

A “performance crítica” do Tamba Trio na canção *Só Danço Samba*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

SUBÁREA: Música Popular

Paula Faour

Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

E-mail: pfaour@gmail.com

Resumo. Este artigo é um recorte da pesquisa de doutorado em andamento que investiga a performance musical de conjuntos com formação de trio a sexteto no período do samba moderno (1955-1967). Baseia-se no estudo de Cyrino (2014), sobre a interpretação da música *Desafinado* pelo Tamba Trio, no qual a autora conclui que a canção é fonte inspiradora para a performance. Assim, será investigado de que maneira a performance musical do referido conjunto incide na canção bossanovista *Só Danço Samba* e revela a postura crítica de seus intérpretes. Para tanto, serão feitas transcrições para evidenciar características musicais, relacionadas à forma, ritmo, melodia e harmonia, usadas no arranjo, cuja versão está registrada no LP *Avanço* (1963). A partir dessas evidências, me apoio em dois estudos sobre performance musical (MONSON, 1996; MICHAELSEN, 2013) e direciono a análise para as implicações de interação e improvisação do conjunto. Parte-se da premissa que o Tamba Trio desenvolve uma “performance crítica”, em analogia ao termo *canção crítica* de Naves (2010), operando com os conceitos de *intertextualidade* e *metalinguagem*. Desta forma, o Trio se aproxima do que é ser “moderno” à época, ao entrelaçar elementos musicais do samba, do jazz e da música erudita. Sem perder de vista o contexto histórico e suas relações sociais, entende-se que reorientar a análise para a performance em conjunto é agregar o olhar dos intérpretes à investigação do estilo musical samba moderno e seus desdobramentos.

Palavras-chave: Performance em conjunto, Música popular, Interação, Improvisação, Samba-jazz.

Title. The “Critical Performance” of the Tamba Trio in the Song *Só Danço Samba*

Abstract. This article is part of the doctoral research in progress that investigates musical performance of ensembles ranging from trio to sextet in the period of modern samba (1955-1967). It is based on the study by Cyrino (2014) on the interpretation of the song *Desafinado* by Tamba Trio in which the author concludes that the song is an inspirational source for the performance. Thus, it will be investigate how the musical performance of the aforementioned group affects the bossa nova song *Só Danço Samba* and reveals the critical attitude of its interpreters. For that, transcriptions will be made to show musical characteristics related to the form, rhythm, melody and harmony used in the arrangement whose version is registered in the LP *Avanço* (1963). Based on these evidences I rely on two studies on musical performance (MONSON 1996, MICHAELSEN, 2013) and direct the analysis towards the implications of interaction and improvisation of the group. Starting from the premise that Tamba Trio develops a “critical performance”, in the analogy to the term “critical song” by Naves (2010) operating with the concepts of intertextuality and metalanguage In this way the Trio approaches what it meant to be modern at that time by interweaving musical elements from samba, jazz and classical music. Without losing sight of the historical context and its social relations, it is understood that reorienting the analysis

towards the group performance is to add the perspective of the performers to the investigation of the modern samba musical style and its developments.

Keywords. Group performance, Popular music, Interaction, Improvisation, Samba-jazz.

Introdução

O Tamba Trio era formado por Luiz Eça (1936 - 1992) no piano, Bebeto Castilho (1939 - 2023) no contrabaixo e Hélcio Milito (1931 - 2014) na bateria. O conjunto teve seu primeiro registro fonográfico em 1962, mesmo ano em que a canção *Só Danço Samba* foi composta pela dupla Tom Jobim e Vinícius de Moraes e apresentada ao público carioca, em show realizado na boate *Au Bon Gourmet*, em Copacabana (RJ).

Os integrantes do Tamba Trio já atuavam no circuito das casas noturnas do Rio de Janeiro (RJ), desde meados da década de 1950. Suas vivências musicais fizeram aflorar suas personalidades, e a combinação delas formaram a concepção musical do Trio. Segundo Signori (2009, p. 22) a estreia oficial desta formação aconteceu no mês de março de 1962, no Beco das Garrafas, mais precisamente no Bottle's Bar.

Luiz Eça, nascido no Rio de Janeiro, teve formação erudita, era um pianista virtuose com habilidades de improvisação e senso estético harmônico particular que lhe capacitavam a transitar pelas músicas popular e erudita. Tocou e gravou ao lado do então contrabaixista e futuro organista Ed Lincoln e do guitarrista Paulo Ney na boate Plaza, resultando em seu primeiro LP (*Uma noite no Plaza*), cuja formação e sonoridade remetia ao trio do cantor norte-americano Nat King Cole. Bebeto Castilho iniciou a vida musical tocando flauta, clarinete e saxofone. Em 1955, incluiu o contrabaixo, estendendo sua atuação para a seção rítmica dos conjuntos de baile. Hélcio Milito era paulistano e iniciou a carreira na cidade de São Paulo (SP) tocando em orquestras de baile e casas noturnas. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1957 e participou do conjunto do organista Djalma Ferreira e da Orquestra da Rádio Nacional. Em 1961, os três músicos atuaram juntos pela primeira vez acompanhando a cantora Maysa - importante intérprete do estilo samba-canção - na gravação e turnê de lançamento de seu LP *O barquinho*, que incluía composições da bossa-nova. No mesmo ano, o contrabaixista Octávio Bailly Jr., integrante do Tamba Trio desde sua formação em 1959, se desliga do conjunto e convida Bebeto Castilho para substituí-lo. A entrada de Bebeto, traz novos timbres para o Trio – flauta e sax – que somados ao violão de Durval Ferreira (1935 – 2007), aumentam as

possibilidades de arranjo e constituem a sonoridade dos primeiros álbuns (*Tamba Trio* - 1962; *Avanço* - 1963 e *Tempo* - 1964).

A ideia de incluir o timbre de violão foi “para completar o ‘balanço’ contagiante do trio” (PITTIGLIANI *apud* SIGNORI, 2009, p. 25). Signori complementa observando que o instrumento é característico da estética musical bossa-nova e sua presença na figura de Durval Ferreira “faz parte da somatória de ingredientes que corroboram para identificação do grupo com ‘o trio da bossa-nova’ – rótulo que acompanhou o grupo durante toda sua existência” (IDEM, 2009, p.26).

A canção *Só Danço Samba*

De acordo com Mello e Severiano (1998, p. 69) “*Só Danço Samba* é a primeira composição bossa-nova que faz referência explícita ao ato de dançar”. Os autores seguem observando que “A letra, muito simples e direta, exalta a superioridade do samba sobre o twist, o calipso e o chá-chá-chá”, e faz crítica à invasão dos ritmos dançantes na programação das rádios da época.

Em 1963 a canção recebeu interpretação do Tamba Trio e foi registrada no LP *Avanço*. Prosseguindo no estudo de Cyrino (2014, p.7), no qual a pesquisadora entende que “...no samba-jazz do Tamba Trio a canção fornece inspiração para experiências instrumentais”; parte-se da premissa que o conjunto desenvolve uma “performance crítica”, em analogia ao termo *canção crítica* de Santuza Naves (2010), e opera com os conceitos de *intertextualidade* e *metalinguagem*¹. Vozes e instrumentos dialogam entre si em igual importância, e através do manuseio de elementos musicais como forma, melodia, ritmo e harmonia, os intérpretes apresentam novos sentidos para a canção. Com esta observação, tentarei apontar alguns recursos técnicos-instrumentais e composicionais usados no arranjo, buscando entender suas implicações na performance do conjunto Tamba.

Para entrar nesta análise apresentamos a estrutura da música originalmente composta (digitalização própria) a partir do manuscrito² de Tom Jobim (1962). Trata-se de uma canção

¹ A autora usa a categoria *canção crítica* para explicar que entre as décadas de 1950 e 1960 o compositor popular estendeu sua atitude crítica para além dos aspectos formais da canção. Passou a operar com os dois conceitos citados e “outros procedimentos que remetem a diversas formas de citação, como a paródia e o pastiche” (NAVES, 2010, p. 19 - 21).

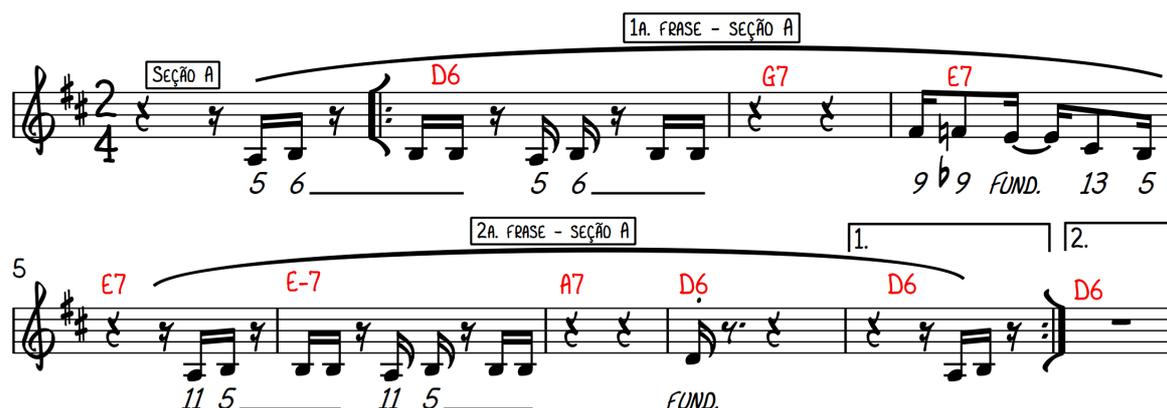
² Disponível no site de Tom Jobim: <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4500> Acesso em: 27/06/2023

em ritmo de samba constituída por duas Seções distintas, **A** e **B**, e apresentando a forma ternária, **AABA**. Cada seção tem oito compassos. Portanto, tem a quadratura regular, com trinta e dois compassos, recorrente em *standards* de jazz como, por exemplo, *Take The A Train*³ (Billy Strayhorn/Duke Ellington).

A **Seção A** (Figura 1) tem duas frases com quatro compassos cada. Os inícios são em anacruse, inflexionando o grupo de quatro semicolcheias de duas em duas, intercalado por pausa de semicolcheia (c.1, 4 e 5). Os finais de frase são diferentes: a primeira termina na quarta semicolcheia do 2º tempo (c.3); e a segunda tem final tético (c.8).

A harmonia baseia-se na sequência de subdominante-dominante-tônica, predominando a cadência ii7 V7 I6. No contorno melódico predominam notas repetidas e graus conjuntos em uma escala descendente, geralmente passando por tensões dos acordes (c.4).

Figura 1: tema Seção A com análise melódica



The image shows a musical score for Seção A in 2/4 time, key of D major. It consists of two phrases, each four measures long. The first phrase is labeled '1A. FRASE - SEÇÃO A' and the second '2A. FRASE - SEÇÃO A'. Chords are indicated above the notes: D6, G7, E7, E-7, A7, D6, and D6. Fingering is shown below the notes: 5 6, 5 6, 9 b 9, 13 5, 11 5, 11 5, and FUND. The score includes first and second endings for the second phrase.

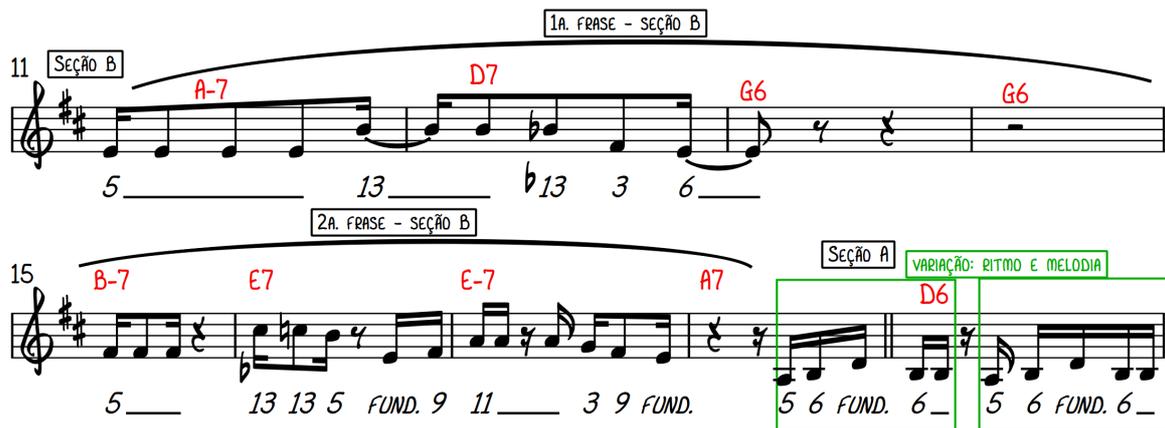
Fonte: Site <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4500>

A **Seção B** (Figura 2) tem duas frases com quatro compassos cada, ambas com início tético (c.10 e 14). A primeira frase apresenta divisão rítmica com duas síncopes ligadas (semicolcheia-colcheia-semicolcheia). As duas frases terminam na antecipação da quarta semicolcheia. O contorno melódico é semelhante ao da Seção A predominando notas repetidas (c.10, 14 e 16), e fragmento cromático descendente (c.11 e 15).

³ Conferir em: https://www.youtube.com/watch?v=D6mFGy4g_n8 Acesso em: 27/06/2023

Vale dizer que no manuscrito de Tom Jobim, a reexposição da **Seção A** traz uma variação no ritmo da melodia (c.17-18), sugerindo a articulação das cinco sílabas do verso “Só danço samba”. Porém, esta não foi encontrada em *lead sheets* como *Songbooks* e *Real books*.

Figura 2: tema Seção B com análise melódica



Fonte: *ibidem*

Abaixo (Tabela 1), apresentamos a estrutura formal da composição *Só Danço Samba* de acordo com o manuscrito de Tom Jobim.

Tabela 1: estrutura formal da composição a partir do manuscrito

Exposição	Repetição	Exposição	Reexposição
Seção A	Seção A	Seção B	Seção A
2 frases	2 frases	2 frases	2 frases
8 c.	8 c.	8 c.	8 c.

Fonte: *ibidem*

Análise de *Só Danço Samba* no LP *Avanço* (1963) – Tamba Trio

Arranjo

Para exemplificar alguns recursos usados neste arranjo, tomaremos como comparação a composição original digitalizada acima, e através de transcrições (feitas pela autora) da versão do Tamba Trio serão apontados tratamentos diferenciados de elementos musicais, como, forma, melodia, ritmo e harmonia, na *grande, média e pequena dimensões* (LARUE, 1989, p. 5-7).

Trata-se de um arranjo vocal/instrumental cantado a três vozes - Luiz Eça, Bebeto Castilho e Hécio Milito. A instrumentação é piano, contrabaixo e bateria, respectivamente, e o violão de Durval Ferreira (convidado especial), constituindo assim a formação de quarteto. A tonalidade escolhida foi Sol Maior, não havendo modulações. O ritmo manteve-se de samba como no original, com pulsação binária (compasso 2/4) e andamento em 95 bpm.

A estrutura formal do arranjo apresenta a seguinte organização: **introdução**; exposição do tema - **AABA'**; Seção **B'**; **Ponte 1**; **Ponte 2**; *Chorus* de improviso - **AABA**; reexposição do tema - **AABA'**; e **Coda**. De acordo com a tabela abaixo, veem-se modificações no tratamento da forma, em relação à estrutura da composição em sua *grande dimensão* (IDEM, 1989, p. 5). Observa-se a adição de **Introdução, Seção B', Ponte 1, Ponte 2, Seção de Improviso e Coda**.

Tabela 2: estrutura formal do arranjo de *Só Danço Samba* no LP *Avanço* (1963)

Introdução 0:00s		AABA' 0:15s	Seção B' 0:57s	Ponte 1:05s		AABA 1:21s	AABA' 2:03s	Coda 2:41s
Parte 1 4 c.	Parte 2 8 c.	Tema Expo- sição	Tema B Modifi- cação	Ponte 1 4 c.	Ponte 2 8 c.	Improvi- sos	Tema Reexpo- sição	Frase final
<i>Groove</i>	Frase conven- ção	Sol Maior Retoma <i>Groove</i>	Prepara- ção – Lá bemol Maior	Frase ostinato <i>Turn around</i>	Improviso coletivo Dominante : D7	Formato <i>Chorus</i>	Sol Maior Retoma <i>Groove</i>	Conven- ção Rítmi- ca
12 c.		32 c.	8 c.	12 c.		32 c.	32 c.	1c.

Fonte: <https://youtu.be/no8loMkgGUQ> Acesso em: 28/06/2023.

Versão: *Só Danço Samba*. LP *Avanço/Tamba Trio* – 1963.

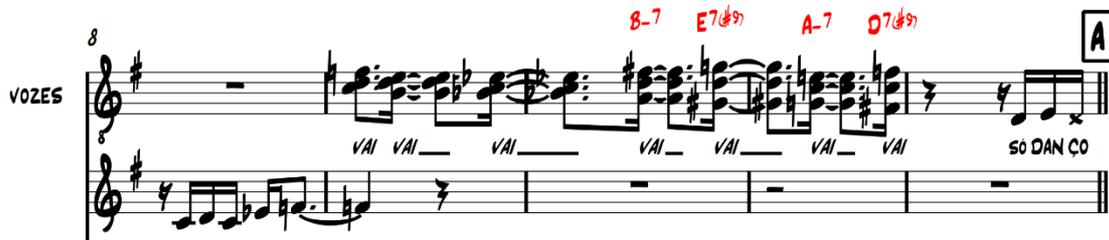
Olhando para a *média e pequena dimensões* (IDEM, 1989, p. 6-7), a estrutura da **Introdução** tem o mesmo número de compassos da forma *blues*: doze compassos. Foi dividida em **Parte 1** e **Parte 2** por apresentar distintos materiais musicais, os quais serão rerepresentados ao longo do arranjo:

A **Parte 1** tem quatro compassos em *groove* de samba. Não há melodia. Os intérpretes desenvolvem o suingue com o acorde de D7 (V7 grau), preparando a tonalidade - Sol Maior.

A **Parte 2** (0:05-0:15s), apresenta oito compassos. Piano e contrabaixo tocam frase em uníssono, intercalada com as três vozes em resposta, fazendo convenção rítmica antecipando a quarta semicolcheia, apoiando a palavra “vai”. Estas, viram convenção rítmica para todo o

conjunto (c.9 a c.11) finalizando com um *turnaround* (B-7, E7, A-7, D7), que resolverá em Sol Maior na Exposição do Tema (Figura 3).

Figura 3: Introdução apresentando antecipações na quarta semicolcheia (0:09s)



Fonte: *ibidem*

A **Seção A** é repetida duas vezes, como na composição original. Porém, o ritmo da melodia (tema) apresenta mudanças: são tocados grupos contínuos de quatro semicolcheias acentuadas de cinco em cinco repetindo três vezes o verso “Só danço-samba” (Figura 4). Os finais de frase são modificados: o grupo de duas síncopes é separado por antecipações da quarta semicolcheia, quebrando o impulso rítmico original (c.15); e a palavra “vai” é repetida duas vezes, - novamente com antecipação da quarta semicolcheia -, a primeira sobre o I6 grau e a segunda sobre o V7 grau (c.19).

Figura 4: final da primeira frase até o final do tema da Seção A (0:18s)

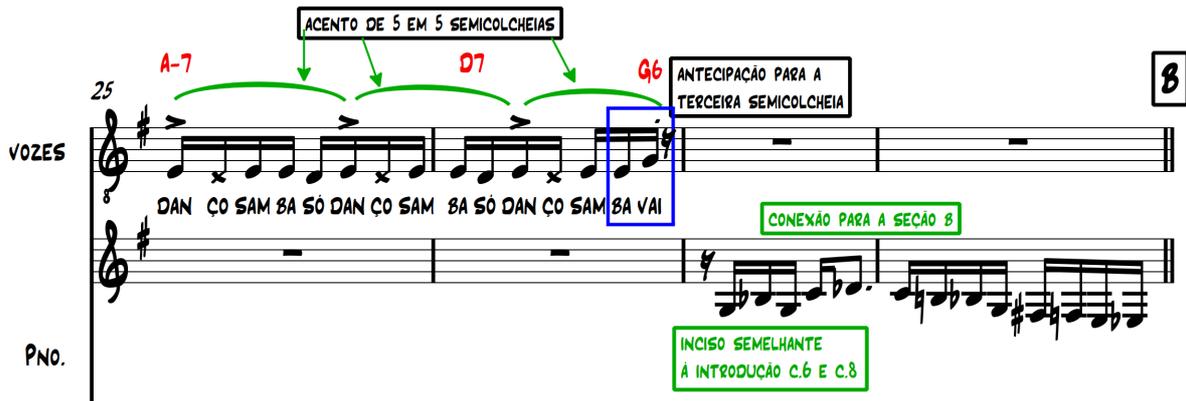


Fonte: *ibidem*

Na **repetição da Seção A** ocorre reharmonização nos dois primeiros compassos: G6; F#7; F6; E7. E o final desta frase, originalmente tético, é antecipado para a terceira semicolcheia do compasso anterior (Figura 5), formando mais um grupo com acentuação em cinco

semicolcheias ao juntar o verso “Só **danço samba-vai**” (c.26). Isto resulta em dois compassos de pausa no tema (c.27 – 28), os quais serão preenchidos por frase em convenção rítmica, entre piano e contrabaixo, fazendo a conexão para a Seção **B**.

Figura 5: mudança no ritmo da melodia no final da Seção A. Conexão para a Seção B (0:31s)



Fonte: *ibidem*

A **Seção B** é idêntica à composição original. Apenas o final da seção é diferente, apresentando técnica de *scat singing* com pequena variação rítmica no último inciso: uma colcheia com duas semicolcheias em lugar de síncope.

A **Seção A'** (Figura 6) apresenta oito compassos e duas frases, porém, tem mudanças em relação à Seção A do arranjo: a divisão rítmica da melodia está agora em quiálteras (c.36-38), e ocorre reharmonização idêntica à repetição da Seção A. As quiálteras são interrompidas com o conjunto fazendo convenção rítmica e harmônica modificando a melodia (c.39-40). No final da Seção A', a palavra “vai” na composição original é substituída pela repetição do verso “Só danço samba”. Ritmo, melodia e harmonia são modificados para destacar a palavra “samba”. Para isto, são usadas duas colcheias ligadas à uma mínima, acentuando a segunda colcheia com a tensão 5ª diminuta na voz superior do acorde B-7(b5) (c.43-44).

Figura 6: tema Seção A' divisão rítmica modificada (0:47s)



VOZES

36 **A'** D7(#9) G6 F#7(9) F#6(9) E7(9) A7(11/13) E7(13#7/11/13) E7(9) 5

SO DAN CO SAM BA SO DAN CO SAM BA VAI VAI VAI VAI SO

41 A-7 D7 B-7(#9)

DAN CO SAM BA SO DAN CO SAM BA SO DAN CO SAM BA SO DAN CO SAM BAAAAA

Fonte: *ibidem*

A **Seção B'** (Figura 7) contrasta com a **Seção B** da composição original em todos os elementos musicais: forma, melodia, ritmo e harmonia, podendo ser considerada como uma “transição” para as Pontes que seguem. É constituída por sete compassos, iniciando uma preparação para $Ab6$ com a cadência $ii7 V7 [Bb-7, Eb7]$, porém, resolve em $Db7(\#9)$. A melodia na primeira frase mantém a relação intervalar com a reharmonização, e no final ocorre abertura de vozes, destacando a tensão nona aumentada de $Db7(\#9)$ na voz aguda (c.45-47). A segunda frase tem harmonia passando por $ii7$ e três $subV7$ em movimento descendente; a melodia destaca a tensão 11^a aumentada na voz mais aguda; e o ritmo da melodia realça o verso “Me-can-sei” fazendo duas antecipações na quarta semicolcheia (c.50). Vale notar que, o último verso - “Do calypso ao chá-chá-chá” – é tocado de forma instrumental e é usado para conectar a Ponte.

Figura 7: cadência $ii7 V7$ sem resolução e antecipação da quarta semicolcheia com tensões $\#9$ e $\#11$ (0:57s)



6 **B'**

45 Bb-7 Eb7 Db7(#9) C-7 F7(#11/9) E7(#11/9) Eb7(#11/9)

VOZES

JÁ DAN CEI O TWIS - T A TE DE MAIS MAS NÃO SEI ME CAN SEI

Fonte: *ibidem*

A **Ponte** (1:05s) tem o mesmo número de compassos que a estrutura da forma *blues*: doze compassos, e semelhante à estrutura da Introdução do arranjo. É tocada de forma instrumental com a formação de trio – piano, contrabaixo e bateria -, ou seja, sem o violão e sem as vozes. Foi dividida em **Ponte 1** e **Ponte 2** por apresentarem diferentes características entre si. A **Ponte 1** tem quatro compassos, o piano toca em *ostinato* o motivo de frase do final da Seção **B'**, e contrabaixo e bateria acompanham em convenção rítmica. A harmonia traz a mesma cadência da Introdução, porém estendida: B-7; E7; A-7; D7. Já a **Ponte 2** tem oito compassos com o acorde de D7, e traz improviso coletivo formando uma textura contrapontística “a três vezes”. Portanto, a cadência harmônica liga a **Ponte 1** com a **Ponte 2** preparando a Seção de Improviso (**AABA**).

Performance

Figura 8: Capa do LP *Avanço* (1963)



Fonte: Site <https://youtu.be/no8loMkgGUQ>

Há muito o que falar sobre a performance. Para este artigo foram escolhidos cinco tópicos que se entrelaçam: tratamento rítmico da melodia; *relógio do conjunto/sincronia*⁴; convenção rítmica; recursos técnicos-interpretativos e a relação de interação/improvisação e função e papel do intérprete dentro do conjunto.

Entende-se que o jeito individual e em conjunto de manusear os recursos e procedimentos correspondem com os descritos por Ingrid Monson (1996, p.26)⁵: “A forma, cor do timbre, e intensidade de uma performance é moldada a todo momento pelas personalidades musicais interativas dos membros da banda, que levam em consideração a expectativa do papel dos seus instrumentos musicais dentro do grupo”. Percebe-se que o processo evidencia e potencializa a crítica embutida na performance do Tamba Trio e faz a ligação do conjunto aos signos considerados moderno à época, especialmente, características do *jazz* e da música erudita.

À luz do conceito de *intertextualidade* percebeu-se que a recorrência de certas características musicais indicou novos sentidos para além da crítica explícita na letra. O tratamento diferenciado da melodia repetindo três vezes o primeiro verso - “Só danço-samba” - foi o ponto de partida para investigar a performance do conjunto, e inculcar a seguinte questão: esse samba é realmente para dançar?

Ressalta-se a interpretação do tema na **Seção A**, em específico as acentuações de cinco em cinco semicolcheias. Esta ganha reforço com o uso de dois recursos técnicos-interpretativos⁶: modificação do contorno melódico para *quebrado nivelado* (LARUE, 1989, p.65), e *ghost note* ou “nota fantasma”. Este último recurso, é produzido pelo som percussivo (“ss-sam”) resultante da união das sílabas “ço-sam”, no verso “só danço-samba”. Tais recursos potencializam as repetições e provocam um efeito circular quase hipnótico que resulta na instabilidade do pulso. O processo ganha evidência quando percebemos a trama rítmica entre

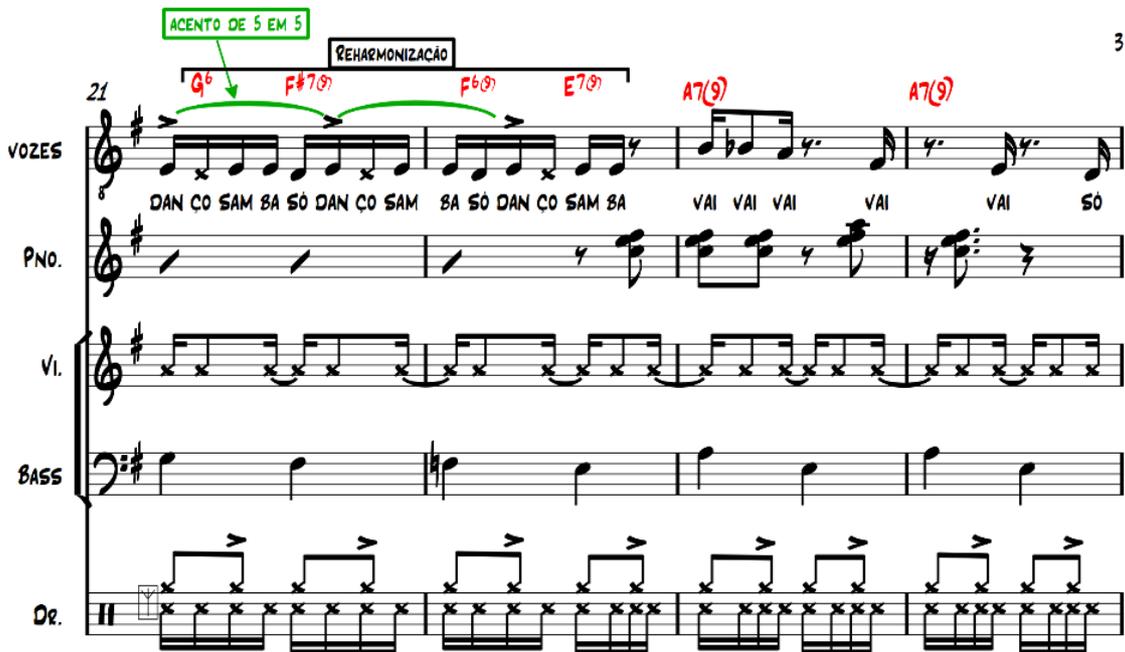
⁴ Entende-se por *relógio do conjunto*, a relação de interação entre os integrantes do conjunto para estabelecer e coordenar o andamento geral de uma música ou *groove*. E *sincronia*, como o funcionamento das atividades de cada integrante e seu instrumento dentro do conjunto, para manter o andamento (GOODMAN, 2022, p. 153-155).

⁵ “*The shape, timbral color, and intensity of the journey is at every point shaped by the interacting musical personalities of band members, who take into consideration the roles expected of their instruments within the group*” (MONSON, 1996, p.26, tradução própria).

⁶ O contorno *quebrado nivelado* (“zig-zag” e “repetição” entre a 5ª justa e 6ª maior), reforça o efeito de *ghost note* enfraquecendo a 5ª justa (nota não relevante no acorde maior). Isto resulta na acentuação, quase natural, da 6ª maior (tensão) que é repetida no acorde de D6. A saber: a *ghost note* foi notada no exemplo musical com um “x” na altura da “nota real”, na intenção de demonstrar na partitura o efeito percussivo.

melodia e acompanhamento. Para exemplificar, destaca-se a **repetição da Seção A** (Figura 9) nos compassos 21 e 22. As três vozes estão em uníssono articulando as quatro semicolcheias e acentuando de cinco em cinco. Bebeto faz linha de baixo em semínimas marcando o tempo. Hélcio acentua a terceira semicolcheia no *hi-hat*, e na caixa (usando vassourinhas) articula as quatro semicolcheias. Durval faz síncopes contínuas ao violão e Luiz Eça faz variações rítmicas sem regularidade em blocos de acordes ao piano. Dessa forma cria-se uma textura que reforça a instabilidade do pulso trazendo certa tensão para a performance.

Figura 9: trama rítmica entre melodia e acompanhamento - repetição da Seção A (0:25s)



The musical score for 'Só Danço Samba' (repetition of Section A) is shown across five staves: VOZES (Vocals), PNO. (Piano), Vi. (Violão), BASS (Contrabaixo), and Dr. (Bateria). The key signature is one sharp (F#). The score is marked with '21' at the beginning and '3' at the end. Annotations include 'ACENTO DE 5 EM 5' (Accent of 5 in 5) and 'REHARMONIZAÇÃO' (Reharmonization). The reharmonization section covers measures 21 and 22, with chords G6, F#7(9), F6(9), and E7(9) indicated above the vocal line. The vocal line includes the lyrics: 'DAN ÇO SAM BA SÓ DAN ÇO SAM BA SÓ DAN ÇO SAM BA VAI VAI VAI VAI VAI SÓ'. The piano part shows chords and rhythmic patterns. The bass part shows a chromatic descending line. The guitar part shows syncopated rhythms. The drum part shows a complex rhythmic pattern.

Fonte: <https://youtu.be/no8loMkgGUQ> Acesso em: 28/06/2023.

Versão: *Só Danço Samba*. LP *Avanço/Tamba Trio* – 1963.

Como parte desta trama rítmica, Bebeto usa a reharmonização proposta nos compassos 21 e 22 (G6; F#7; F6; E7) e cria linha de baixo cromática-descendente com as fundamentais dos acordes, marcando o tempo em semínimas, fazendo uma espécie de *walking bass*. Este recurso é predominante nas linhas de contrabaixo do gênero *jazz*, sobretudo no *swing*, *bebop* e *hardbop*, e segundo Ingrid Monson (1996, p.29) é uma das escolhas que o baixista pode fazer para interagir na performance em conjunto. Com tal habilidade, Bebeto ajuda a manter a

sincronia entre as partes e seu papel é de interagir estabelecendo o *relógio do conjunto* (GOODMAN, 2002, p. 153-154).

A linha de *walking bass* é modificada na **Seção A'**, compassos 37 e 38 (Figura 10). Neste momento, a performance do conjunto sugere outro sentido para a canção. Desta vez, Bebeto articula as notas no contrabaixo reforçando a subdivisão em quiálteras da melodia: ele apoia o 1º tempo com duração de semínima, e o 2º tempo tem duração de colcheia, deixando este mais fraco. Piano e violão fazem o mesmo apoio rítmico, e junto com a subdivisão em quiálteras nas vozes, a sensação é de que o pulso binário está subdividido em três (binário composto), lembrando o ritmo de valsa. Esta trama rítmica nos remete à música erudita, ao ritmo dançante valsa cultuado nos salões europeus. Podemos dizer que esta influência vem de Luiz Eça por seus estudos e experiências com a música erudita. O recurso de mesclar a valsa com o samba pode ser encontrado em outros fonogramas do conjunto, como, *Desafinado* (Tom Jobim/Vinícius de Moraes) no LP *Brasil Saluda a México* (1966). O “ritmo de valsa” na melodia, exatamente no verso que faz menção ao ato de dançar - “Só danço samba” - traz um tom irônico e crítico, inculcando dúvida na afirmação da letra (c.37).

Figura 10: “ritmo de valsa” na melodia e recurso de *walking bass* (0:45s)



The musical score for Figure 10 is written in G major and 3/4 time. It features a waltz-like melody in the vocal line and a walking bass line in the bass. The lyrics are: DAN CO SAM BA SÓ DAN CO SAM BA VAI VAI VAI VAI SÓ. The chord progression is: G6, F#7(9), F6(9), E7(9), A7(#11/13), E7(13), A7(#11/13), E7(13). The drum part consists of a steady 3/4 waltz rhythm.

Fonte: *ibidem*

Na **Introdução** temos uma “amostra” do *groove* de samba que vai acontecer em toda a performance, exceto nos eventos de convenção rítmica. De certa forma este início proporciona o ato de dançar e corrobora “musicalmente” com o sentido mais direto da letra. O *groove* é construído baseado na relação de interação e improvisação entre os intérpretes, e no modo como cada um desempenha sua função e papel associado às habilidades técnicas em seus respectivos instrumentos. Hércio usa a bateria de forma “fechada” com baquetas de “vassourinhas” articulando quatro semicolcheias na caixa e acentuando a terceira semicolcheia no *hi-hat*. Bebeto em geral está no papel de manter o tempo, como na repetição da Seção **A**, e toca fundamentais e quintas dos acordes variando entre semínimas e colcheias pontuadas com semicolcheias, usando *ghost note* nesta última. Nas palavras de Bebeto, “Durval faz o centro” do *groove*. O timbre do violão combinado com o Trio encorpa a textura deixando-a mais densa. Seu papel é unicamente compor a base rítmico-harmônica, interagindo principalmente com Hércio e Bebeto que estão na função de conduzir o *groove*. O papel desempenhado por Durval, deixa Luiz Eça mais livre ao piano. Este contribui com o *groove* usando a técnica de *comping*, suingando com acordes em bloco na região médio-aguda do piano. A sonoridade se aproxima do cavaquinho no samba, porém, a função do piano não é a de conduzir o *groove* (0:00-0:06s; 0:36-0:42s; 2:03-2:08s).

A convenção rítmica é um procedimento recorrente neste arranjo, o qual é usado principalmente no entremeio de Seções e no tratamento do ritmo da melodia. Como exemplo destacamos a ligação da Seção **A** com a Seção **B** (Figura 11): frase em uníssono entre piano e contrabaixo com suspensão do *groove*. Neste momento, a expectativa entre Luiz e Bebeto é que ambos tenham a habilidade de manter o “tempo interno”. E a expectativa de Hércio e Durval para com eles, é que juntos, coordenem a interpretação da frase em sincronia, garantindo o bom retorno do *relógio do conjunto* na Seção **B** (GOODMAN, 2002, p.155).

Figura 11: frase em convenção rítmica – passagem Seção A para Seção B (0:33s)



Fonte: *ibidem*

Sobre o tratamento do ritmo da melodia destacamos a finalização das frases, na qual predomina o uso de síncopes: semicolcheia-colcheia-semicolcheia e antecipação da quarta semicolcheia. Esta última, aparece em todas as seções do arranjo. Seu uso repetido e de forma insistente aponta para um sentido diferente ao da mensagem explícita na canção. Apresenta tensões de acordes dominantes (#9 e #11), combinada ao efeito de vibrato, e apoiando as palavras “vai” (ver Figura 10, c.39-40), “samba” (ver Figura 6, c.43), e o verso “me cansei” (ver Figura 7, c.50). Tais características nos remetem aos arranjos e performances das orquestras de *jazz*, em especial, à sonoridade dos metais nas *big bands*, como por exemplo na *Duke Ellington Orchestra* interpretando a já citada *Take The A Train*.

Destaca-se no penúltimo compasso da Seção A (Figura 12), o uso da antecipação da quarta semicolcheia com a palavra “vai”. Esta é repetida com abertura de vozes trazendo a tensão de nona aumentada (Fá natural) na voz mais aguda do acorde D7(#9), e com efeito de vibrato (0:23s). Vale notar que a palavra “vai” é precedida do verso “só danço samba”, cuja interpretação, comentada acima, se distancia da leveza da bossa nova e da mensagem mais

direta da letra - ato de dançar. A partir, da junção destas evidências imprimidas na interpretação, percebe-se um outro sentido para a canção: “Só danço samba” se for do jeito “moderno”, caso contrário, “vai”, mas “vai” mesmo!

Figura 12: antecipação da quarta semicolcheia no final da Seção A (0:23s)



Fonte: **ibidem**

No final da Seção B (Figura 13), a melodia é cantada com a técnica de *scat singing*⁷. Percebe-se que este é mais um momento onde a performance do conjunto potencializa a crítica da canção. Desta vez é sobre a invasão dos ritmos dançantes na vida cultural à época. De forma leve e despreziosa, o Trio canta em uníssono, “Mas não sei”, e em vozes abertas “Me cansei”. E para não pronunciar o verso “Do calypso ao chá-chá-chá”, opera com a metalinguagem colocando um tom irônico e substituindo pelas sílabas “Chu-ru-ru-ru-chu-ru-chu-ru”.

⁷ Esta técnica é recorrente no *jazz* como recurso para improvisação vocal. Consiste basicamente em usar a voz com sons percussivos – silabação –, podendo substituir trechos da letra da canção, ou criar livremente. Ella Fitzgerald (1917 – 1996) era referência na habilidade de improvisação no *bebop vocal* e no uso do *scat singing* (BERENDT, 2009, p. 570).

Figura 13: técnica de *scat singing* no final da Seção B (0:45s)



Fonte: *ibidem*

Conclusão

O Tamba Trio foi pioneiro nas gravações da década de 1960 no Brasil. Nasceu no meio da efervescência da bossa-nova desfrutando a estética de seus mentores. Mas sobrepujou o estilo ao somar valores, experiências e habilidades advindas de seus integrantes.

O conjunto inovou a maneira de acompanhar uma melodia, tendo influência dos trios de *jazz* – piano, contrabaixo e bateria – ligados aos estilos *bepop* e *hard bop*. Trouxe os instrumentos considerados de base para o primeiro plano igualando o grau de importância com os instrumentos solistas, sobretudo a voz, embora em suas performances não fosse uma regra ter a parte vocal.

Nesta versão de *Só Danço Samba* verificou-se que características musicais quanto à forma, melodia, ritmo, harmonia e textura, se distinguem em relação à composição original. O tratamento dado à estrutura formal do arranjo sugere a utilização da estrutura de doze compassos característica do blues, precedendo a quadratura regular de trinta e dois compassos, recorrente nos *jazz standards*, em uma composição bossanovista. O laço com o estilo bossa-nova foi mantido com a performance de Durval Ferreira ao violão encorpando a textura do Trio. Este garantiu o “centro” do *groove* de samba tocando síncopes “brasileiras”. A presença de elementos que remetem à música erudita foi registrada de maneira sutil com o ritmo de valsa

na Seção A' e na textura contrapontística da Ponte 2. Características melódicas, harmônicas e rítmicas foram modificadas e insistentemente repetidas, sobretudo, o aproveitamento de tensões de acordes combinadas às síncopes típicas do jazz.

Observou-se que a relação de interação e de improvisação entre os intérpretes, manipulando os recursos e procedimentos apontados, potencializou a crítica da canção na performance do conjunto e revelou novos sentidos.

Desta forma, conclui-se que o samba do Tamba Trio é moderno, é crítico e irônico. Também é leve e enérgico, e dependendo do sentido almejado entrelaça a bossa-nova, o jazz e a música erudita. Mostra as impressões de quatro músicos ativos social e politicamente, manipulando os signos que orientaram uma época. Tais signos operados à luz dos conceitos de metalinguagem e intertextualidade, estão registrados na “performance crítica” do Tamba Trio na canção *Só Danço Samba* para contemplações e/ou estudos como este.

Referências

BERENDT, Joachim-Ernest. *The jazz book: from ragtime to the 21st century/ Joachim E. Berendt and Günther Huesmann*. Lawrence Hill Books, 2009.

CYRINO, Maria Beatriz Moreira. *A interpretação de “Desafinado” pelo grupo Tamba Trio*. In: Anais do XXIV Congresso da Anppom, 2014.

JOBIM, Antônio Carlos. *Só Danço Samba*, gênero: bossa-nova, manuscrito:1962. Disponível em: <https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4500> Acesso em: 27/06/2023

LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armoní, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Editorial Labor, S.A., 1989.

SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 2: 1958-1985/ Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello – São Paulo: Ed. 34, 1998.

MICHAELSEN, Garret. *Analyzing musical interaction in jazz improvisations of the 1960s*. Doctor of Philosophy in the Jacobs School of Music, Indiana University, 2013.

MONSON, Ingrid. *Saying something: jazz improvisation and interaction*. The University of Chicago Press, 1996.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

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

SÓ DANÇO SAMBA. Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes (Compositores). Tamba Trio (Intérprete). Gravadora: Philips, 1963. Suporte: LP. Disponível em:
<https://youtu.be/no8loMkgGUQ> Acesso em 27/06/2023