito mais pele, muito mais madeira. Tem um negócio que me deixava nervoso - isso é uma sensibilidade que eu tenho, que nós temos, a gente não é músico à toa – eram os harmônicos do prato, eu não me sentia bem.

Quando sobra, é muito agudo.

Muito! E outra coisa, mistura com vocês (instrumentos de harmonia), mistura com o piano pacas e fica um pastelão. Ouve só a vassourinha (imita a vassourinha com a voz) e acabou.

Eu adoro tocar com baterista assim!

É porque você toca violão. O violão já tem isso. Não sei se você toca o acústico ou a guitarra elétrica.

Eu comecei com violão acústico, mas agora toco mais guitarra.

É, mas lá fora se você tocar o acústico no estilo brasileiro, você não para. Eles estão em cima agora. Os guitarristas de jazz vão correr atrás de você para aprender. Em percussão e violão, o estilo brasileiro é o que eles querem. O piano, pode ser que queiram ou não. A maioria inclusive vinha correndo atrás das chapinhas que o pessoal de lá... pó, não é nada disso, não precisa correr atrás de chapinha. Nós temos instinto, então assimila as influências e cria o seu estilo. Está difícil aqui. A nossa geração foi impulsionada pelas loucuras do Juscelino, que virou o presidente bossa nova. Tinha a geladeira bossa nova, se a gente tivesse pensado nisso, meu Deus do céu. (Sobre o papel da improvisação no Tamba e se a maneira de improvisar do Trio representou uma inovação na música brasileira). O Johnny Alf improvisava, o Lúcio Alves improvisava como cantor, e muitos outros, mesmo nas orquestras que tínhamos aqui em São Paulo.

E como era o improviso nas orquestras antes da bossa nova? Havia tanta liberdade quanto no Tamba, também existiam improvisos em cima de chorus, era parecido?

Dependia do arranjador. Por exemplo, o Carioca, que escreveu muito arranjo para as orquestras de Dancing – eu toquei duas vezes com essas orquestras, com o Luiz César, que eram orquestras grandes, com quatro ou cinco saxofones, dois trompetes, trombones, e o resto, piano, baixo e bateria. Não tinha percussionista, naquela época tinha pandeirista só. É o que segurava a pista, do pessoal que dançava. Porque tinhas as convenções e eu fazia as convenções. Eu tinha sempre um pandeirista que era o Miguel Bocone, que não sei onde anda agora. Ele era seguríssimo e não podia pisar na bola em termos de segurar a pista. Mas os arranjos vinham ... (imita convenções sincopadas típicas de big band) e o nosso forte, você sabe, sempre foram as palhetas, muito mais que os metais. Tinham bons, mas eram poucos. Palheta e flauta sempre foi muito forte. A gente é mais suave nessa coisa. Então os arranjos vinham, mudavam os instrumentos, entrava a flauta, entrava um alto e um trombone fazendo frases, aquela coisa que o arranjador pode fazer. E tocava-se toda noite, com uma folga por semana, as orquestras chegavam a um nível incrível. Então nós tivemos orquestras aqui muito boas, principalmente em Dancing. Eu comecei em um conjunto pequeno, só depois passei para orquestra. Haviam conjuntos pequenos - porque também não podia ter outra orquestra, era muito caro - para manter a pista cheia, para não parar. A ciência estava aí (e também no) repertório, no ritmo. De vez em quando vinham típicas argentinas, que tocavam no lugar dos grupos pequenos, e o

tango era muito bem visto aqui, o paulista gostava muito de tango e ainda acho que gosta. Vinham típicas famosas (cita o nome de uma orquestra típica como exemplo, inaudível), e eu comecei uma vez no maravilhoso com eles. Eles me pagavam menos, naturalmente, porque eu estava começando. Eu fazia boleros com eles, pois a típica não tinha ritmo. Era o bandoneon, cordas, baixo, são bons músicos até. A bateria que eles colocaram agora eu não gosto. Fica uma "forçação" de barra.

É mais a caixa, né?

Não, tem tudo...mas quando entra prato não tem nada a ver com bandoneom, com nada, fica um negócio até chato. Eu já tinha ouvido, o Piazolla começou isso inclusive com aqueles desenhos de violão elétrico. Eu conheci muito o rapaz que tocava com ele, mas nunca aceitei muito e observo que as pessoas também não aceitam. Não vejo a típica hoje com bateria. Eu tenho ouvido com bateria, mas na hora "H", quando ela vem legal mesmo, ela vem como ela é, que é aquele (imita com a voz o acompanhamento típico do tango) com cordas, lindo, são bons músicos, os baixistas, trabalham bem com o arco, fazem pizzicato bem.

Você acha que houve uma redescoberta do piano na música instrumental brasileira a partir daquela época?

Foi, o Luiz tinha vindo de um concurso de piano clássico, na Áustria, estudou com o maior professor dos pianistas clássicos que existe, se você quer tocar piano clássico para valer, tem que ir lá, agora acho que ele morreu, mas na época era ele. Dos Estados Unidos, daqui, de qualquer lugar, era lá... e o Luiz foi para lá. Acabou voltando, porque no fundo ele era um bagunça mesmo gostava de fazer outras coisas, bagunça no bom sentido. Na hora de tocar aquela peça clássica dificílima, ele precisaria ter estudado, e ele não tinha, porque estava no clube noturno tocando a jogada dele e tal. Mas o Luiz veio com uma qualidade de som e domínio de instrumento. E não era só mecânica, era o som que ele conseguia puxar do instrumento, porque ele teve escola, e além da escola ele teve pessoas sérias trabalhando com ele. Ele teve uma professora francesa, que era amiga da mãe dele, que era francesa, Madame Germaine. Ela ensinou coisas da projeção, da energia, daqui (mostra as mãos), coisas importantes. Quando o Luiz metia a mão no piano o som vinha e vinha bonito.

O piano apesar de ser um instrumento com uma parte mecânica muito complexa também muda de som de acordo com a "mão" do instrumentista.

Por isso eu digo que o piano é percussão. Ele é porque ele bate. É a mesma coisa com a bateria. Tem cara que bate e tem cara que toca. Tem aquele cara que você não pode ficar perto dele, ele é irritante, metálico o tempo todo... “não, mas agora é assim”. Não tem agora é assim. Onde você ouve aquele arinho de caixa bem colocado, não (imita com a voz um ataque no aro de caixa mal feito), quando você ouve um funkzinho (imita um funk) e com bumbo junto, sabe, tudo bem afinado com intervalos, é muito mais agradável. Agora, a música é livre, tudo bem, vamos quebrar tudo... é diferente. Mas dentro daquela forma de harmonia, de ritmo, eu prefiro aquilo. Não é questão de ser velho não. Eu gosto do batera, esse menino, o Ed, é uma delícia, o cara realmente tem domínio do instrumento e de um bom gosto incrível. Isto é importante, o som do instrumento, que ninguém está cuidando, são poucos. É tudo barulheira mesmo. Porque é da época, a revolta, a troca de valores. Tudo é projetado no que você faz. Se você vai pintar, se você for um escultor, vai fazer lá uma escultura, você está jogando para fora. O que são os sons graves? Falta de estrutura, que essa geração não teve. Começou com a minha. Antes, eles estavam ainda no início da revolução industrial inglesa e a gente já estava em outra. Você era filho do sapateiro, você tinha que ser sapateiro. Quando eu falei para meu pai, engenheiro da Estrada de Ferro Santos Jundiaí, que era inglesa, a São Paulo Railway Company, “eu vou tocar” ele disse “está louco”. E tudo troca, porque o meu primo, o Medaglia, o maestro Julio Medaglia – minha vó é Medaglia, meu avô é Milito - o pai dele, primo do meu pai, mandou ele para a Alemanha. O meu professor (inaudível) me ensinou até este problema, trabalhar com diferentes regentes, o que é da maior importância.

Você acha que isso tem a ver com a questão do som do Luiz ao piano?

O Peterson disse uma vez, eu gravei alguma coisa com o Peterson, não álbuns, mas coisa para cinema. “Milito, onde é que esse rapaz estudou?” “Ele veio da Áustria, estudou lá, com o fulano de tal” – não me lembro agora o nome, mas que era o grande cara – mas não é só isso. É ele. Ele é assim. Esse som de piano. Pelo visto o Luiz nunca gravou um grande disco. Aliás aqui no Brasil você não grava um bom piano, é muito difícil. Aliás, pra começar, no Rio não tem piano no estúdio. Se você quiser tem que alugar um piano para botar lá. Aí eu desisti, tem que alugar piano, tem que fazer não sei o que falei “não gravo mais”. Lá perto da minha casa tem tudo. Eu queria gravar muito pelo clima, o clima é muito importante.

Vou fazer uma última pergunta...

É, porque tem muita coisa. É o que eu digo, você vai envelhecendo... Quando eu fiz o meu website - que eu não gosto, por sinal, eu estava vendo outro dia, tenho que mudar – vi como é difícil, ninguém tem saco de ficar ouvindo ou de ler (inaudível) de coisas. Agora eu comecei a

limpar, mesmo assim está muito grande. Não posso começar aqui a falar que eu pendurava panela no fogão da minha mãe, para tocar... sabe, essa coisa da vida do ser humano, e depois o primeiro trabalho e depois o Robledo e depois o Luiz Cesar no Dancing, aí vai embora para o Rio, começa o movimento da bossa nova e eu estava lá, e depois vou lá para fora, outra coisa que estava começando, são pessoas assim, eu estava nessa, e outros estavam em outras. O momento em que eu estava gravando com o Gil Evans, com uma orquestra imensa dentro do estúdio... eu estava seguro do que ia fazer, aliás não era nada importante, mas ele era aquele cara maravilhoso, fiquei tão triste quando ele morreu, eu não esperava. Era magrinho, inteirinho, tinha saúde. Morreu no México.

O que você gravou com o Gil Evans?

Gravava álbuns em geral, gravei o álbum da Astrud, e o João pediu pra fazer, o João é malandro, porque ele queria experimentar o Gil para algum trabalho. (Imitando a fala anasalada e com sotaque baiano de João Gilberto) “você grava lá com ele e é tão bonito”.

Esse deve ser uma figura.

O João é muito inteligente. Eu volto a repetir: foi ele que transformou isso aí tudo. O Tom nas composições, tudo bem, agora o ser humano que sabe o que quer, era chamado de chato até no começo, mas não era não, eu já conversava com ele na porta do (inaudível), que era um clube onde eu já tocava no Rio, quando eu fui para o Rio em 57. O João tem uma outra jogada. E ele insistiu e insistiu. E hoje você pega o meu guitarrista, por exemplo, por que começou a tocar musica brasileira? Porque ele seguiu o João. Era melhor aquilo, era mais limpo. Antes era uma briga de violão com violão (imita com a voz violões tocados pesadamente, no estilo anterior da bossa nova) “a nega que chegou...” (continua imitando)... tudo bem, é tudo válido, agora aquela limpezinha é muito mais bonito (imita o violão da bossa nova, mais econômico e contido)...eu gosto mais. É por isso que eu acho que o João foi o mais importante deles. Incrível, mas é. Nessa coisa que surgiu. O Brasil não foi a bossa nova. O Brasil foi um momento, Brasília, o primeiro campeonato de futebol, os teatros, o cinema, as industrias surgindo, as estradas. Não tinha estrada. Brasília foi construída com avião. Não tinha estrada, não tinha estrada de ferro, não tinha nada, esta coisa toda. Eu criei a Tamba porque eu tinha que fazer alguma coisa ligada à minha própria cultura. Esse é o grande momento que nós vivemos, a nossa geração. E estamos esperando outra. Deve chegar, uma hora dessas. O Brasil, e o mundo todo, está passando por uma troca de valores, e está surtindo. Tudo isso que está surgindo aqui, que o político usa pra isso, a mídia usa para aquilo, mas tudo isso é parte dessa troca de valores, desta evolução que está acontecendo. E a música é sempre a primeira. De todas as artes é a

primeira, porque ela independe de idioma. Se eu tocar com você em qualquer lugar do mundo, não precisa falar não. Agora então não precisa mesmo. Antes tinha que falar, hoje você fala se quiser. Se você faz... (imita uma convenção rítmica brasileira) o cara diz “É Brasil”. Essa gente aqui ainda não acordou, eles não acordaram ainda para isso. E no final da segunda guerra, por que a América mandava bandas por aviões da forca aérea, sinfônicas, praticamente de graça, entregava para o agente aqui. O agente era que então montava e ganhava dinheiro. Para eles pouco importava, claro que tinha que cobrir os gastos, mas a verdade era essa, porque eles sabiam a força que tinha. Eu recebia... quando toquei com o Mitchell-Ruff duo - não sei sei se você conhece, uma beleza, baixo, french horn e piano, eu toquei um bom tempo com eles, comecei a usar a Tamba, mas tocava bateria – quando a gente começava a fazer as coisas daqui, você precisava ver a reação. E o Ruff, que sempre gostou de ganhar dinheiro, o trompista, ele insistia mais ainda. Ele ganhava dinheiro, compunha e tocava e editava disco. Tem um álbum feito que eu não gosto, é terrível aquele álbum, eu não mostro para ninguém. Eles gravaram o duo comigo. Eles queriam pegar o dinheiro da Atlantic, que era a gravadora. Eu falei “não é tempo”. Nós tínhamos uma excursão de um mês e meio no Canadá, eu disse “vamos fazer isso primeiro, não antes, depois a gente faz um álbum”. Porque estava muito difícil, era o primeiro encontro de bateria brasileira com a jogada deles.

E isso foi em que ano?

1964

É importante também, um dos primeiros bateristas brasileiros que sai para tocar com um grupo de fora.

O negócio da percussão, a turma ia lá, fazia coisas. Eu digo bateria. Então por isso eu digo que eu não gosto. A minha parte ficou ruim e a deles também. Eles chegavam até a atravessar quando tinham que tocar comigo. E o pianista, o Mitchell, eu adoro ele, há anos que não o vejo, mas é uma grande figura, toca aquele piano pesado de jazz, bonito (imita com a voz) inclusive com (inaudível) junto. Mas nunca entrou na jogada dele, que era inclusive contra. Ele ouvia muito Duke Ellington, que era contra a gente, como esse menino do trompete agora...

Wynton.

Isso, ele que acha que é cultura americanizada. A cultura americana é como a brasileira. Sofriam as mesmas influências e continuam sofrendo. Mas pra botar aquela personalidade dele (com ironia), então tudo bem. Ele faz sucesso, então pode.

Ele é um político da música.

Muito, por sinal. Agora parece que ele está abrindo um pouco para o lado da coisa brasileira. Como o Duke Ellington mesmo. Eu acabei gravando coisa de cinema com ele, com o Duke, eu sentia isso, ele era um cara meio... sentava no mesmo lugar, ouvia os papos, de vez em quando ele me perguntava alguma coisa, eu respondia e ficava nisso. Simpático era o filho dele, mas que também morreu. Eu gravei algumas coisas com ele também.

E nessas oportunidades, você improvisava?

Não, vinha tudo escrito. Tinha trechos em que deixavam-se quatro compassos para você criar ritmo. Então eles me chamavam por isso. Qualquer ritmo que eu fazia daqui (do Brasil) funcionava lá. Eu nem perdia tempo com isso, sabia que era diferente mesmo. Agora eu tenho 15, 16 ritmos. Se eu tocar vou enrolar todo mundo, não adianta. Eu tirei as batidas fortes e botei nas fracas, então tem que sentir aquele 16 (semi-colcheias) e aí pronto. Porque eu gosto muito dos sons que mudam, não estou muito interessado em outra coisa. E tem que ter swing e qualidade de som, estas são minhas preocupações. E este instrumento me dá mais que bateria. Apesar de que quando eu tinha as minhas baterias, eu cuidava disso. Meu bumbo nunca foi "poc, poc", de jeito nenhum. Esse bumbo agora, para facilitar para carregar, eu falo, bicho, muda de instrumento e toca flautim. Esse é o nosso instrumento. Então eu preparava e você ouvia "tuff"... é mais musical. Eu afinava os tambores, a caixinha tinha que ser aquela caixa que o cara fazia para mim, pegava o meio da caixa e era aquele "trss", no lugar dela. Ela tem um lugar, quando você vai escrever para caixa, ela tem um lugar (no pentagrama) que é ali em cima na clave de sol, assim como o prato é mais em cima. Então porque não? Os caras que já fizeram isso estão no auge. O que nos podemos fazer com isso é que é diferente, cada um. Não tem nada de novo, o que tem de novo é juntar as civilizações, as culturas. A citara indiana, por exemplo, com toda aquela quantidade de sons esclarecidos. Quando você toca eles já estão lá, mas o nosso cérebro está nessa escala, então você está ouvindo aquilo, mas tem os outros, estão lá. Entre dó, ré, ré sustenido, está tudo ali. Eu estava discutindo isso com o Egberto, uma época ele comprou uma cítara. Esse som aqui, a gente ouve mas não ouve. E ele estava todo danado, estava tocando bem, não sei se ele toca agora, mas é lindo, depois que você entra no som do instrumento (imita a citara) as segundas maiores e menores, sabe aquela coisa? De uma forma colocada totalmente diferente do que o nosso século está acostumado.

À primeira ouvida, parece desafinado.

Não, é por que eles mudam muito (os intervalos) menores, maiores.

É sempre diferente de meio tom.

Sempre. Eu comecei a insistir com o Luiz para fazer alguma coisa nesse sentido. Eu subia ou descia uma segunda, maior ou menor. “Você que arruma esse (inaudível), faz agora para você ver”. De vez em quando a gente fazia, mas é que eu desafinava, e ele também, então...aquela diferença ficava inteira. E aí uma tremenda discussão. Mas a gente deixou alguma coisa, (algo) foi feito, e está lá fora agora. É impressionante, 45 anos depois eu estou indo para fazer isso em Roma, em Milano, chego lá com a minha pasta, que não é nem de prato, é de vassourinhas, pego um quadro negro, faço um, dois três desenhos e discuto com eles. E aí vamos fazer, (eu proponho) “como você faria isso?”. Eu vou te mostrar a base e mostro, é só estilo. Eu teria que estudar muito agora.

Eu diria que o legado é brutal.

É muita coisa, mas eu ainda vou voltar tocando o instrumento. Um dia talvez eu faça alguma coisa na própria universidade. Eu estava combinando com o meu primo, mas depois ele saiu. Iríamos fazer um trabalho com a orquestra toda, com esse menino do piano, o Weber (Drummond). Agora está mais velho talvez esteja mais calmo, mas é um belo músico. Mas acabou não acontecendo, pois o Julio (Medaglia) saiu. Mas não sei, não dá nem tempo. Eu não vou ficar perguntando nada, porque também não adianta, dá impressão que você... tem que alguém chegar e falar “traz aqui” e acabou. Porque senão não funciona, aquela coisa restrita. Se vamos fazer com a orquestra, vamos fazer com a orquestra. Eu fiz um trabalho no Japão, em que eu fui com meus arranjos, era uma meia sinfônica. Botei a Tamba lá na frente e fiz. Não tem problema. Acabei até estudando um pouco de japonês por causa disso. Mas eu quando estudei agronomia, depois da segunda guerra, o meu dormitório na faculdade tinha 48 japoneses. Eu e outro brasileiros, só. E o som começou a entrar. Eles vinham do Japão, eles não podiam ir para a América, e na América tinha tido campo de concentração de japoneses. Eles vinham para cá. Por isso nos temos uma população japonesa aqui muito grande, é considerado um segundo Japão.

ANEXO C

Faixas do CD de exemplos

1. ***1 x 0*** **(Pixinguinha)**
   Danilo Brito (bandolim), Luizinho 7 cordas (violão 7), Zé Barbeiro (violão), Marco Bertaglia (violão), Milton Mori (Cavaquinho), Marcelo Gallani (Pandeiro)
2. ***Samba Funk*** **(Ricardo Herz)**
   Ricardo Herz (violino), Dino Barioni (violão 7 cordas e guitarra solo), Natalino Neto (baixo), Edu Ribeiro (bateria), Fernando do Cavaco (cavaquinho), Ari Colares (percussão).
3. ***Samblues*** **(César Camargo Mariano)**
   César Camargo Mariano (piano), Sabá (baixo), Antônio Pinheiro (bateria).
4. ***Wave*** **(T. Jobim)**
   Joe Pass (guitarra), Paulinho da Costa (percussão), Don Grusin (piano), Oscar Castro Neves (violão), Octavio Bailly (baixo), Cláudio Slon (bateria).
5. ***Carinhoso*** **(Pixinguinha)**
   Manézinho da Flauta e seu Regional, demais músicos não creditados.
6. ***Carinhoso*** **(Pixinguinha)**
   Diego Figueiredo (guitarra).
7. ***Body and Soul*** **(J. Green, E. Heyman, R. Sour e F. Eyton)**
   Coleman Hawkins (sax tenor), Joe Guy, Tommy Lindsay (tropete), Earl Hardy (trombone), Jackie Fields, Eustis Moore (sax alto), Gene Rodgers (piano), William Oscar Smith (baixo), Arthur Herbert (bateria).
8. ***A baixa do sapateiro*** **(Ary Barroso)**
   Luiz Bonfá (violão)
9. ***Aquarela do Brasil*** **(Ary Barroso)**
   Luiz Eça (piano), Astor Silva (trombone)
10. ***Baião*** **(Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira)**
    João Donato (acordeom), demais músicos não creditados
11. ***Tamba*** **(Luiz Eça)**
    Luiz Eça (piano e voz), Hélcio Milito (bateria e voz), Bebeto Castilho (baixo, flauta e voz).
12. ***Mas, que nada!*** **(Jorge Ben)**
    Luiz Eça (piano e voz), Hélcio Milito (bateria e voz), Bebeto Castilho (sax, flauta e voz), Durval Ferreira (violão)
13. ***Yansã*** **(Bebeto Castilho e Luiz Eça)**
    Luiz Eça (piano e voz), Hélcio Milito (bateria e voz), Bebeto Castilho (sax, flauta e voz), violonista não creditado.