

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

LUCAS BAPTISTA CASACIO

**HELICIO MILITO – LEVANTAMENTO HISTÓRICO E
ESTUDO INTERPRETATIVO**

2012

1

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

LUCAS BAPTISTA CASACIO

**HELICIO MILITO – LEVANTAMENTO HISTÓRICO E
ESTUDO INTERPRETATIVO**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música, com área de concentração em Práticas Interpretativas sob orientação do Prof. Dr. Fernando Augusto de Almeida Hashimoto.

**CAMPINAS
2012**

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

C26h	<p>Casacio, Lucas Baptista. Helcio milito: levantamento histórico e estudo interpretativo / Lucas Baptista Casacio – Campinas, SP: [s.n.], 2012.</p> <p>Orientador: Fernando Augusto de Almeida Hashimoto. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Milito, Hélcio, 1931-. 2. Tamba Trio. 3. Instrumentos musicais – Baterias. 4. Performance. 5. Instrumentos de percussão. I. Hashimoto, Fernando Augusto de Almeida. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">(em/ia)</p>
------	--

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Helcio milito: Helcio Milito: historical background and interpretative study.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Milito, Hélcio, 1931-.

Tamba Trio

Musical instruments - Drum set

Performance

Percussion instruments

Área de Concentração: Práticas Interpretativas

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Fernando Augusto de Almeida Hashimoto [Orientador]

Hermilson Garcia do Nascimento

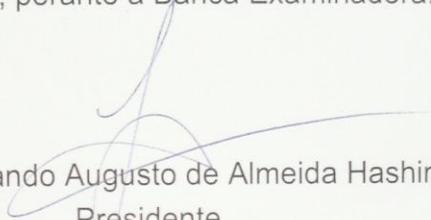
Paulo José de Siqueira Tiné

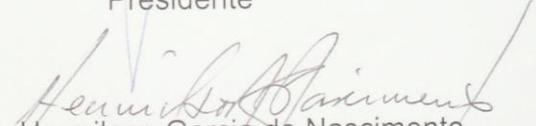
Data da Defesa: 17-07-2012

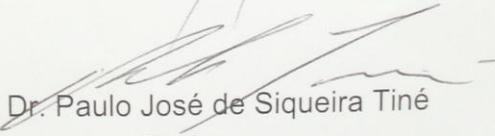
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Lucas Baptista Casacio - RA 009154 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Fernando Augusto de Almeida Hashimoto
Presidente


Prof. Dr. Hermilson Garcia do Nascimento
Titular


Prof. Dr. Paulo José de Siqueira Tiné
Titular

Para Gabriela,
pelo incentivo, apoio e compreensão,
sempre com muito carinho e amor

AGRADECIMENTOS

À Gabriela pelo apoio e paciência, sempre com muito amor e respeito. Aos meus pais pela iniciativa em mostrar a importância dos estudos. Aos meus irmãos pela compreensão e pelo carinho.

Ao Prof. Dr. Fernando Hashimoto, pela amizade, confiança e por uma orientação precisa e objetiva.

À Marcela Casacio, pela ajuda na elaboração do projeto de pesquisa e ao Murilo Duarte por sua colaboração para a finalização da dissertação.

Aos amigos Hercules Gomes, Daniel Muller, Danilo Penteado, Rodrigo Pinheiro, Eduardo Lobo, Raphael Ferreira, Elladio Jardas, Jorge Cirilo, Ronaldo Saggioratto e Henrique Eisenmann, pela prontidão e dedicação em participar dos meus recitais e audições.

Ao Helcio Milito pelas horas de conversas e pela música.

Aos colegas do grupo de pesquisa *Percussão Brasileira: Histórico, Estudo Interpretativo e seu Repertório*, pelos apontamentos enriquecedores.

Aos professores e funcionários do programa de pós-graduação em música do Instituto de Artes da Unicamp

À CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pelo apoio e financiamento desse trabalho.

Resumo

A presente dissertação de mestrado tem como objetivo investigar a peculiar interpretação musical do baterista Helcio Milito, importante referência da música popular do Brasil e considerado um dos precursores da música instrumental no país, intencionando definir traços característicos de interpretação que determinem seu idiomatismo musical. A metodologia desse trabalho é constituída de transcrições e análises de performances pertencentes a dois períodos característicos da carreira do artista: 1. O período compreendido entre 1962 a 1964, no qual se inclui os três primeiros LPs do Tamba Trio; 2. O período compreendido entre 1971 a 1990, período em que Milito volta ao Brasil e passa a integrar novamente o Tamba Trio. Esse segundo período também é caracterizado pela gravação de seu primeiro álbum autoral. As análises das performances do músico permitiram a identificação de recorrentes características interpretativas que possibilitaram traçar uma definição acerca do idiomatismo de Milito.

Abstract

This master dissertation has as a goal to investigate the peculiar musical interpretation of the drummer Helcio Milito, one of the important musicians of the Brazilian popular music and considered one of the pioneers of the instrumental music in Brazil, aiming to define specific traces of interpretation which can determine his musical idiom. The methodology of this work is based on transcriptions and analyses of performances from two distinctive periods of the Milito's career: 1. The period from 1962 to 1964, where is included the first three LPs of the Tamba Trio; 2. The period from 1971 to 1990, in which Milito was back to Brazil and was incorporated again at Tamba Trio. This second period is also characterized by the recording of his first album as a leader. The analyses of the performances allow the identification of the recurrence interpretative characteristics which make possible to identify the unique musical idiom of the Milito.

Lista de ilustrações

Figuras

Figura 1. Foto do encarte do LP <i>Tamba Trio – 20 anos de Sucesso</i>	24
Figura 2. Ritmo de bumbo e chimbal cantado por Milito.....	28
Figura 3. A Tamba no encarte do LP <i>Luiz Eça – Bebeto – Helcio Milito / Tamba</i>	45
Figura 4: Configuração da tamba.....	47
Figura 5. Milito executando a tamba com bambus a esquerda do set.....	48
Figura 6. Vassouras.....	52
Figura 7: Notação da bateria com uso de vassouras.....	52
Figura 8: Condução de vassouras no jazz.....	55
Figura 9: Movimento de mão esquerda.....	56
Figura 10: Padrão de vassouras da mão esquerda.....	56
Figura 11. Padrão executado na mão esquerda com vassoura.....	58
Figura 12. Polimetria na execução da bateria.....	59
Figura 13. Padrão da mão esquerda com vassoura.....	60
Figura 14. Movimento das vassouras em <i>Quadros</i>	61
Figura 15. Padrão executado na mão esquerda com vassoura.....	61
Figura 16. Ciclo de dois compassos de 7/8.....	61
Figura 17. Movimento da mão direita.....	63
Figura 18. Padrão de vassouras na mão direita sem acentos.....	63
Figura 19. Mão direita com acentos.....	63
Figura 20. Toques simples da mão direita de Milito em <i>Samba de uma nota só</i>	64
Figura 21. Transcrição do ritmo da mão direita de Milito em <i>Minha Saudade</i>	64
Figura 22. Trecho de <i>Minha Saudade</i> com execução do cowbell.....	65
Figura 23. Ritmo da mão direita de Milito em <i>Batida Diferente</i>	68
Figura 24. <i>Batida Diferente</i> – compassos 17 e 18.....	68
Figura 25. Samba de Luiz Eça.....	69
Figura 26. Organização rítmica com padrões de colcheia pontuada.....	70
Figura 27. Acentos de bateria e piano em <i>Batida Diferente</i> (1962).....	70

Figura 28. <i>Se Eu Pudesse</i> , LP <i>Tempo</i> (1964) nos compassos 22 e 23.....	72
Figura 29. <i>Influência do Jazz</i> , LP <i>Tamba Trio</i> (1962) nos compassos 11 e 12.....	72
Figura 30. <i>Ou Bola Ou Búlica</i> , LP <i>Tamba Trio</i> (1975) nos compassos 35 e 36.....	72
Figura 31. <i>Não Tem Perdão</i> , LP <i>Luiz Eça – Bebeto – Helcio Milito/Tamba</i> (1974).....	73
Figura 32. <i>A Morte de Um Deus de Sal</i> , LP <i>Tempo</i> (1964) nos compassos 46 e 47.....	73
Figura 33. <i>Danielle</i> , LP <i>Tempo</i> (1964) nos compassos 9 e 10.....	73
Figura 34. <i>Fill in</i> em <i>Batida Diferente</i> , compassos 13 ao 18.....	76
Figura 35: Convenção final do tema A2 em <i>Batida Diferente</i> , compassos 21 ao 24.....	77
Figura 36: Convenção final do tema B de <i>Batida Diferente</i> , compassos 29 ao 32.....	78
Figura 37: Ponte de <i>Batida Diferente</i> , compassos 39 ao 46.....	79
Figura 38. Ritmo do piano, baixo e bateria em <i>Minha Saudade</i> , compassos 38 ao 42.....	80
Figura 39. Ritmo do piano, baixo e bateria em <i>Samba de Uma Nota Só</i>	81
Figura 40. Baquetas convencionais de bateria com ponta de madeira.....	82
Figura 41. Notação da bateria.....	83
Figura 42. Execução de Milito em <i>Tamba</i> nos compassos 2 ao 4.....	84
Figura 43. Célula rítmica do piano e do baixo em <i>Tamba</i> nos compassos 2 e 3.....	84
Figura 44. Ritmo da melodia de <i>Tamba</i> nos compassos 10 ao 33.....	85
Figura 45. Ritmo do piano e da bateria em <i>Tamba</i> entre os compassos 10 e 13.....	85
Figura 46. Técnica de tocar o aro da caixa.....	86
Figura 47. Ritmo do tamborim em <i>Samba Quente</i>	86
Figura 48. Ritmo do Tamborim de <i>Samba Quente</i> e ritmo de piano e bateria de <i>Tamba</i>	87
Figura 49. Variação ao piano em <i>Tamba</i> nos compassos 2 e 3.....	88
Figura 50. Variação do aro da caixa em <i>Tamba</i> nos compassos 2 e 3.....	89
Figura 51. Transcrição de bateria da introdução de <i>Tamba</i> entre os compassos 2 e 9.....	89
Figura 52. Transcrição da introdução de <i>Negro</i> , compassos 1 ao 22.....	91
Figura 53. Transcrição de <i>Barumbá</i>	92
Figura 54. Utilização da cúpula do prato de condução por Airto Moreira.....	93
Figura 55. Utilização da cúpula do prato de condução por Luciano Perrone em <i>Samba Drums</i> do disco <i>Batucada Fantástica</i> (1963) nos compassos 132 ao 135.....	93

Figura 56. Execução de Milito em <i>Borandá</i> do disco <i>Tempo</i> (1964).....	94
Figura 57. Separação dos acentos da condução de Milito em <i>Borandá</i>	95
Figura 58. Rítmica do piano em <i>Borandá</i> entre os compassos 64 e 74.....	96
Figura 59. Rítmica da melodia e dos acentos da bateria em <i>Borandá</i> entre os compassos 64 e 74.....	96
Figura 60. Ritmo da bateria de Milito baseado na melodia de <i>Borandá</i>	97
Figura 61. Compasso 68 de <i>Borandá</i>	97
Figura 62. Compasso 72 de <i>Borandá</i>	97
Figura 63. Ritmo do bumbo executado por Milito em <i>Minha Saudade</i>	100
Figura 64. Ritmo do chimbal na segunda metade do tempo (contratempo).....	100
Figura 65. Transcrição de <i>Klactoveesedstene</i> , compasso 49 ao 56.....	101
Figura 66. Padrão de samba para os pés executado na bateria.....	101
Figura 67. Levada completa de bateria de Milito em <i>Tamba</i> nos compassos 24 e 25.....	102
Figura 68. Levada completa (com vassouras) de Milito em <i>Minha Saudade</i>	102
Figura 69. Pés em 6/8 em <i>Boranda</i> nos compassos 87 e 88.....	103
Figura 70. Polimetria entre o baixo e a bateria em <i>Borandá</i> , compassos 87 ao 111.....	103
Figura 71. Ritmo tocado pelo piano e contrabaixo na introdução de <i>A Morte de um Deus de sal</i>	104
Figura 72. Ritmo do contrabaixo em <i>A Morte de um Deus de sal</i>	104
Figura 73. Ritmo de bumbo e chimbal em <i>A Morte de um Deus de sal</i> nos compassos 45 e 46.....	104
Figura 74. Ritmo de bumbo e chimbal em <i>A Morte de um Deus de sal</i> nos compassos 26 e 27.....	105
Figura 75. Utilização do splash por Milito em <i>Tamba</i> entre os compassos 10 ao 13.....	105
Figura 76. Ataques de bumbo e chimbal em <i>Minha Saudade</i> entre os compassos 64 ao 81.....	106
Figura 77. Configuração da tamba.....	108
Figura 78. Notação da tamba.....	109
Figura 79. Levada de bateria e tamba em <i>Reflexos</i>	109
Figura 80. Ritmo da tamba em <i>Reflexos</i> nos compassos 49 ao 64.....	110

Figura 81. Solo de caixa em <i>Reflexos</i> entre os compassos 65 e 80.....	111
Figura 82. Ritmos de bateria e tamba em <i>Reflexos</i> entre os compassos 65 e 72.....	111
Figura 83. Ritmo do surdo em <i>Mestre Bimba</i> nos compassos 1 e 2.....	113
Figura 84. Ritmo da tamba em <i>Mestre Bimba</i> entre os compassos 9 e 12.....	113
Figura 85. Paradiddle.....	114
Figura 86. Levada de bateria em <i>Sonho de Maria</i>	115
Figura 87. Condução de Milito em <i>Tristeza de nós dois</i> durante improviso de piano.....	115
Figura 88. Ritmo da tamba em <i>Mestre Bimba</i> entre os compassos 9 e 12.....	116
Figura 89. Seção de percussão em <i>Mestre Bimba</i> (2'10'').....	117
Figura 90. Ritmo da tamba em <i>Asa Branca</i> (1'39'').....	118
Figura 91. Levada de tamba de <i>Asa Branca</i> com sugestão de digitação.....	118
Figura 92. Ritmo da tamba em <i>Asa Branca</i> (1'58'').....	119
Figura 93. Variação da levada de tamba em <i>Asa Branca</i> (2'10'').....	119
Figura 94. Solo de tamba em <i>Asa Branca</i> (minuto 4'10'').....	120
Figura 95. Motivo dos bambus.....	121
Figura 96. Primeira variação sobre o motivo principal de bambus.....	121
Figura 97. Segunda variação sobre o motivo principal de bambus.....	121
Figura 98. Exercício 8 do <i>Stick Control</i>	124
Figura 99. Ritmo de tamba em <i>Asa Branca</i> (1'39'').....	125

Gráficos

Gráfico 1. Período de 1962 a 1964.....	57
Gráfico 2. Período de 1974 a 1982.....	57
Gráfico 3. Uso da tamba e da bateria nos discos do Tamba Trio entre os anos de 1974 e 1982.....	112

Tabelas

Tabela 1. Estrutura Formal do Arranjo de <i>Batida Diferente</i>	75
Tabela 2. Organização do arranjo de <i>Borandá</i> do disco <i>Tempo</i> (1964).....	94
Tabela 3. Instrumentação utilizada por Milito em <i>Mestre Bimba</i>	116

Sumário

Introdução.....	21
1. Levantamento Histórico:	24
1.1. Helcio Milito	24
1.2. Tamba Trio.....	32
1.3. A Tamba.....	45
2. Estudo interpretativo e idiomatismo de Helcio Milito.....	49
2.1. Performance na bateria.....	52
2.1.1. Utilização das vassouras.....	52
2.1.2. Utilização de baquetas convencionais de bateria com ponta de madeira.....	82
2.1.3. Utilização dos pés.....	99
2.2. Performance na Tamba.....	108
Considerações Finais.....	126
Bibliografia.....	129

Introdução

A escassez de estudos interpretativos sistematizados acerca de bateristas brasileiros foi o fator motivador principal para essa pesquisa. A escolha de Helcio Milito como tema central se deu pela sempre presente questão em relação à continuação de uma “linguagem” característica da bateria no Brasil, iniciada com o músico Luciano Perrone (1908-2001), e a considerável modificação causada por Edison Machado (1934-1990), fortemente influenciado pelo jazz, especialmente o *bebop* e o *hard bop*. Como estão posicionados os outros bateristas contemporâneos diante deste atrito entre os paradigmas Perrone e Machado?

Helcio Milito se encontra justamente nesse ponto crítico. Reconhecido por sua atuação na bossa nova e por sua originalidade artística, Milito demonstra em atuações diferenciadas traços destes dois conceitos interpretativos e, ainda desenvolve, em um segundo momento, uma maneira peculiar de interpretação em seu instrumento.

Além disso, existe ainda certa inquietação no meio musical sobre alguns bateristas cuja trajetória é muito falada, mas pouco discutida, com muitas lacunas sobre suas reais colaborações para o instrumento. Temos como exemplos deste processo os músicos Airto Moreira, e o próprio Helcio Milito (principalmente com relação a sua maneira de usar as vassouras), uma vez que se sabe muito pouco sobre a efetiva contribuição musical destes instrumentistas, com raros estudos aprofundados sobre questões musicais e técnicas.

O paulistano Helcio Milito é muito celebrado por seu trabalho, principalmente em relação ao seu bom gosto na utilização das vassourinhas. Foi um dos primeiros músicos

brasileiros a tocar em um grupo norte-americano de jazz “ortodoxo”, o Mitchell-Ruff Duo, com quem percorreu o Canadá e universidades norte-americanas, na década de 1960. Trabalhou com importantes nomes no cenário musical como Sammy Davis Jr, João Gilberto, Stan Getz, Astrud Gilberto, Quincy Jones, Duke Ellington, Antonio Carlos Jobim, Milton Nascimento, Luiz Bonfá, Don Costa, Gil Evans, Tony Bennett, Wes Montgomery entre outros.

Porém o trabalho mais marcante de Milito foi sua atuação como membro fundador do Tamba Trio, ao lado dos músicos Luiz Eça e Bebeto Castilho (SOUZA, 1997). Criado em 1962, o Tamba Trio leva o nome do instrumento de percussão criado por Helcio, a tamba.

O Tamba Trio foi marcado, durante as três décadas de sua atuação, por várias mudanças em sua formação, incluindo a substituição, por um período, do próprio Milito pelo baterista Rubens Ohana, bem como por várias fases de diferentes vertentes estéticas, sendo algumas delas caracterizadas pelo experimentalismo.

Desta forma o presente trabalho tem como foco investigar a interpretação do músico Helcio Milito no contexto do Tamba Trio. O estudo está dividido em duas partes, referente aos dois períodos em que Milito foi integrante do Trio, de 1962 a 1964 e de 1971 a 1988. Segundo Signori (2009) “nas fases em que Helcio Milito esteve presente percebemos uma acentuada tendência a pesquisas sonoras que extrapolavam o âmbito da música instrumental vigente na época e se aproximava mais de vertentes experimentais da música erudita do século XX”.

O estudo analítico e interpretativo também está dividido em duas partes. A primeira relacionada unicamente às performances de Milito enquanto baterista e a segunda

focada na utilização do instrumento tamba nas gravações do Trio e nas gravações de seu disco autoral.

O primeiro período diz respeito à fase inicial do Tamba Trio, compreendido entre os anos de 1962 até 1964. Segundo Signori (2009) “é importante ressaltar que essa fase pode ser entendida como sendo o período no qual se solidificou a identidade musical do Tamba Trio”. Nesta primeira fase do grupo foram lançados três álbuns: *Tamba Trio* (1962), *Avanço* (1963) e *Tempo* (1964). A segunda fase está relacionada com a volta de Milito ao trio, após um período de afastamento do grupo, uma vez que esteve fora do país trabalhando com inúmeros artistas. Faz parte ainda desta segunda fase o disco autoral de Helcio. Temos assim, quatro discos referentes à este segundo período: *Luiz Eça – Beбето – Helcio Milito/Tamba* (Tamba Trio, 1974), *Tamba Trio* (Tamba Trio, 1975), *20 Anos de Sucesso* (Tamba Trio, 1982) e *Kilombo* (Helcio Milito, 1990).

Esta divisão faz-se necessária, pois até a década de 1970 o músico ainda não havia utilizado o instrumento tamba em estúdios de gravações, tocando apenas a bateria nos primeiros álbuns do grupo. A partir da década de 1970, com o seu retorno ao trio, a tamba passa a ser gravada, porém o músico não deixa de utilizar a bateria. Milito só deixa de utilizar totalmente a bateria em seu disco autoral *Kilombo* (1990), fato este que torna o estudo destes registros de grande importância para o presente trabalho.

1. Levantamento Histórico



Figura 1. Foto do encarte do LP *Tamba Trio – 20 anos de Sucesso*.

1.1. Helcio Milito

Helcio Paschoal Milito nasceu na cidade de São Paulo em 1931, iniciando sua carreira artística na noite paulistana no início da década de 1950. Teve seu primeiro contato com a bateria ajudando um colega baterista de seu bairro, que trabalhava na Orquestra do Orlando Ferre (MILITO, 2010a, p.66). Milito carregava o instrumento em troca de poder tocar algumas músicas, como afirma o músico: “comecei carregando a bateria de um baterista que tocava nos bailinhos lá no bairro, na Lapa [São Paulo]. E então ele me deixava

tocar samba canção. Depois já fui mudando e acabei indo para a cidade [centro da cidade]”
(MILITO, 2010b)

Uma vez iniciado no instrumento, Helcio passou a atuar profissionalmente como baterista na região central da cidade de São Paulo tocando em boates e *taxis dancing* com as mais variadas formações, desde *big bands* a pequenos grupos, como conta o músico:

Esse táxi-dancing ficava na esquina da Ipiranga com a São João, se chamava Dancing Maravilhoso. Tinha também o Cuba, perto da Duque de Caxias, o Olido... Eu fui progredindo, mesmo sem escola, tocando nesses lugares todos. Em 1952, acabei tocando com a banda do Maestro Peruzzi, considerada a melhor na época. Cópia das bandas americanas. (MILITO, 2010b)

Neste período trabalhou no *Conjunto Robledo, Grande Orquestra de Luis César*, com o *Sexteto de Mario Casalli* e o *Izio Gross trio*, além da já citada *Orquestra do Maestro Peruzzi*. Em 1954, ainda em São Paulo, gravou o dobrado¹ em comemoração ao aniversário de 400 anos da cidade.

Após este tempo na noite paulistana, em 1957, Helcio trabalhou com o humorista José Vasconcelos em uma peça no Teatro da Praça Júlio de Mesquita, com quem viajou em turnê por cerca de um mês no estado da Bahia e por algumas semanas na cidade do Rio de Janeiro. Terminada a temporada, Helcio não conseguiu voltar para São Paulo devido a problemas financeiros, tendo que ficar por mais tempo na cidade do Rio de Janeiro, como relata:

¹ Dobrado: No Brasil, a palavra dobrado é usada para indicar um subgênero das marchas militares muito popular entre as bandas de música do país.

E lá fomos nós pra Bahia com a peça do Zé. Passamos um mês lá. Bom, aí a gente foi pro Rio com ele. Acontece que o Zé não pagou a gente. E lá no Rio, não tendo como pagar o hotel, eu tive que me virar. Liguei pro meu pai, depois o Dom Um Romão me ajudou também. Aliás, ele [Dom Um] foi um dos grandes amigos que eu tive. Adorável. (MILITO, 2010b)

A partir de 1957 Milito fixou-se no Rio de Janeiro morando primeiramente em um hotel no centro da cidade, passando pouco tempo depois a residir e trabalhar na casa noturna *Drink*, onde fez parte do conjunto do proprietário da boate, Djalma Ferreira, gravando em 1959 o disco *Djalma Ferreira e os Milionários do Ritmo – Depois do Drink*. Com este trabalho, Milito passou a ter grande contato com importantes personagens do meio musical e cultural do Rio de Janeiro, entre eles o músico e compositor Ary Barroso, frequentador assíduo da vida noturna carioca, com quem um ano depois estaria em turnê pela Venezuela:

O Ary ia toda noite ao Drink quando terminava a programação da rádio, e enchia a cara. Quem levava ele para casa dele, na ladeira que hoje tem o nome dele, no Leme, era eu (...). E um dia ele disse assim: - Eu quero que você toque na minha banda, nós vamos para Caracas. Era uma orquestra muito grande 22 músicos (...). E lá fui eu. Foi uma temporada linda, um mês em Caracas. (MILITO, 2010b)

Ainda em 1957, já no Rio de Janeiro, Helcio iniciou seus estudos formais de música, estudando percussão com Henry Miller, um percussionista russo aposentado nos Estados Unidos, trazido ao Brasil pelo Maestro Eleazar de Carvalho, como relata Milito:

A jogada dele [Miller] era geral, geral em música. Eu acabei aprendendo com ele tudo, desde tímpano, xilofone, marimba... o centro dele era a caixa (...) Estudava com o Célio, os dois na casa dele [em São Paulo], mas tudo errado. Eu só vim conhecer a coisa

direito mesmo foi com o Miller aqui [no Rio de Janeiro]. (MILITO, 2010b)

Em 1959, o músico passou a fazer parte do quadro de funcionários da Rádio Nacional, sendo um dos seis bateristas contratados pela rádio. Neste período Milito acompanhou os principais artistas brasileiros da época como Ângela Maria, Marlene, Emilinha, (MILITO, 2010b) além de tocar com os grandes músicos da rádio, como Radamés Gnattali, como conta o músico:

Em 1959 eu fui para a Rádio Nacional, como empregado. Eram cinco bateristas mais eu, seis...E então eles me botavam substituindo o baterista Perrone, do Radamés. Pra mim foi bom, eu tocava com o Radamés, com o Chiquinho [do acordeom], com não sei quem. Sabe, foi uma escola pra mim... isso aí foi bom! Eu tocava na bateria do Perrone que era excelente, era uma Ludwig, com os tambores bem feitos, um instrumento muito bem feito. E eu adorava, eu ia mais cedo lá e ficava tocando o pau sozinho no estúdio, ali foi ótimo! Porque o Radamés sempre foi o único cara que escrevia direito para bateria. E eu estava estudando né, com o Miller, aproveitei. Sabe ele [Radamés] botava assim estas coisas junto com as palhetas [saxofones] e os dois tom - tons, sabe? Ele escrevia bem paca. Pra mim foi excelente! Eu comecei a empregar as coisas todas, paradiddle com flam, doubleparadiddle, que já não faço mais, mas eu fazia. Tinha como, sabe? Como os caras de lá [EUA], eles são levados a fazer. Pô você faz, não precisa ser gênio, é ou não é? (MILITO, 2010b)

Com este trabalho na Rádio Nacional, Helcio passou a ter contato direto com o baterista Luciano Perrone, de quem era colega e sofreu certa influência musical, como declara o próprio Milito:

Eu gostava dele, ele foi um cara com iniciativa. Ele conhecia, ele introduziu coisas da bateria aqui no Brasil. Muita gente fala o que não é...não, eu vi isso. Sabe? Por exemplo, o surdo, eu não tinha visto ninguém introduzir o surdo como ele introduziu.(...) Eu acho o

seguinte, o choro como é tocado, não é bem choro hoje em dia, é samba... Ele [Perrone] não, ele tocava choro mesmo e você sentia isso, sabe? Pé esquerdo, caixa e o bumbo. Era tudo de uma maneira “saltitante”, era choro. Hoje em dia é outra coisa, como simplificou ficou tudo igual [cantarola o ritmo de bumbo e chimbau, conforme a Figura 2]. Mesmo a vassourinha, ficava um pouco escandaloso, ele usava a vassourinha bem aberta assim, desse tamanho. Os próprios bateristas da época, mais jovem, ficavam gozando o cara. Eu não, eu respeitava o cara, eu achava que ele fazia a jogada dele e bem, e você que fizesse a sua. (MILITO, 2010b)



Figura 2. Ritmo de bumbo e chimbau cantado por Milito

Em 1959, com o grupo *Bossa Nova*, formado pelos músicos Roberto Menescal, Bill Horn, Luiz Carlos Vinhas, Bebeto Castilho e Luiz Paulo Nogueira, Milito gravou o disco *Bossa é Bossa*. Em 1960, viajou para os Estados Unidos acompanhando o violonista Luiz Bonfá, com quem gravou o disco *Black Orpheus*, divulgando a então recém-inaugurada “batida da bossa nova”. Neste mesmo ano, no dia 20 de maio, foi realizado no Teatro de Arena da Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro *A Noite do Amor, do Sorriso e da Flor* (MELLO, 2008, p. 57), onde estavam presentes artistas como Sylvia Telles, Johnny Alf, João Gilberto, Baden Powell, Astrud Gilberto, Norma Bengell, Sergio Ricardo, Os Cariocas, Claudete Soares, Trio Irakitan, Elza Soares entre outros, tendo como músicos acompanhantes os integrantes do grupo *Bossa Nova*, com a exceção de Bill Horn. Ainda em 1960, Milito continuou seus estudos musicais tendo aulas de teoria musical com Moacir Santos.

Nesse período, Milito desenvolveu um instrumento de percussão ao qual é dado o nome de *Tamba*, apresentando-se, pela primeira com este instrumento, em um show acompanhando Sammy Davis Jr e orquestra em 1960, no *Teatro Record*, em São Paulo.

Em 1961, foi lançado o LP *O Barquinho*, da cantora Maysa. O grupo de músicos que acompanhava a cantora, tanto nas gravações deste disco, quanto nos shows realizados no Brasil e na Argentina, era formado por Luiz Carlos Vinhas (piano), Otávio Bailly Jr. (contrabaixo), Bebeto Castilho (contrabaixo, sax e flauta), Helcio Milito (bateria), Roberto Menescal (violão) e Luiz Eça (piano e arranjos). Estavam, então, ali reunidos os músicos que iriam formar, pouco mais tarde, o *Tamba Trio* (Luiz Eça, Helcio Milito, Otavio Bailly Jr, depois substituído por Bebeto Castilho).

O Tamba Trio foi formado em 1961, tendo seu primeiro disco homônimo gravado em 1962, já com Bebeto substituindo Otavio. Milito gravou ainda outros dois discos na década de 1960 como integrante do Tamba Trio, *Avanço* (1963) e *Tempo* (1964). Nesse período, Helcio estudou nos Estados Unidos com Ester Scliar e com o baterista Charlie Persip. Paralelamente ao trabalho com o trio, Helcio participou de gravações de trilhas sonoras para cinema nos filmes *Cinco Vezes Favela* (Leon Hirzman, 1961), *Os Cafajestes* (Rui Guerra, 1962), *Garrincha Alegria do Povo* (Joaquim Prado de Andrade, 1963).

Em 1964, Milito deixou temporariamente o Tamba Trio, mudando-se para os Estados Unidos, onde, em outubro, participou da gravação do disco *Getz/Gilberto #2* (Universal 519 800-2) de Stan Getz e João Gilberto, gravado ao vivo no Carnegie Hall, dividindo as baquetas com o baterista Joe Hunt. Participaram ainda deste disco o vibrafonista Gary Burton, os baixistas Gene Cherico e Keter Betts, além da cantora Astrud

Gilberto. No ano seguinte, dividiu as gravações de bateria com o baterista Grady Tate no disco *Bumpin* do guitarrista Wes Montgomery, com quem excursionou por mais de seis meses realizando concertos por várias cidades norte-americanas. Também nos Estados Unidos, tocou e gravou com importantes artistas como Mitchell-Ruff Duo, Luiz Bonfá, Eumir Deodato, Don Costa, Gil Evans, Tony Bennett, Quincy Jones, Duke Ellington e Frank Sinatra. Em entrevista realizada no Rio de Janeiro, Milito conta que conviveu com grandes bateristas norte americanos nos estúdios de Nova York, como Buddy Rich e Kenny Clarke. Em 1966, fez alguns concertos com Clementina de Jesus e Coro, participando, com José Maria Neves, da *Missa de São Benedito* (1965) escrita para tamba e vozes.

Paralelamente à carreira de músico instrumentista, Helcio trabalhou na década de 1970 como produtor musical das gravadoras *CBS* e *Tapucar*, produzindo discos de importantes músicos como Don Salvador, Luiz Carlos Vinhas, Radamés Gnattali, Luiz Eça, entre outros. Em 1971, retornou ao Tamba Trio em um concerto realizado no Teatro Teresa Raquel (RJ), excursionando dois anos mais tarde com o trio pelas regiões Norte e Nordeste do Brasil realizando palestras promovidas pelo Ministério da Cultura. No ano de 1973, o grupo saiu em turnê pela Europa, realizando concertos nos Estados Unidos e América do Sul nos dois anos seguintes.

Entre 1974 e 1982, o Tamba Trio gravou três discos, o LP *Luiz Eça – Beбето – Helcio Milito/ Tamba* de 1974, o LP *Tamba Trio* de 1975 e o LP *Tamba Trio – 20 anos de Sucesso* de 1982. Após essa última fase do grupo, Helcio passou um longo período vivendo nos EUA, onde, em 1990, lançou seu primeiro disco autoral, chamado *Kilombo*, gravado, em 1987 no Rio de Janeiro. Em 1997, trabalhou com grande frequência com a flautista norte americana Ali Ryerson, com quem gravou o disco *Brasil: Quit Devotion*.

Até o momento da conclusão deste trabalho, Helcio Milito vive entre as cidades de Monterrey, Califórnia (EUA), New York City (EUA) e Rio de Janeiro e, tem como um dos projetos pessoais a fabricação em série do instrumento tamba, assim como a publicação de um livro sobre como tocar o instrumento.

1.2. Tamba Trio

Depois da gravação do Disco *Chega de Saudade* de João Gilberto em 1959, segundo alguns críticos, a música popular no Brasil nunca mais seria a mesma. Como pôde ser observado por Brasil Rocha Brito (CAMPOS, 2003, pag. 17), “a eclosão da bossa nova revolucionou o ambiente musical no Brasil”. Com uma interpretação recheada de novidades rítmicas, harmônicas e melódicas, acompanhado pelo novo arranjador Antonio Carlos Jobim, o disco *Chega de Saudade* pode ser considerado um marco da música brasileira. João Gilberto inaugura uma forma peculiar de tocar e cantar, influenciando gerações de músicos dentro e fora do país, dando início a uma nova fase na história da música popular do Brasil.

Assim como a bossa nova, que não aconteceu da noite para o dia, a formação do Tamba Trio também foi fruto de um longo processo, podendo ser considerado um marco importante na história da música brasileira instrumental, uma vez que o grupo é apontado como precursor dos grupos do gênero na década de 1960 (SOUZA, 2003), citado pelo pesquisador Alberto R. Cavalcanti (2007, p.301) como “o primeiro trio de piano, contrabaixo e bateria a firmar-se no território da bossa nova”, “responsável pelo lançamento de várias composições de autores novos” (MELLO, 1976, p.176) e, como aponta Signori (2009):

O grupo que contribuiu para despertar o interesse da indústria fonográfica do início da década de 60 em registrar a produção dos grupos de música instrumental daquele momento, sendo que seu primeiro disco *Tamba Trio*, lançado em 1962, representou um marco na história de nossa fonografia ligada à música instrumental.

O Tamba foi um grupo fortemente ligado aos compositores bossa novistas, além de precursor dos trios de piano, contrabaixo e bateria a partir do final da década de 1950. Os músicos que fizeram parte das primeiras formações do Tamba Trio, especialmente Luiz Eça, Otávio Bailly Jr., Helcio Milito e posteriormente Adalberto José de Castilho e Souza (Bebeto Castilho) tinham uma estreita relação com a geração bossa novista. Estavam sempre presentes às reuniões nos apartamentos e encontros musicais que ocorreram no Rio de Janeiro a partir de meados da década de 1950, quando jovens como Nara Leão, Roberto Menescal, Carlos Lyra e tantos outros se reuniam para ouvir música, tocar e mostrar novas composições (CASTRO, 1990).

Os integrantes do futuro Tamba Trio se reuniram profissionalmente pela primeira vez ainda como um quinteto formado para acompanhar a cantora Maysa em 1959, gravando dois anos mais tarde o LP *O Barquinho*. Dentre as composições gravadas neste álbum estão *O Barquinho* (Roberto Menescal/ Ronaldo Bôscoli), *Você e Eu* (Carlos Lyra/ Vinícius de Moraes), *Cala, meu amor* (Tom Jobim/ Vinícius de Moraes), *Melancolia* (Luiz Eça/ Ronaldo Bôscoli), entre outras. Participaram das gravações, em formações alternadas, os músicos Luiz Carlos Vinhas (piano), Otávio Bailly (baixo), Bebeto Castilho (baixo, flauta e sax), Helcio Milito, (bateria), Roberto Menescal (violão) e Luiz Eça que se revezava entre piano, arranjos e regência das cordas, como conta Milito.

Nós gravamos em 1961 *O Barquinho*. O Ronaldo Bôscoli é o autor da letra do Barquinho. Mas quem arrumou o Barquinho foi o Luiz [Eça], porque o Menescal não tinha condições de fazer isso e nem tem. O Menescal se enturmoura na mídia, então ele está sempre na mídia. A maioria do pessoal da bossa nova era muito fraquinho. O Luizinho Eça, que era um grande músico, grande pianista, ele... Uma vez lhe perguntaram: - O que você acha do barquinho? O Barquinho original era um bote todo furado. O Luizinho o

transformou no Barquinho, no arranjo, na forma, na definição da música e no primeiro arranjo de cordas, bonito. Você pode ouvir até hoje e ele tem agora quase 50 anos! Você pode ouvir agora e dizer pô! O Luizinho era talento único, daqueles caras que já nascem prontos, sabe como é?! A gente dizia que tem uns caras que nascem prontos e o Luiz era um deles. (MILITO, 2010b)

Os músicos excursionaram com Maysa para Argentina em 1960, acompanhando também a cantora Leny Andrade numa temporada na boate Manhattan. Neste mesmo ano, após ouvir um LP do grupo Modern Jazz Quartet, junto aos colegas Luiz Eça e Otávio Bailly, Milito os questionou sobre os rumos de suas carreiras artísticas. Tiveram então a iniciativa de formar um trio para tocar música brasileira, como contou Milito em entrevista ao autor deste trabalho:

A ideia de formar o Tamba foi ouvindo o Modern Jazz Quartet, ouvimos e dissemos entusiasmados, que coisa bonita! Nessa época não era o Bebeto não, era o Otávio Bailly, que foi o primeiro baixista do Tamba. E eu, como aquele italianão paulista falei: – É bonito? É, e quando é que nós vamos fazer o nosso? Aí o Luizinho me olhou e falou: - como o nosso? Eu falei: - É o nosso! Temos que fazer alguma coisa, pô! Fizemos com a Maysa, fizemos com a Leny [Andrade], e agora? E o Otavinho falou: - É mesmo eim! E assim começamos, na casa do Luiz, no Flamengo. (MILITO, 2010b)

Assim o trio foi formado inicialmente por Luiz Eça (piano), Helcio Milito (bateria e tamba) e Otávio Bailly (contrabaixo). Nesta formação inicial do trio, nenhum disco foi gravado, porém o grupo ganhava certo prestígio no cenário musical carioca e frequentemente acompanhava cantores importantes da época.

Em 1961, Otávio deixou o grupo devido ao grande tempo que deveria despender para os ensaios e compromissos do trio, sendo substituído por Bebeto Castilho.

Com esta nova formação, o Tamba passou a ter outros elementos musicais que o diferenciava dos trios da época, pois Bebeto, além de cantar e tocar contrabaixo, tocava flauta e saxofone, o que fazia com que o grupo raramente soasse como um trio em suas gravações. O Tamba Trio além de sua formação instrumental de piano, baixo e bateria, tinha um elemento diferencial em relação aos outros trios de formação semelhante, a voz. Uma vez que todos os integrantes cantavam, os vocais estavam sempre presentes nos arranjos do grupo.

Com a formação clássica dos trios de música instrumental - piano, contrabaixo, bateria-, o Tamba Trio atuava não somente no campo da música sem o canto, mas agregando arranjos e solos vocais, incrementava suas vias de expressão musical. O termo “música instrumental” é bastante genérico e elástico, podendo abarcar inclusive o uso do canto (...). O principal diferencial em relação à música cantada, nesse caso, é que na música instrumental a voz tem o papel de um instrumento. No caso do Tamba, mesmo quando trabalham canções com voz e letra, notamos procedimentos que mantêm no grupo uma ligação muito forte com a música instrumental, tais como: concepção do acompanhamento, improvisação e arranjo.²

A estreia oficial do Tamba Trio só ocorreu no dia 19 de março de 1962³ na boate *Bottle's*, no Beco das Garrafas, com a formação definitiva de Luiz Eça, Bebeto Castilho e Helcio Milito. Neste mesmo ano, o grupo entrou em estúdio para gravar seu primeiro álbum, chamado *Tamba Trio*. Dentre as 14 faixas do disco de estreia estão músicas recém-compostas como *Samba de uma nota só* (Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça), *Batida diferente* (Durval Ferreira e Maurício Einhorn), *Influencia do jazz*

² SIGNORI, 2009

³ Jornal *O Globo* 21/03/1962

(Carlos Lyra), *O Barquinho* (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli), *Minha Saudade* (João Donato), *Nós e o Mar* (Ronaldo Bôscoli e Roberto Menescal), *Quem quiser encontrar o amor* (Carlos Lyra e Geraldo Vandré), além de composições autorais como *Tamba* (Luiz Eça) e *Alegria de Viver* (Luiz Eça). O que comprova a afirmação de Mello (2008) quando diz que “o grupo foi responsável pelo lançamento de várias composições de autores novos”.

Em 1963, o trio lançou seu segundo disco, *Avanço*. Neste disco não existe nenhuma composição dos integrantes do grupo, contendo 12 composições também recentes para a época, como *Garota de Ipanema* e *Só danço samba* (ambas de Tom Jobim e Vinícius de Moraes), *Mas que Nada* (Jorge Bem), *Rio* (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli), entre outras. Em entrevista ao autor, Helcio Milito afirma ter sido do Tamba Trio o primeiro registro da composição *Garota de Ipanema*.

Fomos nós os primeiros a gravar *Garota de Ipanema*. O Pery [Ribeiro] diz que foi ele, mas não foi não. Eu tenho a gravação disso em 78 rotações, de 1962 para 1963. Ele gravou em 1963, no meio do ano, e nós já tínhamos gravado a parte instrumental, mas não tinha letra pronta ainda. Eles [compositores Tom e Vinicius] tentaram quinze, vinte vezes, e, aí o Vinicius acabou escrevendo esta que ficou. (MILITO, 2010b)

Ao expor as afirmações de Milito, não queremos entrar no mérito de quem realmente foi o primeiro a gravar a composição, mas sim ilustrar a proposta artística que havia no grupo com relação ao registro e performance de composições novas, contemporâneas à época. Esse fato pode ser comprovado através do grande número de composições inéditas ou recém-lançadas gravadas pelo grupo. Além disso, nota-se que o Tamba Trio, de certa forma, influenciou ou serviu de referência para a música instrumental da década de 1960.

Um ano mais tarde, em 1964, o grupo gravou *Tempo*, seu terceiro disco, em que os integrantes do Tamba voltaram a registrar, em estúdio, suas composições autorais como *Barumbá*, *Danielle* e *Yansã*, de autoria de Luiz Eça e Bebeto Castilho. Este período inicial do trio, de 1961 a 1964, é classificado por Signori (2009) como o período formador da identidade do grupo, “uma vez que foi o período em que o grupo, a partir de escolhas estéticas e arranjos, adota procedimentos que podem ser percebidos nas fases posteriores”.

Ao longo de quase quarenta anos de atuação do grupo, o Tamba passou por diversas mudanças, tanto de integrantes quanto de nome, passando a ser chamado em alguns momentos de sua trajetória de Tamba 4, por exemplo. Entre as mudanças de integrantes, Otávio Bailly foi o primeiro a sair, já no primeiro ano de atuação do grupo e não chegou a gravar nenhum álbum. Ele foi substituído por Bebeto Castilho, que ficou no grupo até sua dissolução. Após a gravação do terceiro disco do Tamba Trio, em 1964, Milito mudou-se para os Estados Unidos, também se afastando do grupo, sendo substituído pelo baterista Rubens Ohana, que foi baterista do trio até 1971.

Com esta nova formação o trio gravou em 1965 o álbum *5 na Bossa – Nara, Edu Lobo e Tamba Trio*, que é o registro ao vivo do show realizado no teatro Paramount em São Paulo. Em 1966, o grupo lançou o disco *Tamba Trio*, realizando sua primeira viagem ao México, onde fizeram alguns shows gravando também o álbum *Brasil saluda a México*. Neste mesmo ano, o grupo participou de um show ao lado de Sylvia Telles, Edu Lobo e Quinteto Villa-Lobos no Teatro Santa Rosa, no Rio de Janeiro, lançado em disco pela *Elenco*, com direção artística de Aloysio de Oliveira.

Algumas características do trio foram alteradas nesta fase. No que diz respeito ao repertório, o grupo passou a ter maior proximidade com autores posteriores à bossa

nova, como Francis Hime, Gilberto Gil, Caetano Veloso, entre outros. No LP *Tamba Trio* (1966) esta mudança é notória, sendo também significativa a presença dos afro-sambas⁴ de autoria de Baden Powell e Vinícius de Moraes em quase todos os álbuns do grupo nessa fase.

Outra característica desta fase se refere à contribuição musical de Ohana ao grupo. Segundo Signori (2009):

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

É bom salientar que essa mudança estética começa a ocorrer antes da entrada de Ohana. No LP *Tempo*, de 1964, Milito toca mais da metade do disco com baquetas⁵. Outro fato relevante é a possível influência em Milito de Edison Machado, que começava a se destacar como instrumentista no cenário musical da época. Além disso, o estilo de Milito tocar com vassouras não é tão ligada a proposta intimista da bossa nova. A forma de

⁴ Sambas compostos entre 1962 e 1964 principalmente por Baden Powell e Vinicius de Moraes, com harmonias mais simples – comparados às composições da bossa nova – e com temáticas e ritmos fortemente influenciados pelas culturas religiosas afro brasileiras.

⁵ Existe uma enorme variedade de tipos e modelos de baquetas, no entanto o termo “baqueta” utilizado por Signori (2009) é referente às baquetas convencionais de bateria com pontas e corpo de madeira. Portanto sempre que as palavras “baquetas”, ou ainda “baquetas convencionais”, forem mencionadas neste trabalho estaremos nos referindo às baquetas convencionais de bateria com pontas e corpo de madeira.

execução de Milito, principalmente quando se trata do uso das vassouras, será apresentada no Capítulo 2.

Em 1967 o trio passou por nova mudança. A partir de convite de um contrato com a *A&M Records*, por intermédio de empresário Carlos Sants, o grupo viajou para os Estados Unidos, onde permaneceu trabalhando por algum tempo, então com formação de quarteto, com o ingresso de Dório Ferreira. O grupo passou a ser chamado de *Tamba 4* e seus integrantes eram os mesmos da formação anterior com a adição de Dório que tocava violão e revezava o contrabaixo com Bebeto. O Tamba lançou dois álbuns nessa fase: *We and the Sea* (1967) e *Samba Blim* (1968).

Outra novidade no grupo neste período refere-se à presença de solos de bateria executados por Ohana, fato inédito até o momento. Milito não utilizava esse recurso, como relatou ao autor deste trabalho quando questionado sobre a ausência de solos de bateria:

Eu não coloquei solos, tem passagenzinhas. Foi uma escolha minha. Eu acho que para aquilo que a gente estava fazendo e para entrar no mercado também, era um pouco por aí. Já tinha improvisos do Luiz. Improviso de piano, e vendendo aqui no Brasil, putz! E outra coisa, o Luiz não improvisava o tema todo, eram passagens. Isso eu lembro! Um ou outro [arranjo] que ele solou mais. (MILITO, 2010b)

Fica claro no depoimento de Milito que, além de questões estéticas, havia uma preocupação com relação ao mercado fonográfico quanto à elaboração dos arranjos do grupo, uma vez que os arranjos eram de certa forma mais fechados e concisos. Para o contrabaixista Bebeto Castilho, a ausência de solos de bateria parece ser também uma escolha estética, quando fala sobre o álbum *We and the Sea*, em que Ohana realiza alguns solos como em *O Morro* e *Consolação*.

Eu particularmente acho um disco muito fora do estilo [do grupo]. Você ouve o primeiro disco do Tamba e ouve *We and the Sea* (...). Eu acho que ali tem uns enganos de pensamento, no sentido de colocar solo de bateria na terra dos bateristas (...). Vamos tocar o que é nosso, entende? Tanto é que para receber a carteira da Union - daqui é sindicato dos músicos-, nós fizemos em Chicago (...) uma audição só para os dirigentes da Union, com almoço pago pela casa, exigido pela migração. Eles queriam ver se o que nós tocávamos era impraticável para o americano. Aí nós tocamos. E o que marcou para eles foi tocar em ritmo de samba o *Watch what happens*, a música do Dório, a música do Luiz. Mas não impressionou *O Morro, Consolação*⁶.

Em 1968, ocorre nova mudança no trio. Luiz Eca afastou-se temporariamente do grupo por motivos pessoais, voltando para o Rio de Janeiro. Neste período, foi substituído provisoriamente pelo pianista Michael Randy. Após o término dos compromissos nos Estados Unidos, o grupo viajou para o México, agora com o pianista Laércio de Freitas. O Tamba 4 permaneceu no México durante pouco mais de um ano, onde assinou contrato com a empresa de hotelaria *Holiday Inn*, tocando nos hotéis da rede em todo o país.

Em 1969, o Tamba 4 gravou o álbum *País Tropical*, lançado pelo selo *Orfeon*. No repertório desse álbum estão composições de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar, Roberto Carlos, Laércio de Freitas, Milton Nascimento, Cassiano, Dório Ferreira e Jorge Ben, sendo que os únicos compositores já gravados em disco pelo Tamba até então eram Jorge Ben e Dório Ferreira.

Sobre esta nova formação Bebeto Castilho afirma que:

⁶ Bebeto Castilho, em entrevista a SIGNORI, 2009

Mudou muito. Eu tive que tocar tumbadora. Tive que aprender a tocar percussão com o Ohana e aquilo mudou completamente a forma do grupo. Não tinha espaço para solos de flauta. Eu já não tocava mais flauta no grupo. O contrabaixo era o Dório. (...) no disco eu toco bastante flauta, mas no palco não. No palco eu não tocava mais flauta.⁷

Podemos perceber a partir da instrumentação utilizada para shows que a proposta musical do grupo nesta fase tinha uma preocupação com o caráter dançante das músicas, diferente de outros períodos. Foram integrantes do grupo nesta época o coreógrafo Lennie Dale e a cantora Flora Purim, formando o *Tamba 6*, com pouco tempo de atuação.

Após o término do contrato do grupo com a rede de hotéis *Holiday Inn*, o Tamba se desfaz, permanecendo inativo por quase dois anos. Em 1971, Helcio Milito, Bebeto Castilho e Luiz Eça estavam de volta ao Brasil e a convite de Isaac Karabtschewsky se reuniram novamente para uma apresentação em seu programa de TV, *A Grande Noite*, retomando, então, as atividades do Tamba Trio.

Entre os anos de 1971 e 1972, o trio passou por um período intenso de ensaios buscando alcançar uma nova concepção musical. A reestrela do trio ocorreu no Teatro Teresa Raquel, no Rio de Janeiro, em novembro de 1972, promovido por *G.L. Promoções*, realizando apresentações também em Curitiba, Londrina, Porto Alegre e São Paulo. Mesmo com a obstinação dos meios de comunicação em ligar o Tamba Trio à bossa nova, esta associação não era mais viável devido às inovações trazidas pelo grupo nesta época, isto é, uso de instrumentação diferenciada como os sintetizadores e a tamba, e a busca por novos caminhos musicais. As novidades iam desde um repertório completamente renovado, com muita improvisação, até aspectos relacionados à concepção do show.

⁷ *Idem* 6.

Em entrevista a Sheila Kaplan, Luiz Eça fala sobre este período:

E, novamente, fomos pioneiros (...). Eu tocava quatro teclados e Bebeto baixo elétrico e flauta elétrica. Da flauta, ele tirava mais de 20 sons diferentes. Estreamos com esse equipamento, sintetizadores e tudo mais, no Teresa Rachel. Nesse show, distribuimos instrumentos de percussão para a platéia e o público tocava conosco. O pessoal que já conhecia nosso trabalho anterior ficou meio chocado com a inovação. Para a gente, foi um laboratório enorme⁸.

A partir desse período de pesquisas e trabalhos, o grupo lançou os álbuns *Luiz Eça-Bebeto-Helcio Milito/Tamba* (1974) e *Tamba Trio* (1975), nos estúdios da RCA, em São Paulo, com produção de Raymundo Bittencourt, lançando mais tarde, em 1982, o disco *Tamba Trio-20 anos de sucessos*. É neste período que Milito passou a gravar o instrumento tamba, utilizada pela primeira vez no disco *Eça-Bebeto-Helcio Milito/Tamba* de 1974, sendo latente o amadurecimento das ideias musicais do grupo. Além da tamba e dos já citados sintetizadores, o trio passou a adicionar outros instrumentos elétricos, como a guitarra e o baixo, às suas performances em estúdio, além de processadores de efeitos como *reverbs*, *delays* e distorções.

Como aponta Signori (2009) sobre o álbum de 1974:

Daí um disco com timbre instrumental “moderno” e atual para os padrões da época. Nos anos 1970, o estilo que marcou a década na linha evolutiva do jazz foi o jazz/rock. Grupos que atuavam nessa vertente mesclavam elementos dos dois gêneros, bem como instrumentação acústica, com instrumentos eletrônicos e guitarra elétrica. Essa fusão, característica no jazz/rock, se manifesta no trabalho do Tamba Trio, da década de 70, no que se refere à instrumentação, improvisação e arranjos.

⁸ Sheila Kaplan. O Globo, 08-06-1983, p. 27

Quanto ao seu repertório, estavam presentes no disco composições autorais dos integrantes do grupo, além de outros autores como Ivan Lins, João Bosco, Ary Barroso, a dupla Tom e Dito, entre outros. A inovação também pode ser notada na variedade de gêneros e estilos. Junto com sambas, encontramos experiências musicais com fortes referências em vertentes como o *fusion*, em *Quadros*, a música minimalista, em *Infinito*, a música afro cubana, em *Não tem nada não* (SIGNORI, 2009).

Em 1975, o trio lançou o álbum *Tamba Trio*, tendo como principal característica as participações especiais, em que cada compositor foi chamado para executar sua música junto ao trio, como conta Bebeto:

Cada faixa o compositor da música tocou violão (...), por exemplo: Em *Ou Bola ou búlica*, está o João Bosco de violão. Nas músicas do Danilo, aqueles sambas, estava o Danilo. A faixa do Ivan Lins [cantarola a melodia], o Ivan Lins está na flauta em sol. Tem o Toninho Horta tocando *Beijo Partido*⁹.

No final de 1975, o Tamba se desfez, voltando a se reunir novamente somente em 1982. Neste ano, o grupo entrou em estúdio para a gravação do álbum *Tamba Trio – 20 anos de sucesso*, produzido por Helcio Milito, sendo este o único disco em toda a trajetória do trio a ser produzido por um de seus integrantes. Ainda que seu título remeta a um disco de coletâneas, é um projeto em que foram selecionadas músicas de trabalhos anteriores regravadas com novos arranjos, bem como composições, até então, não gravadas pelo grupo, como *Asa Branca* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira). Este foi o último registro do Tamba Trio em disco.

⁹ Bebeto Castilho, em entrevista a SIGNORI, 2009

No final da década de 1980, o grupo se desfez novamente voltando à ativa em 1989, com a formação de Luiz Eça, Bebeto Castilho e Rubens Ohana, mantendo esta formação até 1992, ano em que faleceu Luiz Eça.

Em 1998, a empresa Nike utilizou a versão gravada pelo Tamba Trio em 1963 da música *Mas que Nada* (Jorge Ben) como parte de seu comercial publicitário. Esta gravação foi veiculada mundialmente durante Copa do Mundo de Futebol. Motivado pelo interesse que ressurgiu no grupo, Helcio reativou o trio juntamente com Bebeto e o pianista carioca radicado nos Estados Unidos, Weber Iago. Com esta nova formação fizeram alguns shows nos Estados Unidos e algumas turnês pelo Japão, porém o grupo logo se desfez novamente.

Até o momento da conclusão deste trabalho, como apontado anteriormente, Helcio Milito vive entre as cidades de Monterrey, Califórnia (EUA), New York City (EUA) e Rio de Janeiro, onde também vive Bebeto Castilho, que lançou seu mais recente trabalho solo, intitulado *Amendoeira* (2007), e atua também como contrabaixista do grupo *Gente fina e outras coisas*.

1.3. A Tamba

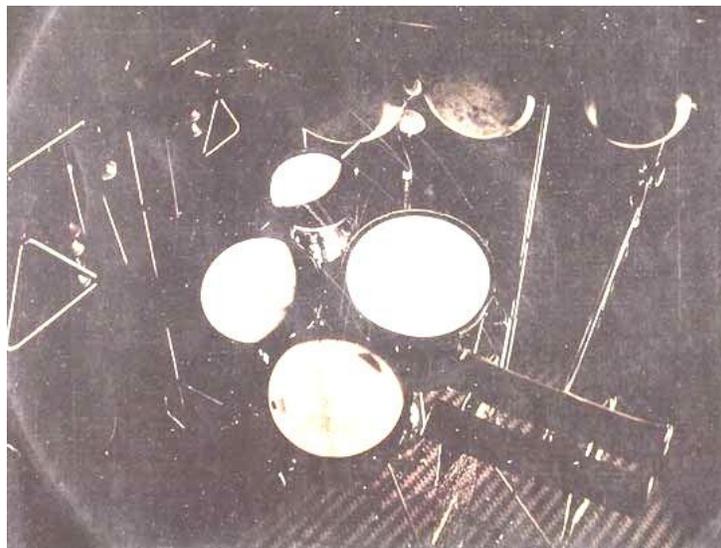


Figura 3. A Tamba no encarte do LP *Luiz Eça – Bebeto – Helcio Milito / Tamba*

Nesta seção descreveremos a tamba, instrumento inventado por Helcio Milito, e abordaremos sua construção e suas características físicas, como também, os assuntos de ordem técnica relevantes à execução desse instrumento.

A origem da bateria é contemporânea às primeiras manifestações do *Jazz*, o que pode ser influência significativa na criação de uma “linguagem” própria do instrumento e na sua consolidação como a encontramos hoje. Dessa forma, sua evolução esteve sempre intimamente ligada às transformações técnicas e estilísticas deste gênero musical (HOBSBAWM, 1989).

Frequentemente na trajetória da música popular no Brasil, muitos músicos procuraram se desligar de alguma maneira ou negar tradições musicais estrangeiras a fim

de afirmar uma cultura local. É comum encontrar na história da bateria brasileira, instrumentistas que tentaram se descolar da influência norte-americana em busca de uma “linguagem” nacional do instrumento, como pode ser observado no depoimento do músico Robertinho Silva: “Esse negócio de prato é coisa de americano. No ritmo brasileiro não existe prato”. (Modern Drummer Brasil, julho de 1996, pg 42). No entanto, este depoimento pode ser bastante contraditório se compararmos com outro trecho da mesma entrevista no qual Robertinho diz que: “o baterista brasileiro que mais me influenciou foi o Edison Machado, e o americano foi o Art Blakey”. Ou seja, dois músicos que têm como característica musical o uso constante de pratos.

No final da década de 1950, em busca de uma sonoridade que se desvinculasse de alguma forma da bateria e de sua ligação com o jazz, Helcio Milito idealizou e desenvolveu um instrumento que batizou de tamba. A tamba, que em tupi-guarani significa concha (TIBIRIÇA, 2009), consiste em um instrumento formado por quatro frigideiras, caixa-clara, três tambores e pedaços de bambu, tocado por diversos tipos de baquetas. A seguir Milito descreve o processo de construção da tamba:

Botei [o nome de] tamba porque era uma coisa bem brasileira. Eu achava que era uma coisa africana, um nome de procedência africana e não é não. Tamba é uma árvore do Amazonas pô! (...) Eu era bem nacionalista e pensava que tinha que ser uma coisa nossa. Por que tem que tocar só bateria e tal? Eu sempre gostei [de bateria], gosto até hoje, eu não toco mais, mas quando pinta aquele que toca bem eu fico de olho, eu gosto, é um belo instrumento! A tamba eu fiz só o início, fiz em casa até, três tom-tons e a caixinha com três perninhas. Em 1957 eu comecei a mexer com isso, foi quando os russos lançaram o *Sputinik*. Porque ele tinha quatro antenas, mas eu só vi três. Era uma bola, eu peguei uma bola de aço pra dar mais segurança, fui numa oficina que tinha aqui, fiz a rosca, botei aquelas três pernas e parafusava nele. Era aquela coisa normal, dois suportes aqui e um ali, botei o [tambor] mais agudo

aqui, que é o menorzinho, o médio, o grande e a caixa. Tudo juntinho. Quer dizer, facilitava pra tocar paca. E eu disse é mesmo! Mas mais tarde eu comecei a botar dois bambus, quatro bambus aqui e comecei a vestir a coisa né. Agora virou um instrumento mesmo, dá pra tocar. Eu escrevi um livrinho que tem uns 15 ou 16 ritmos só pra tamba. O que se pode fazer no futuro é adaptar para a bateria. (MILITO, 2010b)

Através da descrição de Milito e de fotos da época, podemos ilustrar a configuração da tamba conforme figura abaixo:

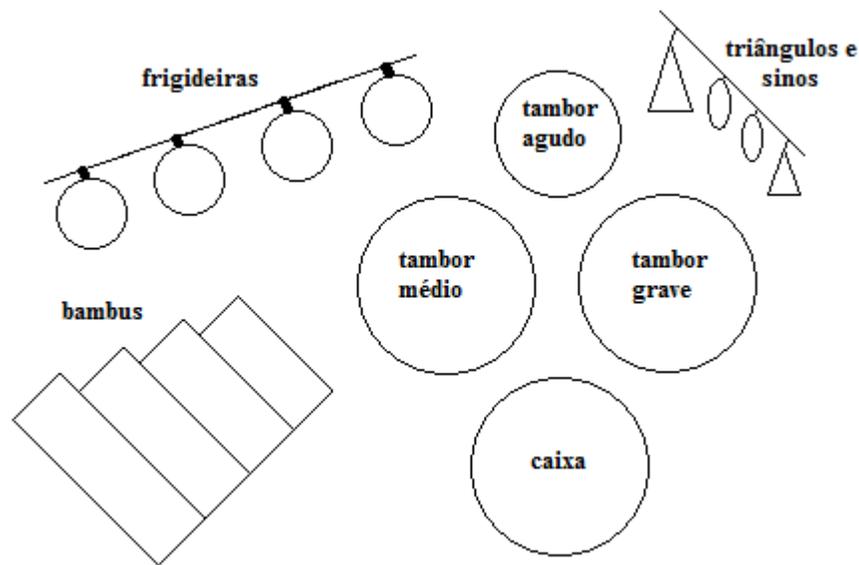


Figura 4: Configuração da tamba.

Os instrumentos principais da tamba são os quatro tambores (caixa, tambor agudo, tambor médio e tambor grave) dispostos sobre um mesmo tripé, adicionados de quatro frigideiras de tamanhos e sons diferentes, além de alguns acessórios de percussão, como triângulos e sinos presos em uma espécie de trave suspensa por pedestal. Há ainda no set quatro bambus que podem ser colocados tanto ao lado esquerdo do set, como ao lado

direito, uma vez que fotos distintas da tamba de Milito mostram esses instrumentos em ambos os lados, como pode ser observado nas Figuras 3 (com os bambus à direita) e 5 (com os bambus à esquerda).



Figura 5: Milito executando a tamba com bambus a esquerda do set.

Quanto às baquetas, a tamba pode ser executada por diversos tipos de baquetas, pois Milito utiliza, na maioria das vezes, baquetas de tímpanos ou vassouras (tanto as tradicionais com cerdas de aço, como vassouras com cerdas de plástico e de madeira).

2. Estudo interpretativo e idiomatismo de Helcio Milito

Este capítulo está direcionado à performance de Helcio Milito, com foco nas análises de gravações do músico no contexto do Tamba Trio e, posteriormente, em seu disco autoral. A metodologia deste trabalho consiste em transcrições e análises de performances pertencentes a períodos distintos da carreira do artista. Adicionalmente, as análises foram contextualizadas com dados históricos oriundos de literatura e críticas contemporâneas relativas às diferentes fases da atividade musical de Milito. Foram realizadas entrevistas com o próprio Milito, resultando em um material de fonte primária inédito. Além de gerar uma discussão sobre as características interpretativas de Helcio, o material levantado nessa pesquisa servirá de fonte para outros pesquisadores que tratam do estudo da trajetória da bateria e de bateristas brasileiros.

A fundamentação teórica acerca dos procedimentos de transcrição baseia-se naqueles apresentados por Pellon (2003), envolvendo a música brasileira popular, e por Riley (2005), sobre o repertório do jazz americano. Este último, trabalho paradigmático, levou as questões sobre a problemática de uma transcrição errônea ou descontextualizada a um grande número de músicos fora da academia, coincidentemente com o que é apontado pelo etnomusicólogo Pinto (2001), quando afirma que a simples transcrição para a linguagem musical ocidental tradicional vigente não pode ser considerada como um padrão de referência absoluta. Utilizamos ainda o *Guide to Standardized Drumset Notation* (WEINBERG, 1998) como base para a notação da bateria.

As transcrições contidas nesse trabalho foram realizadas através de processos distintos. Num primeiro momento, foi feita a audição de todo o material relacionado ao

objeto de estudo para a realização das transcrições mais relevantes, sendo todo este primeiro processo de trabalho baseado na percepção musical. A partir da elaboração das partituras de bateria e tamba, buscamos contextualizar as performances destes instrumentos dentro do grupo do Tamba Trio, relacionando-as aos demais instrumentos do grupo.

Corriqueiramente as transcrições de bateria são descontextualizadas de outros eventos musicais que ocorrem simultaneamente à sua execução. Como, por exemplo, sua relação com outros instrumentos ou com as estruturas das composições. Entendemos que a performance da bateria não é um acontecimento isolado, assim nos preocupamos, nesse trabalho, não só em realizar transcrições dos ritmos executados por Milito na bateria e na tamba, mas também em investigar sua ligação a outras ocorrências musicais contidas nas gravações que possivelmente influenciaram a performance do músico.

Ainda como parte do estudo de práticas interpretativas, bem como para um maior refinamento das transcrições musicais, todas as partituras de bateria e tamba foram tocadas pelo autor desse trabalho.

Quando se trata da análise musical voltada ao estudo interpretativo, a metodologia segue a fundamentação teórica vinculada à pesquisa desenvolvida pelo orientador na geração da edição crítica da obra *Variations on Two Rows for Percussion and Strings de Eleazar de Carvalho* (HASHIMOTO, 2008). A metodologia de análise seguirá os textos sobre a fraseologia musical em níveis arquitetônicos, exemplificados nos trabalhos de Cooper e Meyer (1960). Foi também utilizada para as análises musicais a obra de Schoenberg, cujos conceitos de motivos melódicos foram adaptados para a análise rítmica, como pode ser observado em *Análise Musical de “Estudo para Instrumentos de*

Percussão”, 1953, M. Camargo Guarnieri (HASHIMOTO, 2003). Utilizamos, ainda, como referencial para a análise musical, o livro *Análises del estilo musical* (LA RUE, 1989).

O estudo analítico e interpretativo está dividido em duas partes. A primeira relacionada unicamente às performances de Milito enquanto baterista, que diz respeito à fase inicial do Tamba Trio, compreendido entre os anos de 1962 até 1964, bem como algumas gravações das décadas de 1970 e 1980. Já o segundo período analisado está relacionado à utilização do instrumento tamba por Milito nas gravações do Trio, registrado nos discos *Luiz Eça – Bebeto – Helcio Milito/Tamba* (1974), *Tamba Trio* (1975) e *20 Anos de Sucessos* (1982), bem como em seu disco autoral, *Kilombo* (1990).

Essa divisão faz-se necessária, pois até a década de 1970 o músico ainda não havia utilizado o instrumento tamba em estúdios de gravação, tocando apenas bateria nas primeiras gravações do grupo. A partir da década de 1970, com o seu retorno ao trio, a tamba passa a ser gravada, porém o músico não deixa de utilizar a bateria. Milito só deixa de utilizar totalmente a bateria em seu disco autoral *Kilombo* (1990), fato este que torna o estudo destes registros de grande importância para o presente trabalho.

2.1. Performance na bateria

A performance de Helcio Milito na bateria possui uma maneira bastante peculiar e característica de execução. Este capítulo discorre sobre algumas características estilísticas de Milito enquanto baterista, baseadas em seus elementos de interpretação, que aparecem de maneira recorrente em várias de suas execuções, em especial nas gravações citadas anteriormente.

Através das audições das gravações do Tamba Trio e das entrevistas realizadas com Milito, podemos inferir que o set de bateria que o músico utilizou era um instrumento convencional formado por um bumbo, uma caixa, um tom-tom, um surdo, um chimbau, dois pratos e um cowbell. Desta forma todas as transcrições realizadas nesse trabalho serão baseadas neste set de bateria.

2.1.1. Utilização de Vassouras

O trabalho de Helcio é muito admirado por sua forma de utilizar as vassourinhas (*brushes* ou escovinhas – Figura 6), sendo a utilização deste tipo de baqueta a primeira das características a ser discutida.



Figura 6. Vassouras.

Para maior clareza e assim facilitar a visualização dos elementos transcritos neste capítulo, será utilizado um sistema com dois pentagramas. No pentagrama de baixo encontram-se escritas as notas que devem ser tocadas pelos pés (bumbo e chimbal), nos casos de transcrições que envolvam o set de bateria completo. No pentagrama de cima estão escritas as notas realizadas pelas mãos, utilizando neste caso sempre as vassouras. Foram utilizadas também duas linhas do mesmo pentagrama para a escrita da caixa, sendo que a terceira linha do sistema de cima é referente à mão direita, enquanto a quarta linha é referente à mão esquerda, conforme mostra a Figura 7. Nos casos que não envolvem a utilização dos pés (bumbo e chimbal) será utilizado apenas um pentagrama referente à execução das mãos.

The image displays two musical systems for a drum set using brushes. The top system is divided into two parts: 'Mãos' (hands) and 'Pés' (feet). The 'Mãos' part consists of two staves. The top staff has three lines, and the bottom staff has two lines. The 'Pés' part consists of two staves. The first measure shows a note on the bottom staff of the 'Pés' system labeled 'bumbo'. The second measure shows a note on the top staff of the 'Pés' system labeled 'chimbal com pedal'. The third measure shows a note on the top staff of the 'Pés' system labeled 'abertura de chimbal'. The bottom system is divided into five measures. The first measure shows a note on the top staff of the 'mãos' system labeled 'mão esquerda "sweep"'. The second measure shows a note on the top staff of the 'mãos' system labeled 'mão direita sem acento'. The third measure shows a note on the top staff of the 'mãos' system labeled 'mão direita acento c/ cerdas'. The fourth measure shows a note on the top staff of the 'mãos' system labeled 'mão direita rimshot'. The fifth measure shows a note on the top staff of the 'mãos' system labeled 'cowbell'.

Figura 7: Notação da bateria com uso de vassouras.

O uso de vassouras passou a ser muito popular no período da bossa nova. Alguns autores citam como um possível fator a influência do músico João Gilberto (GARCIA, 1999), devido à sua pouca intensidade sonora. Helcio relata em entrevista ao

autor, que sua preferência pelas vassouras também partiu dessa característica timbrística, uma vez que não gostava de tocar com muito volume, embora o fizesse quando necessário (MILITO, 2010b). Milito relata ainda mais um fator motivador que o levou a usar esse tipo de baquetas, a influência exercida por grupos de jazz norte-americanos oriundos do estilo *West Coast* da década de 1950 (HOBSBAWM, 1989), como o *Modern Jazz Quartet* e especialmente a influência do baterista Kenny Clarke:

Aquele grupo [Modern Jazz Quartet] era realmente excelente, bom de mais! Muito bom no tempo do Kenny Clarke. Este cara fez um pouco a minha cabeça em termos de vassourinha. Sabe, ele foi excepcional. Depois foi pra Paris, foi embora. Mas o quarteto em si era uma delícia de ouvir naquela época. Você pode ouvir agora e dizer poxa! Por onde é que estes caras andavam! (MILITO, 2010b)

Porém a forma como Milito executa suas vassouras difere dos músicos norte-americanos. A partir deste modelo, no qual ambas as mãos são tocadas na caixa, sendo que a mão direita executa células rítmicas da condução do jazz e acentos de *comping*¹⁰, enquanto a esquerda “escova” a pele do instrumento em movimentos circulares, conforme demonstra a Figura 8, Helcio adaptou o uso das vassouras às conduções de ritmos brasileiros.

¹⁰Comping: : Forma de acompanhamento do jazz desenvolvida pelos instrumentistas da seção rítmica. Segundo Riley (1994) a palavra “comp” vem de acompanhar ou complementar.

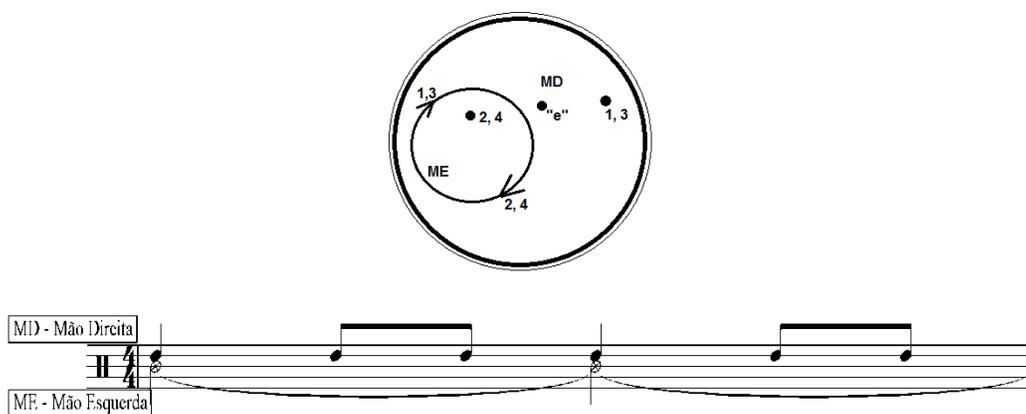


Figura 8: Condução de vassouras no jazz (extraído de RILEY, 1994)

A condução característica de Milito consiste em dois padrões distintos e simultâneos de semicolcheias, ambos executados basicamente na caixa, sendo um para cada uma das mãos. Assim, o estudo técnico referente a este procedimento será dividido entre a técnica da mão esquerda e da mão direita.

Mão Esquerda

A técnica de Milito para a mão esquerda (ME), como dito anteriormente, difere da técnica utilizada em conduções de jazz. Com a mão esquerda são realizados movimentos laterais, ou horizontais, em que a vassoura “varre” a pele da caixa da direita para a esquerda em movimentos de ida e volta, e não circulares como ocorre no jazz. Nesse movimento, as primeiras e terceiras notas de cada grupo de quatro semicolcheias são executadas perto do aro do tambor enquanto as segundas e as quartas notas são executadas mais perto do centro do tambor (conforme as Figuras 9 e 10). Essa ação de varrer lateralmente a caixa com golpes rápidos é chamado por Cameron (2007) de “*staccato sweep*”, mais utilizado como

um recurso de efeito do que conduções rítmicas. Ainda nesse movimento da mão esquerda é feito um leve acento na terceira semicolcheia, resultando em uma sonoridade contínua que emula o som produzido por instrumentos de percussão como, por exemplo, o ganzá ou o reco-reco (PELLON, 2003).

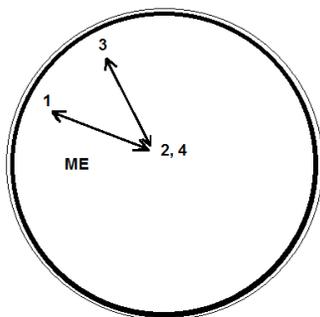


Figura 9: Movimento de mão esquerda. Os números 1, 2, 3 e 4 se referem às semicolcheias.



Figura 10: Padrão de vassouras da mão esquerda

O procedimento de execução da mão esquerda pode ser encontrado em inúmeras gravações ao longo de toda a carreira de Helcio Milito enquanto baterista. Nos três primeiros discos do Tamba Trio, do total de trinta e oito faixas gravadas entre os anos de 1962 e 1964, vinte e sete delas apresentam essa técnica de vassouras. Já na segunda fase de Helcio no trio, das trinta e seis faixas gravadas entre 1974 e 1982, dezesseis faixas apresentam esta ocorrência. Os gráficos a seguir ilustram essas proporções no contexto do

Tamba Trio. O Gráfico 1 é referente ao período de 1962 a 1964, enquanto o Gráfico 2, ao período de 1974 a 1982.

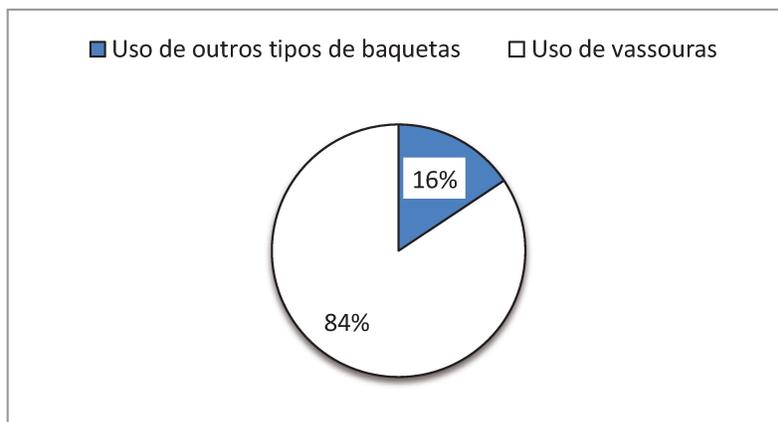


Gráfico 1. Período de 1962 a 1964.

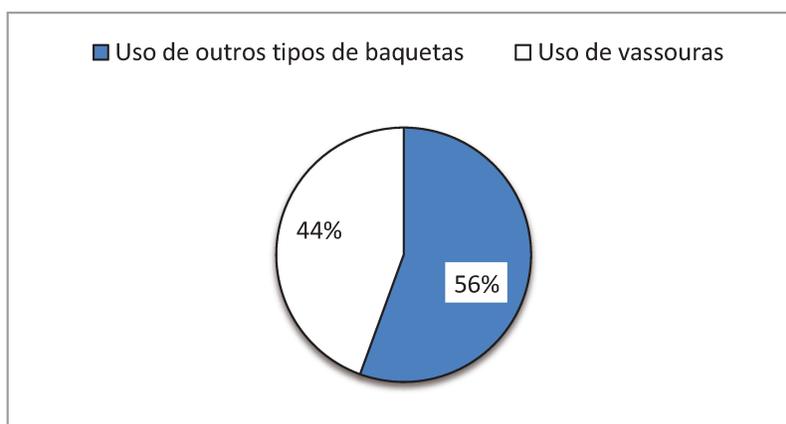


Gráfico 2. Período de 1974 a 1982.

Esse tipo de técnica pode ser encontrado nos mais variados andamentos e em diferentes métricas, conforme os exemplos a seguir:

a) *A Morte de Um Deus de Sal* (Roberto Menescal-Ronaldo Bôscoli), LP *Tempo* (1964).

Compassos 28 e 29.

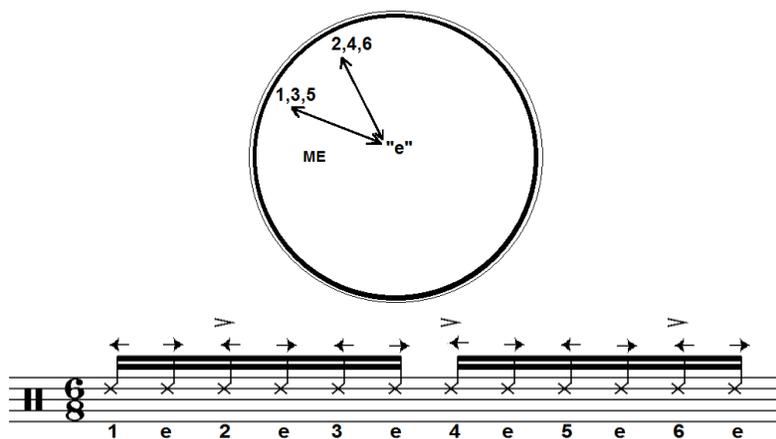


Figura 11. Padrão executado na mão esquerda com vassoura.

Na Figura 11, Helcio mantém o mesmo padrão de semicolcheias que executava em compasso binário, porém ocorre uma reorganização deste padrão para a nova métrica de 6/8. Segundo Cooper e Meyer (1960), o ritmo pode existir independente da métrica, sendo que qualquer célula rítmica pode ocorrer em qualquer estrutura métrica. Desta maneira, a acentuação regular do compasso binário simples, cuja subdivisão é par (a cada duas colcheias), é executada sobre a nova métrica de 6/8 também binária, criando uma polimetria coincidente, ou seja, duas métricas diferentes que ocupam o mesmo espaço de tempo. Como observado na Figura 12 abaixo. Excetuando-se a mão esquerda executada na bateria todo o grupo toca em 6/8.

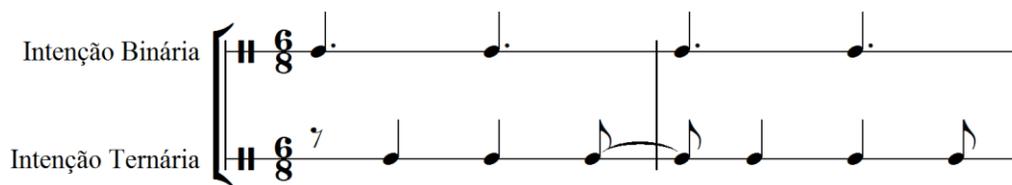


Figura 12. Polimetria na execução da bateria.

David Liebman se refere a esse tratamento rítmico como “superposição” (“superimposition”), isto é, “a colocação de um elemento musical sobre outro, que deve soar simultaneamente com o original” (LIEBMAN, 2001, p. 14). Esse tipo de recurso é chamado vulgarmente de “três contra dois”, uma vez que temos simultaneamente dois pulsos distintos, sendo um de semínimas (linha de baixo, Figura 12 – “três”) e um de semínima pontuada (linha de cima, Figura 12 – “dois”). Essa é uma prática corriqueira na música popular, encontrada em manifestações como os ritmos do boi do Maranhão, do Jongo e da folia de reis¹¹.

Quanto ao movimento da mão, permanece o mesmo realizado nos compassos binários simples descritos anteriormente, porém realizados em doze semicolcheias por compasso e não mais oito. Acima, na Figura 11, estão representadas com números as subdivisão de colcheias e suas respectivas subdivisões de semicolcheias com “e”.

¹¹ Ver DIAS e MANZATTI (2000), *Vol. 2 - Coleção Documentos Sonoros - Acervo Cachuera! Vol. 2 - Batuques do Sudeste e Documentos Sonoros Brasileiros - Acervo Cachuera!*, Vol. 1 *Congado Mineiro* (2000). Ver também BUENO (2001) *Bumba-Boi Maranhense em São Paulo*.

b) *Danielle* (Luiz Eça-Bebeto). LP *Tempo* (1964).

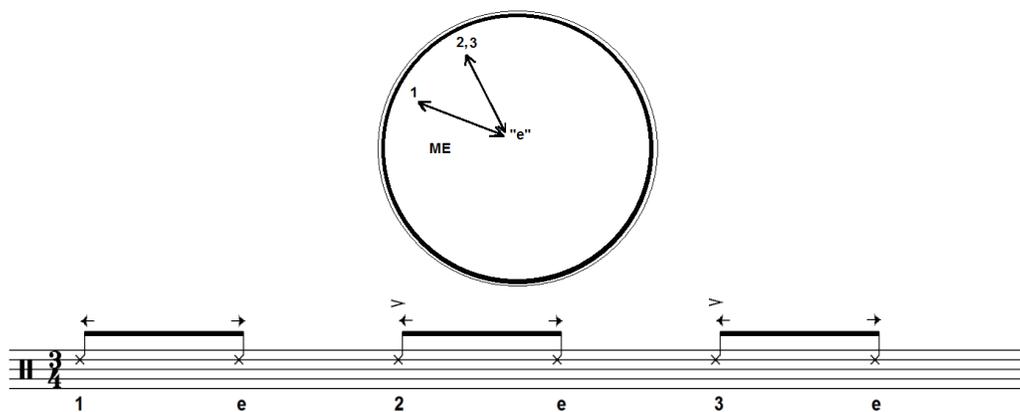


Figura 13. Padrão da mão esquerda com vassoura.

Em *Danielle*, ocorreu uma adaptação do padrão de semicolcheias para colcheias. Os movimentos são semelhantes, porém, aqui, subordinados à métrica de três tempos, e consistem no mesmo movimento de “varrer” a pele da caixa da direita para a esquerda e vice-versa, sendo que as “cabeças” dos tempos do compasso (primeira, terceira e quinta colcheias, representadas na Figura 13 pelos números 1, 2 e 3) são executadas próximas ao aro da caixa, enquanto as colcheias do contratempo (representadas por “e”) são executadas próximo ao centro do tambor. Existe ainda uma acentuação na mão esquerda que ajuda a caracterizar a métrica de três tempos, semelhante à acentuação de uma valsa, na qual Milito acentua os segundos e terceiros tempos enquanto o contrabaixo marca o primeiro tempo de cada compasso.

c) *Quadros* (Luiz Eça). LP *Luiz Eça – Bebeto – Helcio Milito/Tamba* (1974).

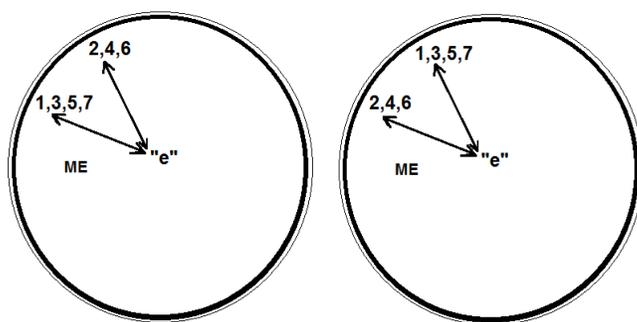


Figura 14. Movimento das vassouras em *Quadros*. A Figura da esquerda é referente ao primeiro compasso e da direita ao segundo.

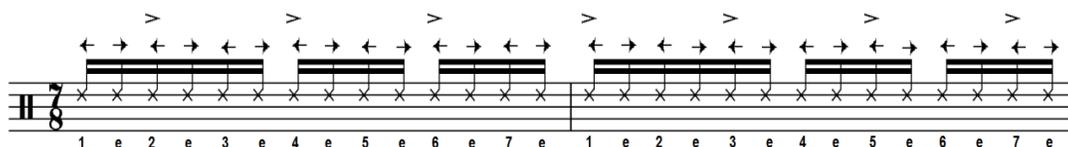


Figura 15. Padrão executado na mão esquerda com vassoura.

Neste exemplo, assim como em *A Morte de Um Deus de Sal*, também ocorre uma polimetria, uma vez que o padrão binário a cada duas colcheias é mantido pelos acentos sobre a métrica de sete colcheias. Desta maneira, esta acentuação regular binária simples gera um ciclo a cada dois compassos de 7/8 conforme a Figura 16 abaixo.

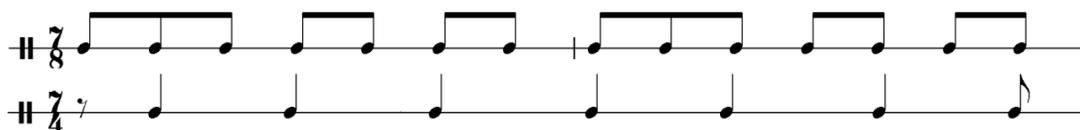


Figura 16. Ciclo de dois compassos de 7/8.

Quanto ao movimento da mão, também permanece o mesmo realizado nos compassos binários simples descritos anteriormente, porém realizados sobre quatorze semicolcheias por compasso e não mais oito, o que proporciona o pulso de semínimas descrito acima. Nas Figuras 14 e 15 acima estão representadas com números as subdivisões de colcheias e suas respectivas subdivisões de semicolcheia com “e”.

Mão Direita

Enquanto a mão esquerda de Milito (ME) executa toques baseados em movimentos horizontais, a mão direita (MD) executa toques baseados num movimento vertical. Assim, neste tipo de movimentação vertical foram encontradas duas técnicas distintas utilizadas por Milito, que chamaremos de: 1) Toques contínuos com acentos, e 2) Toques simples.

1) Utilização de toques contínuos com acentos.

Nesta primeira técnica de execução, o músico faz também um padrão baseado em semicolcheias, como ocorre na mão esquerda, porém a vassoura não varre a pele e sim a percute com uma sequência de toques contínuos, tocando todas as oito semicolcheias em um compasso de 2/4 (Figuras 17 e 18).

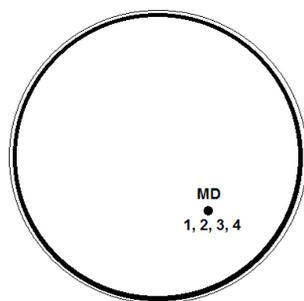


Figura 17. Movimento da mão direita. Os números 1, 2, 3 e 4 se referem às semicolcheias de cada tempo.



Figura 18. Padrão de vassouras na mão direita sem acentos.

Os toques da mão direita são alternados em notas acentuadas e não acentuadas conforme a célula rítmica que o músico pretende executar. (Figura 19). Lembramos que as notas executadas sem acento possuem na sua escrita cabeça de nota em forma de “x”.



Figura 19. Mão direita com acentos (extraído dos compassos 9 e 10 da música *Minha Saudade*)

2) Utilização dos toques simples

A técnica aqui utilizada por Milito difere da anterior por não haver a execução contínua de todas as semicolcheias do compasso, uma vez que o músico toca com sua mão direita somente as notas que caracterizam as células rítmicas, (enquanto a mão esquerda mantém uma condução constante de semicolcheias, com a técnica descrita anteriormente).

Na Figura 20, temos uma transcrição dos toques simples da mão direita de Milito tocados em *Samba de uma nota só*.



Figura 20. Toques simples da mão direita de Milito em *Samba de uma nota só* nos compassos 13 e 14.

A aplicação deste procedimento dá um maior destaque aos ritmos executados pela mão direita deixando o som do set de bateria um pouco mais leve. Milito também utiliza este recurso em determinadas partes de arranjos cujos andamentos são mais rápidos. Assim, essa forma de tocar pode ser entendida, além de uma escolha estética e musical, talvez como uma escolha técnica com a finalidade de economizar movimento muscular. Abaixo temos uma transcrição do ritmo tocado pela mão direita de Milito durante o solo de flauta (compassos 57 ao 64) da gravação de *Minha Saudade* (João Donato) do disco *Tamba Trio* (1962).



Figura 21. Transcrição do ritmo da mão direita de Milito em *Minha Saudade* dos compassos 57 ao 64.

Milito também utiliza esta técnica de vassoura da mão direita percutindo em um *cowbell*¹² adicionado ao seu set de bateria. Com este instrumento, o músico passa a ter

¹² Cowbell: Sino de vaca ou cencerro. Instrumento de metal em forma trapezoidal percutido com baqueta, muito usado na música cubana. (FRUNGILLO, 2003)

um recurso a mais de timbre. A forma como Milito utiliza este recurso nas gravações analisadas remete à execução de um agogô ou um tamborim, tanto pelo timbre do instrumento quanto pelas células rítmicas nele tocadas.

Abaixo, na Figura 22, temos uma levada completa de Milito extraída da gravação de *Minha Saudade*, em que o músico fez uso da técnica de toques simples com o cowbell na mão direita, enquanto mantém a condução de semicolcheias constantes na mão esquerda através dos movimentos descritos anteriormente. O cowbell aparece indicado com a cabeça de nota grafada em triângulo.

The image displays a musical score for a cowbell performance. It is organized into two main systems. The first system has two staves: the top one is labeled 'Mãos' (Hands) and the bottom one 'Pés' (Feet). Both are in 2/4 time. The 'Mãos' staff contains a complex rhythmic pattern with accents and cowbell symbols (triangles). The 'Pés' staff shows a steady accompaniment of semicolcheias (eighth notes). The second system continues this pattern for four measures.

Figura 22. Trecho de *Minha Saudade* com execução do cowbell (compassos 24 ao 30).

Milito utiliza-se deste recurso por duas vezes no decorrer de *Minha Saudade*, com a intenção de realçar as mudanças entre as seções da música. A primeira utilização deste recurso acontece durante a execução da primeira exposição da parte B (compasso 24 ao 30), e a segunda vez na última exposição da melodia da parte A, após os solos de piano e flauta (compassos 89 ao 96).

Tipos de acentos de mão direita

Os acentos, segundo as observações feitas sobre as interpretações de Milito, podem ter basicamente dois níveis diferentes de volume: acento com volume menos elevado, que pode ser executado apenas com as cerdas da vassoura; e um acento com grande volume, em que as cerdas tocam junto com o cabo da vassoura produzindo um som semelhante ao *rimshot*¹³ tradicional.

Desta forma, a mão direita acaba sendo responsável pela execução das células rítmicas feitas durante as conduções, bem como a responsável pela dinâmica do instrumento. Temos então basicamente três níveis de dinâmica para a execução da mão direita: 1. condução contínua de semicolcheias (representada com nota com cabeça em forma de “x”); 2. acento executado apenas com as cerdas da vassoura (cabeça de nota simples); 3. acento com auxílio do cabo da vassoura, *rimshot* (cabeça de nota com corte na transversal).

Acentos com as cerdas da vassoura

As frases executadas pelos acentos são as responsáveis, na execução de Milito, pela determinação do “caráter rítmico” e do estilo de condução da bateria. Ou seja, as frases e células rítmicas características de diversos gêneros musicais são expressadas por Milito, na maioria das vezes, por meio dos acentos executados. Em grande parte essas frases e

¹³Rimshot: Técnica que consiste em tocar simultaneamente a pele e o aro de um tambor, produzindo um som com maior projeção.

células rítmicas são oriundas do samba (samba canção, samba “tradicional”, bossa nova) como veremos no exemplo a seguir na música *Batida Diferente* (Durval Ferreira e Maurício Einhorn), do LP *Tamba Trio* (1962).

Os integrantes do Tamba Trio sempre tiveram bastante contato com músicos e compositores da bossa nova. Assim não é estranho a presença de inúmeras composições bossa novistas gravadas nos primeiros discos do grupo na década de 1960. O trio encontrou neste repertório “um ponto de partida para realização de um trabalho original, mesmo que esteticamente os arranjos se distanciassem dos procedimentos musicais que a bossa nova propunha” (SIGNORI, 2009), como o ocorrido no arranjo de *Batida Diferente*.

Embora o nome do Tamba Trio sempre seja relacionado à bossa nova, seus arranjos não estão tão próximos a este estilo, conforme aponta Signori (2009).

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

Como apontou Milito, muitos arranjos do grupo receberam um tratamento mais próximo às rítmicas do samba. Em entrevista ao autor o músico reforça essas afirmações dizendo que “o Tamba Trio não era bossa nova, o João Gilberto sim” (MILITO, 2010b).

Desse modo, analisaremos de que forma Milito, Eça e Bebeto utilizaram elementos do samba em suas performances de *Batida Diferente* para a organização do arranjo desta composição.

Nesta gravação, Milito executa os acentos da mão direita a partir de variações de células características de levadas de tamborim. Estas células rítmicas consistem basicamente em ritmos de dois compassos, que são usados para sustentar o ritmo de samba, bem como para pontuar a melodia. (GOLÇALVES e COSTA, 2000). O ritmo sobre o qual Helcio desenvolve suas acentuações está representado a seguir:



Figura 23. Ritmo da mão direita de Milito em *Batida Diferente* nos compassos 17 e 18.

A partir do ritmo acima, Milito utiliza uma condução contínua de semicolcheias na mão direita, através da qual são alternados toques acentuados e não acentuados conforme mostra a Figura 24 a seguir:

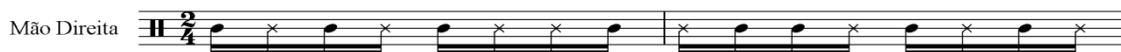


Figura 24. *Batida Diferente* – compassos 17 e 18.

Este ritmo de dois compassos é bastante presente ao longo da execução de Milito em *Batida Diferente*, ocorrendo algumas variações em determinados momentos da gravação.

Há ainda, um “diálogo” entre a mão direita de Helcio e a mão direita de Luiz Eça ao piano. Segundo Signori (2009), é característica de Luiz Eça “um tipo de levada rítmica em que os acordes são tocados com ataque e curta duração. O efeito rítmico resultante se assemelha à função do tamborim no samba”. Estes ataques, segundo Zagury (1996), são resultados de procedimentos de estudo de Eça para padrões rítmicos de acompanhamento do samba, que consiste em realizar algumas acentuações de semicolcheias com a mão direita, enquanto que a mão esquerda executa a linha de ‘baixo’ com a célula rítmica composta por uma colcheia pontuada e uma semicolcheia, como visto na Figura 25 abaixo.¹⁴

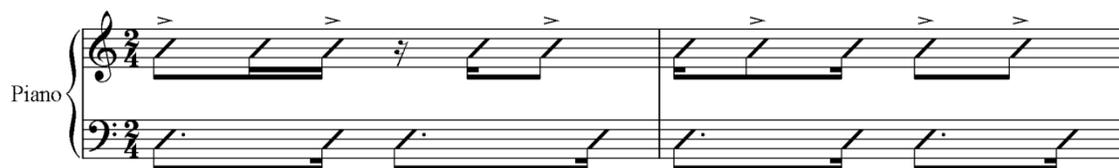


Figura 25. Samba de Luiz Eça.

Luiz Eça realiza um grande número de variações em seus ataques da mão direita, enquanto Milito mantém uma levada um pouco mais constante, porém não estática. Na levada da mão direita de Eça estão presentes acentuações baseadas na célula de colcheia pontuada, através da qual o músico realiza agrupamentos de uma semicolcheia e uma colcheia, conforme a Figura 26 abaixo.

¹⁴ Na dissertação de Zagury os ritmos são escritos em compassos de 2 por 2, deste modo a autora utiliza colcheias e não semicolcheias.



Figura 26. Organização rítmica com padrões de colcheia pontuada.

Deste modo, temos basicamente dois instrumentos executando variações rítmicas distintas baseadas em células de tamborim, com uma maior movimentação rítmica no piano, se comparado com a bateria, conforme Figura abaixo.

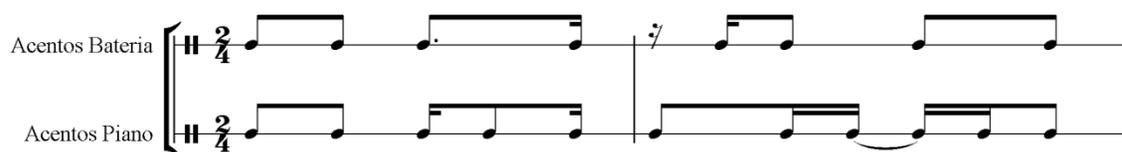


Figura 27. Acentos de bateria e piano em *Batida Diferente* (1962), compassos 17 e 18.

Este procedimento, que consiste em dois ou mais instrumentos realizarem combinações e variações de ritmos baseados no fraseado característico do samba, é prática corriqueira entre percussionistas do gênero. No contexto dos instrumentistas de percussão este procedimento geralmente é realizado por três músicos, em que cada um deles toca combinações de ritmos diferentes executados ao tamborim. Esta prática foi difundida, principalmente, pelos músicos Luna, Eliseu e Marçal, e ficou conhecida como o “trio de tamborins de Luna, Eliseu e Marçal”. (PELLON, 2003)

No “trio de tamborins”, cada músico realiza um ritmo diferente baseado no fraseado do samba. Geralmente um deles fica um pouco mais livre, realizando um maior

número de variações rítmicas, enquanto os outros dois mantêm uma condução mais constante, porém não estática.

Podemos assim perceber certa semelhança entre o procedimento rítmico do “trio de tamborins” e os procedimentos rítmicos das conduções do Tamba Trio, bem como uma consciência e preocupação dos integrantes do trio com o tratamento rítmico dado as execuções do grupo, conforme relata Milito em entrevista ao autor.

É que agente fazia o trenzinho¹⁵, eu com o Bebeto, e funcionava. Isso me deu trabalho, porque ele [Luiz Eça] veio do [estudo] clássico. O Luiz foi mandado para estudar na Áustria (...) e quando ele voltou, tinha uma velocidade que era um negócio de louco (...) E eu comecei a conversar com ele, falei: - Luiz, deixa eu e o Bebeto fazer ritmo, senão vai ficar atropelado, é muita gente fazendo ritmo. Quando grava, não fica definido, é uma coisa... não limpa. (MILITO, 2010b)

Desta maneira, Milito utiliza uma abordagem rítmica semelhante à realizada pelos tamborins de condução mais constante no “trio de tamborins”, garantindo assim o “trenzinho” e deixando maior liberdade para o piano de Luiz Eça realizar seus padrões rítmicos de acompanhamento do samba, desenvolvidos através de ataques curtos de semicolcheias com grande movimento rítmico, semelhante ao tamborim mais livre do “trio de tamborins”. Ocorre também uma maior clareza entre os instrumentos da seção rítmica do trio, deixando o som do grupo mais limpo como apontou Milito.

Pode-se dizer que a grande movimentação rítmica do piano de Luiz Eça, acabou influenciando de forma significativa a maneira de tocar de Milito, assim como as

¹⁵ O termo “trenzinho” é muito utilizado por músicos da seção rítmica para se referir a uma condução mais constante e balançada, tendo certa relação entre o som produzido por um trem em movimento com o de padrões de semicolcheias constantes.

conduções de contrabaixo de Bebeto não somente em *Batida Diferente*, bem como ao longo da trajetória do Tamba Trio.

Milito utiliza o recurso de acentuações com as cerdas da vassoura, descrito acima, para a construção de suas levadas de vassouras em vários arranjos do Tamba Trio. Desde arranjos em andamentos lentos, como no caso de *Se Eu Pudesse Voltar* (Figura 28), cuja concepção do arranjo tem um caráter voltado ao samba canção mais lento, até arranjos de andamentos mais rápidos, como nas execuções de *Minha Saudade, Influência do Jazz* (Figura 29) e *Ou Bola Ou Búlica* (Figura 30), cujos andamentos variam entre 110 e 120 bpm.



Figura 28. *Se Eu Pudesse*, LP *Tempo* (1964) nos compassos 22 e 23.



Figura 29. *Influência do Jazz*, LP *Tamba Trio* (1962) nos compassos 11 e 12.



Figura 30. *Ou Bola Ou Búlica*, LP *Tamba Trio* (1975) nos compassos 35 e 36.

Ou ainda em andamentos médios como em *Não Tem Perdão* (Figura 31).

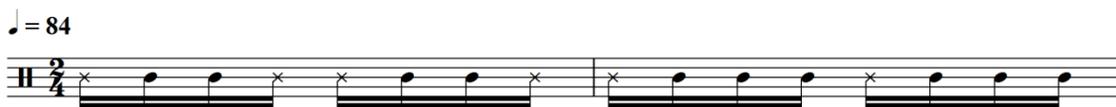


Figura 31. *Não Tem Perdão*, LP *Luiz Eça – Beбето – Helcio Milito/Tamba* (1974) nos compassos 5 e 6.

Estes recursos também são encontrados em diferentes métricas, como em *A morte de Um Deus de Sal* (Figura 32), cujo compasso é de 6/8 com andamento de 162 bpm para cada colcheia, assim como em *Danielle* (Figura 33), composição de compasso 3/4 com andamento de 152 bpm.



Figura 32. *A Morte de Um Deus de Sal*, LP *Tempo* (1964) nos compassos 46 e 47.



Figura 33. *Danielle*, LP *Tempo* (1964) nos compassos 9 e 10.

Rimshots

O *rimshot* é uma técnica bastante comum, utilizada por percussionistas em geral, que consiste em tocar simultaneamente a pele e o aro de um tambor, produzindo um som com maior projeção, além de uma alteração no timbre do instrumento, uma vez que este toque produz um som com maior proeminência de harmônicos.

Este recurso é utilizado por Helcio Milito, não somente com as vassouras, como também com baquetas convencionais de bateria com ponta de madeira, em momentos específicos dos arranjos. O músico utiliza os *rimshots*, tanto para realçar as mudanças entre as seções das músicas, quanto para destacar determinada rítmica da melodia, ou como *fills in*¹⁶, além de ataques em convenções com a banda.

A seguir seguem alguns exemplos do emprego dos *rimshots* por Milito fazendo uso das vassouras.

a) *Batida Diferente* (Durval Ferreira – Maurício). LP *Tamba Trio* (1962).

Nessa gravação, o *rimshot* é utilizado em diversos momentos com a finalidade principal de demarcar as mudanças das seções da música, deixando clara a forma da composição, bem como a concepção do arranjo original do trio.

A Tabela 1 abaixo mostra como foi organizado o arranjo em sua grande dimensão¹⁷.

¹⁶ Fill in: Preparação executada pela bateria no início de uma determinada seção musical.

¹⁷ La Rue (1989) propõe que o estudo de uma peça verifique aspectos nas três dimensões: grande dimensão, média dimensão e pequena dimensão. Conforme o autor, a medida dessas dimensões é variável em função do

Partes	Introdução	Tema A1	Tema A2	B
Instrumentação	flauta e piano: melodia. bateria e baixo: convenções	flauta: melodia. piano, baixo e bateria: levada de samba e convenções	flauta: melodia. piano, baixo e bateria: levada de samba	flauta: melodia. piano, baixo e bateria: levada de samba
Número de Compassos	8 (comp. 1 ao 8)	8 (comp. 9 ao 16)	8 (comp. 17 ao 24)	8 (comp. 25 ao 32)

Tema A3	Ponte (Introdução)	Improviso de Piano (B e A)	B	Tema A3	Coda
flauta: melodia. piano, baixo e bateria: levada de samba	piano: melodia. baixo e bateria: levada de samba e convenções	piano: improvisação. baixo e bateria: levada de samba	flauta: melodia. piano, baixo e bateria: acompanhamento com levada de samba	flauta: melodia. piano, baixo e bateria: levada de samba	piano: melodia. baixo e bateria: levada de samba e convenções
6 (comp. 33 ao 38)	8 (comp. 39 ao 46)	16 (comp. 47 ao 62)	8 (comp. 63 ao 70)	6 (com. 71 ao 76)	9 (comp. 77 ao 85)

Tabela 1. Estrutura Formal do Arranjo de *Batida Diferente*

Milito faz uso de *rimshots* em quase todas as mudanças de partes do arranjo. A primeira ocorrência deste recurso pode ser encontrada ao final da primeira exposição do tema (compasso 16). Nesse momento ocorre uma preparação para a reexposição do primeiro tema da composição (A2) através de um *rimshot* executado após um *break*¹⁸ feito por toda a banda, conforme Figura 34. Esse recurso pode ser caracterizado como um *fill in*, pois é uma preparação feita pela bateria que determina o início de uma nova seção musical.

objeto a ser analisado. Em virtude da adaptabilidade do guia de análise proposto por La Rue, empregaremos os termos ‘grandes, médias e pequenas dimensões’ com as seguintes delimitações: (I) grande dimensão – a peça como um todo, da introdução ao final da música, (II) média dimensão - as partes ou seções da peça e (III) pequena dimensão – aspectos relacionados ao fraseado, motivos melódicos.)

¹⁸ Break: Breque, rápida interrupção da execução musical, seguida de uma pequena improvisação de um instrumento ou cantor.” (BERENDT, 1987, p. 356).

Lembramos que o *rimshot* está representado na partitura com uma linha transversal na cabeça da nota.

The image displays a musical score for three instruments: Piano, Baixo (Bass), and Bateria (Drums). The score is in 2/4 time and consists of six measures. The Piano and Baixo parts feature rhythmic patterns with slanted lines. The Bateria part shows a complex drum pattern with rimshots indicated by horizontal lines through the note heads.

Figura 34. *Fill in* em *Batida Diferente*, compassos 13 ao 18.

Após a reexposição do tema A, ocorre uma convenção realizada pelo grupo todo nos dois últimos compassos da parte A2 (compassos 23 e 24) em que Milito utiliza-se também do *rimshot* para acentuar essa passagem, conforme Figura 35.

The image shows a musical score for four instruments: Flauta, Piano, Baixo, and Bateria. The score is in 2/4 time and consists of four measures. The Flauta part has a melodic line with accents. The Piano and Baixo parts have a similar melodic line. The Bateria part features a complex rhythmic pattern with rimshots and accents.

Figura 35. Convenção final do tema A2 em *Batida Diferente*, compassos 21 ao 24.

Ao final da parte B da música, ocorre um momento em que o trio todo faz uma nova convenção com a finalidade de destacar a acentuação da melodia final dessa parte (compassos 29 ao 32) executada pela flauta. Nesse ponto do arranjo, Milito também faz uso do *rimshot* como pode ser observado na Figura 36.

The image shows a musical score for four instruments: Flauta, Piano, Baixo, and Bateria. The score is in 2/4 time. The Flauta part is in the treble clef and features a melodic line with slurs and accents. The Piano part is in the treble clef and has a simple harmonic accompaniment. The Baixo part is in the bass clef and has a bass line with slurs and accents. The Bateria part is in the drum clef and has a complex rhythmic pattern with many accents.

Figura 36. Convenção final do tema B de *Batida Diferente*, compassos 29 ao 32.

Após a terceira exposição da parte A do tema (A3), é realizada a execução de uma ponte cuja estrutura é baseada na introdução do arranjo, em que a bateria e baixo, concomitantemente à execução da levada de samba, acentuam a mesma rítmica da melodia feita pelo piano. Nesse momento, Milito utiliza o *rimshot* para destacar esses fragmentos melódicos, conforme pode ser observado nos compassos 40 e 42 da Figura 37. Ao final desta ponte (compasso 46), após a realização do final da melodia em uníssono pelo trio, Helcio também utiliza o *rimshot* como preparação para o início da seção de improvisos de piano.

The image shows a musical score for three instruments: Piano, Baixo (Bass), and Bateria (Drums). The score is divided into two systems. The first system contains measures 39 to 42, and the second system contains measures 43 to 46. The time signature is 2/4. The Piano part features a complex rhythmic pattern with many slurs and accents. The Baixo part has a simpler, more melodic line. The Bateria part shows a consistent drum pattern with many accents. The second system shows the Piano and Baixo parts continuing their respective patterns, while the Bateria part has some rests and a final note in measure 46.

Figura 37. Ponte de *Batida Diferente*, compassos 39 ao 46.

Desta forma, pode-se perceber a recorrência não só da técnica do *rimshot* utilizada por Helcio Milito, mas também a maneira que o músico a emprega, organizando sua execução em função do arranjo da composição.

b) *Minha Saudade* (João Donato). LP *Tamba Trio* (1962).

Em *Minha Saudade*, o recurso do *rimshot* também é utilizado como um *fill in* para o solo de piano (que inicia após a barra dupla na Figura 38). Esse acento, além de funcionar como uma preparação para a próxima seção da música (solo de piano), ajuda a evidenciar o final da frase de dois compassos do piano (compassos 39 e 40).

The image shows a musical score for three instruments: Piano, Baixo (Bass), and Bateria (Drums). The score is in 2/4 time and covers measures 38 to 42. The Piano part is written in treble clef and features a melodic line with several accents. The Baixo part is written in bass clef and provides a harmonic accompaniment. The Bateria part is written in a drum staff and shows a complex rhythmic pattern with accents and a rimshot.

Figura 38. Ritmo do piano, baixo e bateria em *Minha Saudade*, compassos 38 ao 42.

c) *Samba de Uma nota Só* (Antônio Carlos Jobim – Newton Mendonça). LP *Tamba Trio* (1962).

Nesse exemplo o músico utiliza-se do *rimshot* por duas vezes no mesmo compasso. O solo de piano, nessa gravação, foi realizado sobre duas estruturas distintas de oito compassos cada, totalizando 16 compassos, sendo que os acentos de bateria foram realizados no último compasso da primeira seção de oito, compasso 48. Milito utilizou o recurso do *rimshot*, num primeiro momento, como uma antecipação melódica em convenção com o piano e o contrabaixo, através da qual o segundo tempo do compasso fica suspenso. A segunda ocorrência pode ser interpretada como uma preparação para a próxima seção do solo de piano.

The image displays a musical score for three instruments: Piano, Baixo (Bass), and Bateria (Drums), in 2/4 time. The score is divided into two systems, each containing five measures. The Piano part is written in treble clef, the Baixo in bass clef, and the Bateria in a drum staff. The first system (measures 41-45) shows a piano melody with eighth notes and a triplet in the fifth measure, a bass line with eighth notes, and a drum pattern with snare and bass drum. The second system (measures 46-50) continues the piano melody with a triplet in the fifth measure, a bass line with eighth notes, and a drum pattern with snare and bass drum. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings.

Figura 39. Ritmo do piano, baixo e bateria em *Samba de Uma Nota Só*, compassos 41 ao 50.

2.1.2. Utilização de baquetas convencionais de bateria com ponta de madeira

Assim como o uso das vassouras estudado anteriormente, Milito também fez grande uso das baquetas convencionais de bateria com ponta de madeira (Figura 40) nas gravações do Tamba Trio.



Figura 40. Baquetas convencionais de bateria com ponta de madeira.

Esse recurso está presente em todos os álbuns do grupo, como pode ser observado na faixa *Tamba*, que abre o álbum de estreia do trio, e, principalmente, no disco *Tempo* (1964), em que o grupo interpreta alguns afro-sambas. Milito também utilizou essas baquetas em gravações das décadas de 1970 e 1980, como em *Se é questão de adeus até logo* (Tom e Dito), do álbum *Luiz Eça – Bebeto – Helcio Milito/Tamba* (1974), *Visgo de Jaca* (Rildo Hora), do álbum *Tamba Trio* (1975) e em *Mas que nada* (Jorge Ben), do álbum *Tamba Trio-20 anos de Sucessos* (1982). Neste capítulo analisaremos gravações em que o músico fez uso desse recurso, dando continuidade ao trabalho de identificação de seus traços interpretativos característicos.

A Figura 41 abaixo mostra a notação da bateria utilizada a partir deste capítulo.



Figura 41. Notação da bateria.

O primeiro exemplo que utilizaremos para a análise de tais procedimentos foi extraído da gravação de *Tamba* (Luiz Eça) do disco *Tamba Trio* (1962). A composição é feita sobre uma estrutura bastante comum dentro do universo do jazz, que consiste em uma composição baseada na forma *Blues*¹⁹ de 12 compassos de 4/4, adaptada para a métrica de 2/4 do samba. *Tamba* é, portanto, uma composição de 24 compassos, sendo que seu arranjo foi organizado em três partes constituídas de tema, improviso e tema, organização bastante corriqueira em arranjos de jazz.

Tornou-se prática comum na década de 1960, em execuções de samba, a utilização de toques contínuos de semicolcheia nos pratos de condução ou no chimbal. Tal procedimento pode ser encontrado já nos primeiros compassos de *Tamba*, conforme Figura 42.

¹⁹ “Forma musical de 12 compassos baseada numa estrutura harmônica de tônica – subdominante – dominante, 3 acordes básicos na harmonia tonal. No desenrolar da melodia do blues comparece a Blue Note, a alteração melódica mais antiga e característica do jazz” BERENDT, 1987, p. 356

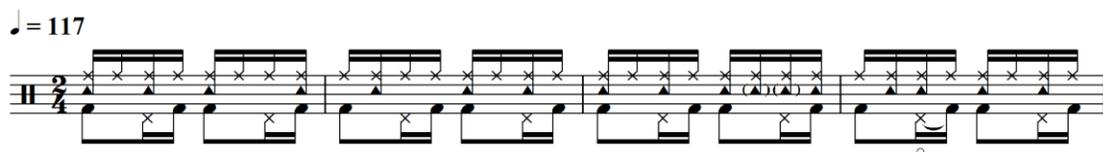


Figura 42. Execução de Milito em *Tamba* nos compassos 2 ao 4.

Nessa gravação Milito executou uma condução de semicolcheias contínuas durante todo o arranjo, enquanto o piano e o baixo realizavam um acompanhamento constante durante a exposição e a reexposição da melodia, conforme Figura 43. Durante o improviso de piano a mesma ideia é mantida apenas pelo baixo e pela bateria.



Figura 43. Célula rítmica do piano e do baixo em *Tamba* nos compassos 2 e 3.

Conforme pode ser observado abaixo, na Figura 44, a melodia de *Tamba* é constituída por uma grande quantidade de notas longas, com pouca movimentação rítmica, o que possibilita um acompanhamento com maior atividade rítmica. Essa melodia é executada primeiramente por coro de vozes e reexposta logo em seguida pela flauta, ficando o trio de piano, contrabaixo e bateria apenas com a função de acompanhamento.



Figura 44. Ritmo da melodia de *Tamba* nos compassos 10 ao 33.

As semicolcheias constantes tocadas no acompanhamento de Milito são executadas no prato de condução pela mão direita, enquanto que a mão esquerda realiza variações rítmicas no aro da caixa ou no cowbell, baseadas no ritmo do piano, como pode ser observado na Figura 45.

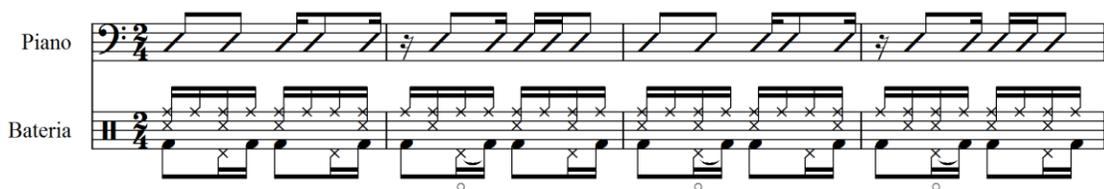


Figura 45. Ritmo do piano e da bateria em *Tamba* entre os compassos 10 e 13.

O aro da caixa está representado por “x” na partitura da bateria e é tocado com a mão esquerda apoiada sobre a membrana do instrumento, com a baqueta deitada na caixa, conforme a Figura 46.

The image shows three staves of musical notation in 2/4 time. The top staff is labeled 'Tamborim' and contains a sequence of eighth notes with accents. The middle staff is labeled 'Piano' and contains a sequence of eighth notes with accents. The bottom staff is labeled 'Bateria' and contains a sequence of eighth notes with accents. A vertical bar line is present between the first and second measures of each staff.

Figura 48. Ritmo do Tamborim de *Samba Quente* e ritmo de piano e bateria de *Tamba*.

Como pode ser observado acima, são poucas as diferenças entre o ritmo de samba do tamborim de *Batida Quente* e os ritmos do piano e do aro da caixa da bateria em *Tamba*. Assim, seguindo a classificação de motivo e variações de Hashimoto (2003), cujos conceitos de motivos melódicos de Schoenberg (1993) foram adaptados para a análise rítmica, temos que motivo “é frequentemente considerado o germe da ideia”, enquanto que “variação significa mudança: mas mudar cada elemento produz algo estranho, incoerente e ilógico, destruindo a forma básica do motivo”, uma vez que “qualquer sucessão rítmica de notas pode ser usada como um motivo básico”.

Segundo o autor, “o ritmo pode ser mudado:

1. modificando-se a duração das notas;
2. repetindo-se algumas notas;
3. repetindo-se determinados ritmos;
4. deslocando-se os ritmos para pulsações diferentes;
5. acrescentando-se contratempos;
6. modificando-se os compassos (raro)”

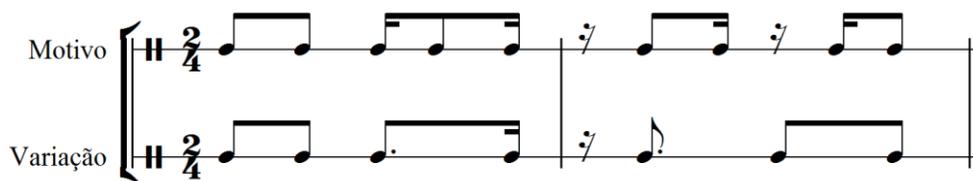


Figura 50. Variação do aro da caixa em *Tamba* nos compassos 2 e 3.

Há ainda um importante ponto a ser levantado sobre a interpretação de Milito em *Tamba* que diz respeito à utilização do cowbell. Com este instrumento adicionado ao seu set, o músico passa a ter um novo elemento timbrístico no decorrer do arranjo. Assim como o aro da caixa, o cowbell também é executado pela mão esquerda e a forma como Milito utiliza este recurso na gravação novamente remete a um tamborim ou a um agogô, tanto pelo timbre do instrumento, quanto pelas células rítmicas nele tocadas. Esse recurso foi utilizado pelo músico em três momentos do arranjo: na introdução, na primeira reexposição do tema e após o improviso do piano (novamente durante a execução do tema). Abaixo na Figura 51, temos a transcrição da introdução de *Tamba* onde o cowbell está representado no pentagrama por um triângulo.

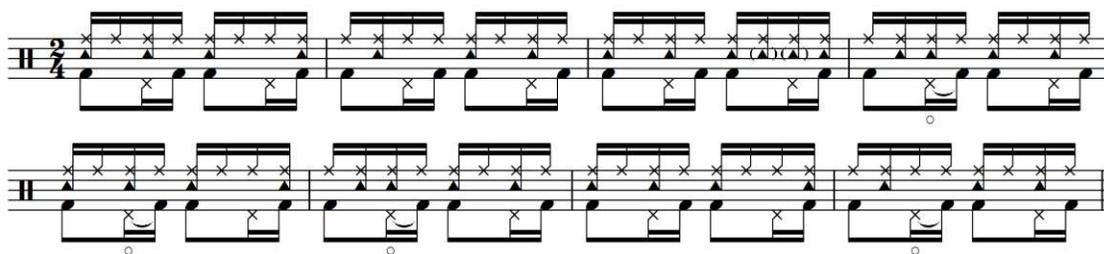


Figura 51. Transcrição de bateria da introdução de *Tamba* entre os compassos 2 e 9.

A utilização do cowbell em execuções de ritmos de samba pode ser encontrada em inúmeras gravações nos três primeiros discos do Tamba Trio, como em *Minha Saudade* (João Donato), do LP *Tamba Trio* (1962), *Mas que nada* (Jorge Bem) e *Negro* (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli), do LP *Avanço* (1963), e *Berimbau* (Baden Powell e Vinicius de Moraes) e *Barumbá* (Luiz Eça e Bebeto Castilho), do LP *Tempo* (1964), entre outras.

A faixa *Negro*, do disco *Avanço*, tem uma introdução em que Milito também faz uso do cowbell, porém de uma maneira um pouco diferente do que estudamos até aqui. O músico executa uma levada baseada em ritmos afro-cubanos. Tais ritmos são compostos em compasso de 6/8 e são executados no cowbell com a mão direita, enquanto a mão esquerda toca o tom-tom e o surdo, marcando a acentuação binária do compasso (semínimas pontuadas). Abaixo, na Figura 52, temos a transcrição desta levada, onde o cowbell foi escrito na primeira linha suplementar superior do pentagrama com a cabeça da nota em forma de triângulo. Este procedimento de escrita foi adotado uma vez que o cowbell neste exemplo, assim como o chimbal e os pratos, deve ser tocado pela mão direita, facilitando assim a execução e a clareza na escrita.

$\text{♩} = 150$

Figura 52. Transcrição da introdução de *Negro*, compassos 1 ao 22.

É também característico de Helcio Milito, nos primeiros discos do Tamba, como baterista, uma condução contínua de semicolcheias no chibbal, como pode ser encontrado nas gravações de *Tristeza de nós dois* (Bebeto Castilho, Durval Ferreira e Maurício Einhorn), do LP *Avanço* (1963), *Borandá* (Edu Lobo), *Pregão* (Sérgio Ricardo e Carlos Diegues), *Barumbá* (Luiz Eça e Bebeto Castilho) e *Berimbau* (Baden Powell e Vinicius de Moraes), do LP *Tempo* (1964). Esse recurso propicia ao músico mais uma opção de timbres no instrumento, uma vez que o chibbal quando fechado com o uso de pedal, tem uma sonoridade diferenciada dos pratos, com menos harmônicos, com seu timbre um pouco mais “fechado”. Assim analisaremos o uso deste recurso na gravação da composição *Barumbá* (Luiz Eça e Bebeto Castilho), do álbum *Tempo*, Figura 53.

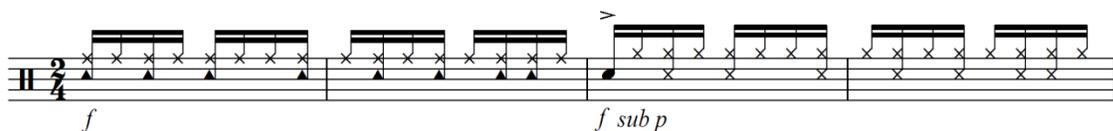


Figura 53. Transcrição de *Barumbá* (1'07'').

Esse arranjo de *Barumbá* é iniciado com uma introdução de pratos, logo em seguida acompanhado por um ostinato de piano e baixo. O arranjo continua aumentando sua dinâmica e textura através da instrumentação, com a entrada, primeiramente, das vozes, seguida por improvisos de flauta. Após essa longa introdução, ocorre uma mudança súbita de dinâmica e inicia-se a melodia principal da composição.

Como pode ser observado na Figura 53 (acima), Milito vinha tocando um ritmo de samba conduzido no prato com uma dinâmica *forte* (compassos 1 e 2 da Figura 53). Ao mudar de seção é realizado um acento pela bateria seguido de um *piano súbito* (compasso 3 da Figura 53). Nesse momento, Milito realça a dinâmica de *piano súbito* com a mudança de instrumentação em seu set, deixando de tocar a condução de prato e cowbell, passando a tocar o chimbau e o aro da caixa. Essa escolha causa um grande contraste na dinâmica do grupo, além de mudar a textura deste trecho do arranjo.

Milito também utiliza a cúpula do chimbau em suas conduções de samba, realizando ritmos característicos do estilo neste instrumento, simultaneamente aos ritmos de samba realizados na caixa. O timbre do chimbau quando percutido em sua cúpula tende a reforçar seus harmônicos agudos, dando ao instrumentista uma nova possibilidade timbrística. Esse recurso é mais comumente aplicado por bateristas nos pratos de condução, como pode ser observado nas transcrições de execuções dos bateristas Aírto Moreira, na faixa *Estamos ai* (Durval Ferreira, Maurício Einhorn e Regina Werneck), do disco *À*

vontade Mesmo (Raul de Souza), de 1965, e Luciano Perrone, na faixa *Samba Drums* (Luciano Perrone), de seu disco autoral *Batucada Fantástica* de 1963, conforme as Figuras 54 e 55. Os toques na cúpula dos pratos estão indicados com as cabeças de notas em forma de quadrado.



Figura 54. Utilização da cúpula do prato de condução por Aírto Moreira em *Estamos ai* do disco *À vontade Mesmo* (1965) de Raul de Souza (1'55'' da gravação).



Figura 55. Utilização da cúpula do prato de condução por Luciano Perrone em *Samba Drums* do disco *Batucada Fantástica* (1963) nos compassos 132 ao 135.

Além dessa forma mais corriqueira de acentuação demonstrada nos exemplos acima (Figuras 54 e 55), Milito também faz uso de acentuação na cúpula de seu chimbau. Esse procedimento é encontrado na gravação de *Borandá* (Edu Lobo), faixa de abertura do disco *Tempo*, terceiro disco do Tamba Trio, de 1964. *Borandá* é uma composição em compasso binário de 2/4, com sua estrutura dividida em três partes, A, B e C, com seu arranjo organizado segundo a Tabela 2, abaixo.

Partes	Introdução	A1	B1	A2	C
Instrumentação	baixo e piano: melodia. violão: acompanhamento	vozes, piano e baixo: melodia. bateria: levada de samba	voz: melodia. piano, baixo e bateria: levada de samba	vozes, piano e baixo: melodia. bateria: levada de samba	voz: melodia. piano, baixo e bateria: acompanhamento
Número de Compassos	8	8	15	8	16

A3	B2	A4	Improviso: vamp em 6/8	A5	B3	A Final
vozes, piano e baixo: melodia. bateria: levada de samba	voz: melodia. Piano, baixo e bateria: levada de samba	vozes, piano e baixo: melodia. bateria: levada de samba	piano: solo baixo e bateria: acompanhamento	vozes, piano e baixo: melodia. bateria: levada de samba	voz: melodia. piano, baixo e bateria: levada de samba	vozes, piano e baixo: melodia. bateria: levada de samba
8	15	8	25	8	15	8

Tabela 2. Organização do arranjo de *Borandá* do disco *Tempo* (1964).

Milito executa as acentuações na cúpula do chimbau durante a execução das partes B, principalmente em B2, contribuindo para a mudança de textura do arranjo, bem como para realçar as mudança das partes. Abaixo, na Figura 56, temos a transcrição da execução de Milito em B2, onde se faz presente a forma como o músico executa as acentuações na cúpula do chimbau.



Figura 56. Execução de Milito em *Borandá* do disco *Tempo* (1964) nos compassos 64 ao 74.

Na Figura 57 temos a levada de Milito dividida, onde podemos observar a rítmica das três vozes isoladamente.

The image displays a musical score for three percussion instruments in 2/4 time. The top staff, labeled 'Chimbal sem acentos', features a continuous eighth-note pattern with accents. The middle staff, 'Cupula do chimbal', shows a pattern of eighth notes with accents, starting in the second measure. The bottom staff, 'Aro da caixa', provides a bass line with eighth notes and accents. The score is divided into two systems, with the second system ending in a double bar line.

Figura 57. Separação dos acentos da condução de Milito em *Borandá* entre os compassos 64 e 74.

Através deste recurso Milito, ao mesmo tempo em que diminui a intensidade sonora de sua execução, aumenta a densidade de sua levada com maior quantidade de informações rítmicas, uma vez que utiliza três timbres diferentes para executar ritmos também diferentes entre si. Esse enriquecimento se dá pelo uso da polirritmia dentro de uma mesma métrica.

Existe uma interação da bateria com os outros instrumentistas do grupo, principalmente com o piano, que também executa acentuações de semicolcheias baseadas na rítmica do samba, conforme Figura 58.



Figura 58. Rítmica do piano em *Borandá* entre os compassos 64 e 74.

Há também uma importante interação das acentuações da bateria com o ritmo da melodia.

The image shows three staves of musical notation in 2/4 time. The top staff is labeled 'Melodia' and contains a melody with eighth and sixteenth notes and accents. The middle staff is labeled 'Cupula do chimbal' and contains a sequence of eighth and sixteenth notes with accents. The bottom staff is labeled 'Aro da caixa' and contains a sequence of eighth and sixteenth notes with accents. The notation is grouped by a large bracket on the left side.

Figura 59. Rítmica da melodia e dos acentos da bateria em *Borandá* entre os compassos 64 e 74.

A bateria tende a realizar suas acentuações baseada na rítmica da melodia, tocando, por vezes, ritmos similares à ela. Esse procedimento tende, de certa forma, a reforçar determinado trecho da composição, como ocorre nos compassos 65, 67 e 69 (Figura 60).

Melodia

Bateria

Figura 60. Ritmo da bateria de Milito baseado na melodia de *Borandá* nos compassos 65, 67 e 69.

Por vezes, a bateria também realiza acentuações durante os espaços deixados pela melodia, gerando maior movimento e variação rítmica como ocorre nos compassos 68 (Figura 61) e 72 (Figura 62).

Melodia

Bateria

Figura 61. Compasso 68 de *Borandá*.

Melodia

Bateria

Figura 62. Compasso 72 de *Borandá*.

Os procedimentos acima estudados podem ser encontrados em vários arranjos do Tamba Trio, ao longo de toda trajetória do grupo, e podem ser considerados frutos de muito tempo de ensaios e estudos individuais dos integrantes do grupo, conforme relatou o músico Beбето Castilho:

[Ensaio] 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. Por que eram dois arranjos, um para gravar e outro para o palco. Para gravar tinha playback de flauta mas para o palco, como que fazia? E isso perdurou até o fim do Tamba. A rotina de ensaios todos os dias. Porque tocar e cantar, rapaz, é espeto!²⁰

²⁰ Bebeto Castilho, em entrevista para a tese de Maximiano, 2009.

2.1.3. Utilização dos pés.

O conceito atual que temos do instrumento bateria, no qual um único músico possa tocar um conjunto de tambores, pratos e acessórios, tanto com as mãos (através de diversos tipos de baquetas), quanto com os pés (por meio de pedais) só foi possível graças à invenção e introdução do pedal de bumbo no set. Até então, os percussionistas tocavam em mais de um tambor (geralmente bumbo, caixa e um prato preso ao bumbo) utilizando apenas as mãos (com uso de baquetas ou não), ou seja, sem o uso dos pés. Muitos projetos de pedais foram desenvolvidos desde o final do século XIX - tanto para percutir em bumbos quanto para acionar pratos e outros acessórios - até chegarmos aos mais diversos modelos existentes atualmente no mercado (CANGANY, 1996).

É de grande importância para um amplo entendimento dos processos interpretativos do músico Helcio Milito, enquanto baterista, um estudo mais detalhado sobre sua maneira de utilizar os pedais da bateria, tanto do bumbo, quanto do chimbau. Neste capítulo será dada uma maior atenção à forma de utilização destes instrumentos nas performances de Milito. Por esse motivo omitimos, propositadamente, essas peças do set de bateria em algumas das análises anteriores.

As características interpretativas de Milito, enquanto baterista, também estão relacionadas às formas de execução de seus pés (bumbo e chimbau), uma vez que a partir da audição de todo o material do Tamba Trio foram encontrados procedimentos recorrentes em suas performances. Começaremos nossas análises sobre esse assunto a partir da gravação da composição *Minha Saudade*, de João Donato, gravada no primeiro álbum do grupo (*Tamba Trio*), em 1962.

É comum durante a condução de ritmos de samba a execução de um padrão, quase como um ostinato rítmico, que se tornou bastante popular aos bateristas a partir da década de 1950, que consiste em tocar no bumbo o ritmo de colcheia pontuada e semicolcheia, conforme a Figura 63. Milito faz amplo uso deste ritmo de bumbo, não só em *Minha Saudade*, bem como em inúmeras gravações do trio. O ritmo do bumbo nessa célula, segundo Pellon (2003), se assemelha a execução das notas graves de conduções de samba no pandeiro.

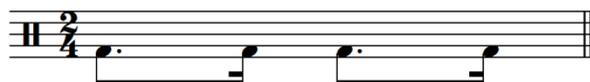


Figura 63. Ritmo do bumbo executado por Milito em *Minha Saudade*.

Existe uma grande ligação entre o ritmo do bumbo de Milito e as linhas de baixo de Bebeto Castilho, uma vez que o baixista também faz amplo uso do ritmo de colcheia pontuada e semicolcheia nas gravações do trio.

Quando um baterista não toca o chimbal com as baquetas, o instrumento fica livre podendo também ser tocado com o pé através de um pedal. Uma das formas de utilizar o chimbal bastante presente em *Minha Saudade*, e também ao longo de toda a trajetória de Milito enquanto baterista, é tocar o instrumento na segunda metade de cada tempo, ou seja, nos contratempos do compasso (Figura 64).

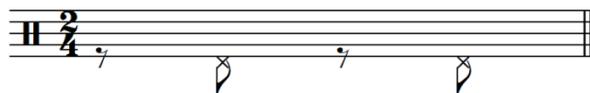


Figura 64. Ritmo do chimbal na segunda metade do tempo (contratempo).

Além da acentuação característica de alguns ritmos brasileiros, como no caso do maxixe, baião e do frevo, que tem as colcheias de seus contra tempos acentuadas, este procedimento também pode ter relação com a utilização do pé esquerdo nos estilos oriundos do jazz, em especial no *swing* e no *bebop*. Nesses estilos norte-americanos, os bateristas utilizam o chimbal (ou *hi-hat*) para acentuar os segundos e quartos tempos dos compassos quaternários. Como pode ser observado na transcrição realizada pelo autor da gravação de *Klactoveesedstene* (Charlie Parker), de 1947, em que o baterista Max Roach utiliza tal procedimento (Figura 65).

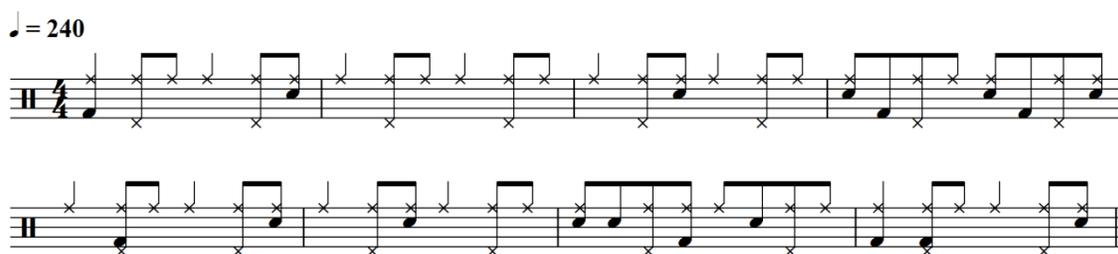


Figura 65. Transcrição de *Klactoveesedstene*, compasso 49 ao 56.

Unindo os dois instrumentos tocados pelos pés na mesma Figura rítmica (Figura 66), temos a célula que se tornou padrão na execução dos pés para o ritmo de samba.



Figura 66. Padrão de samba para os pés executado na bateria.

O padrão rítmico executado pelo bumbo e chimbau de Milito serve de base para a realização dos procedimentos rítmicos de suas mãos descritos nos capítulos anteriores, tanto com o uso de baquetas convencionais de bateria com ponta de madeira, quanto com as vassouras. Nas Figuras 67 e 68, temos as transcrições de trechos de levadas completas de Milito. A Figura 67 com a utilização de baquetas convencionais de bateria com ponta de madeira e a 68 com as vassouras.



Figura 67. Levada completa de bateria de Milito em *Tamba* nos compassos 24 e 25.

Figura 68. Levada completa (com vassouras) de Milito em *Minha Saudade* nos compassos 9 e 10.

O músico utiliza o padrão dos pés não só em compassos de 2/4, como visto acima, mas também em métricas diferentes, adaptando o padrão binário para tais métricas. Esse procedimento pode ser encontrado na gravação de *Borandá* (Edu Lobo), do álbum *Tempo* de 1964. O arranjo do trio para a composição de Edu Lobo possui uma seção de solo de piano em uma métrica de 6/8, diferente do restante do arranjo que é em 2/4. Nesse

momento, Milito mantém a ideia inicial do ritmo de samba nos pés, adaptando a esta nova métrica (Figura 69).



Figura 69. Pés em 6/8 em *Borandá* nos compassos 87 e 88.

Esse procedimento causa uma polimetria da bateria com o restante do grupo, uma vez que os ritmos desenvolvidos principalmente pelo contrabaixo estão baseados nas pulsações binárias do compasso de 6/8 enquanto que os ritmos da bateria (bumbo e chimbal) estão organizados sobre os agrupamentos de quatro semicolcheias do compasso de 2/4. A organização rítmica da bateria dentro da métrica de 6/8 tende a soar como um compasso de 3/4, causando uma interessante ambiguidade rítmica. Esta relação é demonstrada na Figura 70.

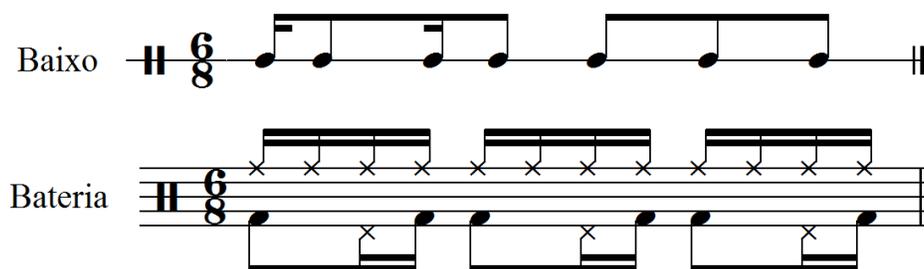


Figura 70. Polimetria entre o baixo e a bateria em *Borandá*, compassos 87 ao 111.

Procedimento semelhante pode ser encontrado na gravação de *A Morte de Um Deus de Sal* (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli). Esse arranjo do Tamba Trio também

foi feito sobre a métrica de 6/8. Já na introdução do arranjo é bem presente a acentuação da métrica de 6/8 tocada por piano e contrabaixo (Figura 71).



Figura 71. Ritmo tocado pelo piano e contrabaixo na introdução de *A Morte de um Deus de sal*.

O contrabaixo executa linhas com rítmicas semelhantes à *Borandá*, com algumas variações, como a apresentada no compasso 45 e 46 (Figura 72).

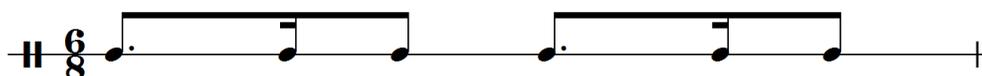


Figura 72. Ritmo do contrabaixo em *A Morte de um Deus de sal* nos compassos 45 e 46.

Nos momentos em que o contrabaixo executa ritmos semelhantes ao da Figura 72, Milito tende a tocar a mesma rítmica no bumbo, mantendo a acentuação característica do compasso de 6/8, conforme Figura 73.



Figura 73. Ritmo de bumbo e chimbal em *A Morte de um Deus de sal* nos compassos 45 e 46.

O uso do splash em *Tamba*, bem como em outras gravações não nos pareceu ter relação com aspectos estruturais das melodias ou dos arranjos analisados. Segundo Pellon (2003), esse recurso é uma opção que o baterista tem para dar maior volume e vivacidade ao ritmo.

Ainda em relação à execução dos pés, Milito apresenta uma peculiaridade que merece destaque. Trata-se dos ataques que faz, em convenção com a banda, através do toque simultâneo de bumbo e chimbau, também utilizando a técnica do splash, como evidenciado em inúmeras gravações, como em *Minha Saudade* (João Donato), do disco *Tamba Trio* (1962). A transcrição mostrada na Figura 76 exemplifica a utilização desse recurso.

The image displays a musical score for two parts: Melodia and Bateria. The score is written in 2/4 time. The Melodia part is on a treble clef staff, and the Bateria part is on a drum staff. The score consists of three systems of music. The first system shows the Melodia part with a series of eighth notes and a splash mark (a vertical line with a diagonal slash) above it. The Bateria part shows a pattern of eighth notes and a splash mark. The second system shows the Melodia part with a series of eighth notes and a splash mark. The Bateria part shows a pattern of eighth notes and a splash mark. The third system shows the Melodia part with a series of eighth notes and a splash mark. The Bateria part shows a pattern of eighth notes and a splash mark. The score ends with a double bar line.

Figura 76. Ataques de bumbo e chimbau em *Minha Saudade* entre os compassos 64 ao 81.

O trecho acima transcrito é referente a uma parte do arranjo de *Minha Saudade*, em que todos os instrumentos do grupo realizam uma convenção rítmica sobre o ritmo da melodia. Nesse ponto, Milito utiliza o toque simultâneo dos pedais da bateria para realçar os acentos melódicos do trecho. Procedimento semelhante pode ser encontrado, ainda, nos arranjos de *Influencia do Jazz* (Carlos Lyra), *O Barquinho* (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli), *Samba de uma nota só* (Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça), do LP *Tamba Trio* (1962), entre outras gravações dos discos posteriores.

Essa característica foi apontada pelo próprio Milito como um recurso utilizado para obter maior pressão sonora nesses ataques quando a bateria é tocada com vassouras. Segundo Milito (2010b), “o som produzido pelo bumbo e o chimbal tem maior projeção que o produzido por prato [percutido com a vassoura] e o bumbo”, sendo este último um recurso mais recorrente a muitos bateristas para realçar acentos melódicos de um trecho.

2.2. Performance na Tamba

Nesta seção serão abordadas questões técnicas referentes à performance de Helcio Milito no instrumento tamba. Este estudo será baseado em transcrições relevantes extraídas de gravações que o músico realizou nos últimos discos do Tamba Trio, bem como em seu disco autoral.

Em busca de uma sonoridade que se desvinculasse de alguma forma da bateria e de sua ligação com o jazz, no final da década de 1950, Milito desenvolveu um instrumento que batizou de tamba. A primeira característica que difere a tamba de um set de bateria convencional é a ausência dos pedais, tanto do bumbo, quanto do chimbal, uma vez que a tamba é executada em pé. É característica também da tamba a ausência de pratos.

A seguir temos uma possível configuração da tamba de Milito seguida de sua notação que será usada neste capítulo.

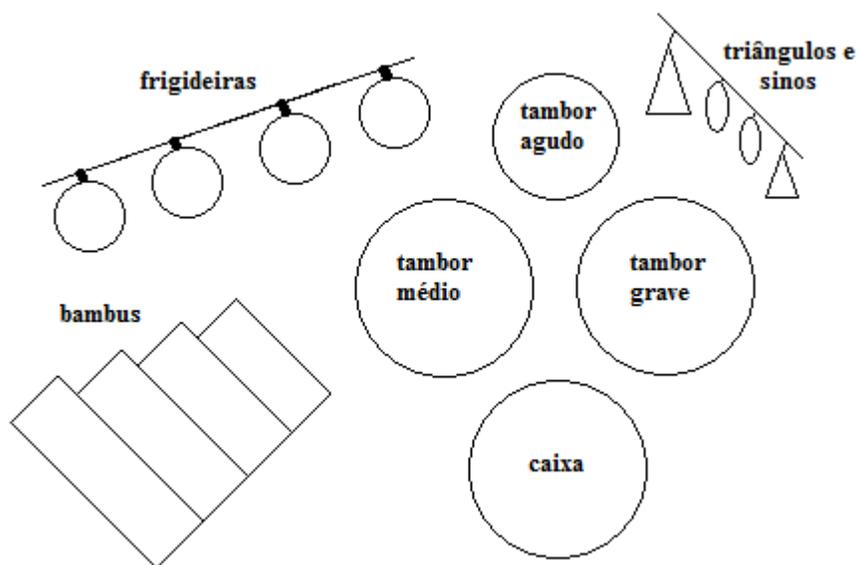


Figura 77. Configuração da tamba.

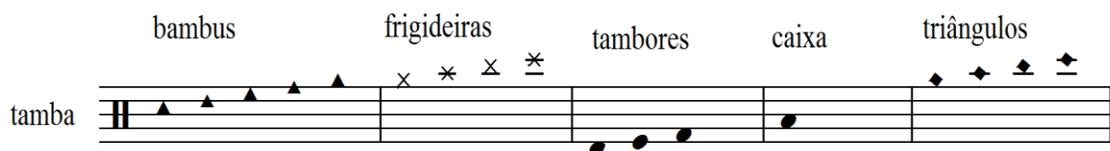


Figura 78. Notação da tambora.

O primeiro registro do instrumento em discos aparece na composição *Reflexos* (Luiz Eça e Fernanda Quinderé), terceira faixa do álbum *Luiz Eça – Bebeto – Helcio Milito/Tamba* (1974). Além da tambora, o trio passa a adicionar na década de 1970 outros instrumentos elétricos como sintetizadores, guitarra e baixo às suas performances em estúdio, além de processadores de efeitos como *reverbs*, *delays* e distorções. Nessa gravação Milito não deixa de utilizar a bateria, e a gravação da tambora é possibilitada graças ao recurso de *overdubbing*. Vale lembrar que este recurso não é novidade no Tamba, pois o grupo já o havia utilizado desde seus primeiros discos na década de 1960.

Quanto ao que foi executado na tambora na gravação de *Reflexo*, é provável que Milito tenha realizado diversos takes distintos. Observa-se nessa gravação que além da bateria, há uma execução constante dos bambus da tambora, desde os primeiros compassos do arranjo, como ilustrado na Figura 79.

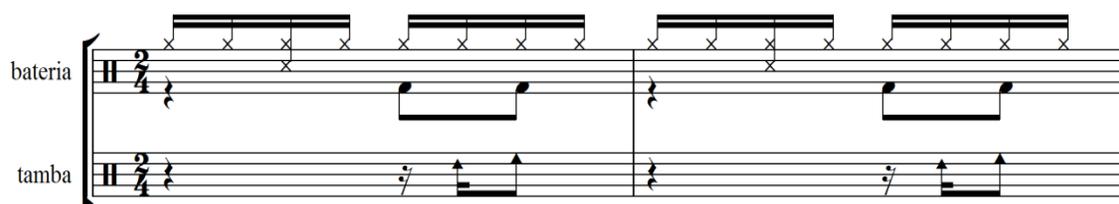


Figura 79. Levada de bateria e tambora em *Reflexos*.

Em *Reflexos*, o ritmo executado pela bateria é constante e sem nenhum tipo de variação durante todo o arranjo, ficando a tamba responsável pela variação tanto rítmica, quanto de texturas e timbres. A primeira variação realizada pela tamba ocorre no interlúdio do compasso 49, quando os bambus deixam de ser tocados, dando lugar às frigideiras que acentuam a melodia do piano, conforme Figura 80.



Figura 80. Ritmo da tamba em *Reflexos* nos compassos 49 ao 64.

A partir do compasso 65, é executada novamente a melodia principal da composição, em que Milito retorna com o mesmo ritmo dos bambus executado no início do arranjo (Figura 79). Nesse ponto, é também iniciada uma improvisação com a caixa, conforme Figura 81. Podemos inferir pelo timbre da gravação que a caixa aqui é tocada sem o uso da esteira (comumente chamado de caixa-surda) e com baquetas convencionais de ponta de madeira.



Figura 81. Solo de caixa em *Reflexos* entre os compassos 65 e 80.

Durante toda a improvisação da caixa são mantidos os ritmos da bateria e dos bambus da tamba. Assim temos três linhas distintas executadas por Milito a partir do compasso 65 de *Reflexos*, provavelmente gravadas em takes diferentes, como pode ser observado na Figura 82.

The image displays a musical score for three percussion parts: bateria (drum set), tamba - caixa (tambora-caixa), and tamba - bambus (tambora-bambus). The score is in 2/4 time and spans four measures. The bateria part features a consistent pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating cymbal work. The tamba - caixa part shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The tamba - bambus part consists of a simple rhythmic pattern of eighth notes with accents. The notation is presented in a system with three staves, with the time signature 2/4 indicated at the beginning of each staff.

Figura 82. Ritmos de bateria e tamba em *Reflexos* entre os compassos 65 e 72.

Através das análises de *Reflexos*, podemos perceber que a bateria ainda não foi completamente substituída pela tamba nos discos do Tamba Trio, uma vez que muitas das conduções rítmicas dos arranjos ainda são baseadas nas levadas de bateria. Essa característica é bastante presente nessa fase do grupo, pois, nos três últimos discos do Tamba Trio, do total de trinta e cinco faixas gravadas por Milito, entre os anos de 1974 e 1982, vinte e duas delas apresentam o uso da bateria. O álbum *Tamba Trio* (1975) é gravado integralmente com a bateria tendo a tamba presente em apenas uma faixa. O Gráfico 3, a seguir, ilustra essas proporções no contexto dos três últimos discos do Tamba Trio.

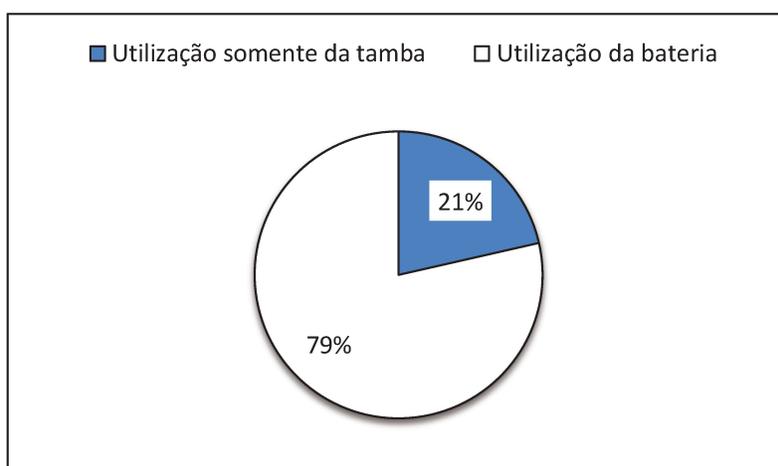


Gráfico 3. Uso da tamba e da bateria nos discos do Tamba Trio entre os anos de 1974 e 1982.

Já na faixa *Mestre Bimba*, também do álbum *Luiz Eça – Bebeto – Helcio Milito/Tamba* (1974), não há a presença da bateria. Nessa gravação, Milito utilizou a tamba para a condução rítmica do arranjo, bem como uma seção de percussão constituída de surdo, reco-reco, agogô, pandeiro e chimbal. A composição é feita sobre uma estrutura de

48 compassos dividida em três partes, AAB, em que cada parte tem o mesmo número de compassos (dezesseis), em dois por quatro. O arranjo também é bastante simples, com uma introdução de vinte e quatro compassos dividida em duas seções, uma de oito e outra de dezesseis. A melodia é tocada apenas uma vez (AAB) seguida de improviso de sintetizador que se estende até o final da gravação em *fade out*.

A primeira seção de oito compassos da introdução é iniciada com o surdo em anacruse executando um ritmo de samba característico ao instrumento (Figura 83). As notas com sinal de “+” devem ser abafadas, enquanto as com sinal de “o” devem soar livremente, com som mais aberto.

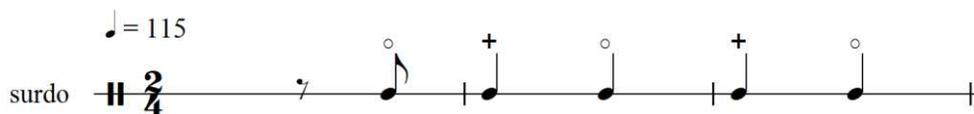


Figura 83. Ritmo do surdo em *Mestre Bimba* nos compassos 1 e 2.

A tamba entra logo em seguida, no nono compasso, executando um ritmo nos bambus baseado em semicolcheias (Figura 84). Esse ritmo é tocado ininterruptamente até o final da gravação.

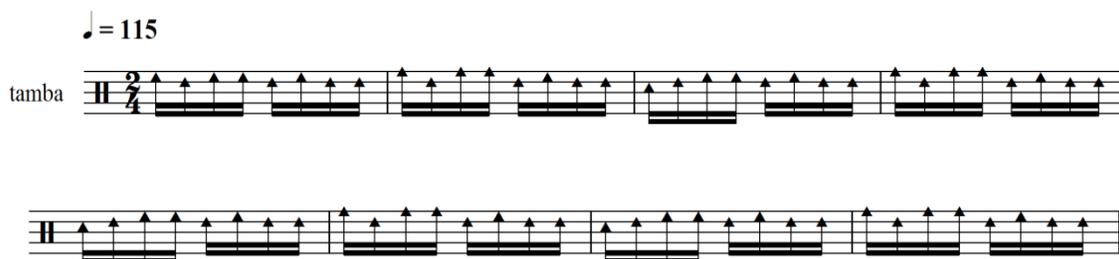


Figura 84. Ritmo da tamba em *Mestre Bimba* entre os compassos 9 e 12.

Nessa levada Milito utiliza quatro bambus diferentes, afinados do mais grave para o mais agudo em do, mi, sol e si bemol, gerando um acorde maior com a sétima menor (C7). Milito se preocupava bastante com a afinação de seu instrumento: “A tamba, por exemplo, tem que ter alguns intervalos que me agradem” (MILITO, 2010b).

Quanto à execução da tamba, podemos inferir que a distribuição das vozes dos bambus seguem uma manulação característica de Milito, que é o *paradiddle simples*. O *paradiddle* é um exercício técnico muito popular entre bateristas e percussionistas que, assim como o *flam* e uma série de outros rudimentos, foram originados do uso militar da caixa-clara e tiveram seus nomes gerados de forma onomatopaica, ao se tentar reproduzir o som produzido pela alternância dos movimentos das mãos. Os movimentos do *paradiddle* consistem em combinar os *singles strokes* com os *doubles strokes*, bem como *up* e *down strokes*, conforme Figura 85. As mãos estão representadas pelas letras D (mão direita) e E (mão esquerda) sob as notas.



Figura 85. Paradiddle.

Esse recurso já era empregado por Milito na década de 1960 em suas execuções de bateria, como nas gravações de *Sonho de Maria* (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle), do álbum *Avanço* de 1963, quando o músico toca um *paradiddle* na introdução do arranjo entre prato (mão direita) e cowbell (mão esquerda). Na Figura 86, temos o ritmo de

Sonho de Maria, onde o cowbell aparece indicado com a cabeça de nota grafada em triângulo no espaço referente à caixa da bateria.



Figura 86. Levada de bateria em *Sonho de Maria*.

Na gravação de *Tristeza de nós dois* (Bebeto Castilho, Durval Ferreira e Maurício Einhorn), do mesmo álbum *Avanço* de 1963, Milito também fez uso do *paradiddle* para a construção de uma levada de vassouras tocada entre o cowbell (mão direita) e a caixa (mão esquerda) durante o improviso de piano. Nesse momento, o músico utilizou figuras rítmicas de fusas para a construção de sua levada, dando assim a sensação de dobrar o andamento inicial do arranjo, como pode ser observado na Figura 87.



Figura 87. Condução de Milito em *Tristeza de nós dois* durante improviso de piano.

Abaixo, na Figura 88, temos o ritmo dos bambus executado por Milito em *Mestre Bimba* com uma possível manulação para sua execução baseada no *paradiddle simples*.

♩ = 115

tamba

DEDD EDEE DEDDEDEE DEDDEDEE DEDDEDEE

DEDD EDEE DEDDEDEE DEDDEDEE

Figura 88. Ritmo da tamba em *Mestre Bimba* entre os compassos 9 e 12.

As variações feitas por Milito na gravação *Mestre Bimba* ficam por conta da instrumentação, uma vez que o músico foi adicionando instrumentos de percussão no decorrer do arranjo. Na Tabela 3, temos a descrição detalhada da instrumentação utilizada por Milito em *Mestre Bimba*.

Seção do arranjo	Introdução	A1	A2	B	Improvisação de sintetizador e <i>fade out</i>
Instrumentação utilizada por Milito	surdo e tamba	surdo, tamba e reco-reco.	surdo, tamba, reco-reco e agogô.	surdo, tamba, reco-reco e agogô.	surdo, tamba, reco-reco, agogô, pandeiro e chimal.

Tabela 3. Instrumentação utilizada por Milito em *Mestre Bimba*.

A grande quantidade de instrumentos gravados por Milito em *Mestre Bimba* foi possível mais uma vez graças ao recurso do *overdubbing*. Abaixo, na Figura 89, temos toda a instrumentação utilizada por Milito durante o final da gravação de *Mestre Bimba*.

♩ = 115

chimbau

agogô

reco-reco

pandeiro

surdo

tamba

Figura 89. Seção de percussão em *Mestre Bimba* (2'10'').

Já na gravação de *Asa Branca* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), assim como na faixa *Sonda 1999* (Luiz Eça, Helcio Milito e Bebeto Castilho), ambas do álbum *Tamba Trio - 20 Anos de Sucessos* de 1982, Milito gravou apenas a tamba sem tantos recursos de *overdubbing*. Vale lembrar que este disco foi o único álbum do grupo produzido por um de seus integrantes.

Em *Asa Branca*, o músico fez um uso bem distinto do instrumento se comparado às gravações dos discos da década de 1970. A concepção do arranjo do grupo também tem características bastante particulares em relação aos discos anteriores. Nessa gravação, o grupo se aproxima mais de uma sonoridade de trio, com instrumentação ora de piano baixo e tamba, ora de piano, tamba e flauta, uma vez que não há a execução de baixo e flauta simultaneamente. Somente no final da faixa a sonoridade de trio é interrompida com a entrada de vozes, que cantam a melodia com a letra original.

O arranjo é iniciado por uma introdução de flauta e piano, em que a flauta executa a melodia da composição. A tamba aparece após essa primeira exposição da melodia (minuto 1'23'') executando um ritmo baseado numa condução de bambus e tambores, conforme Figura 90.



Figura 90. Ritmo da tamba em *Asa Branca* (1'39'').

Nessa levada de tamba, Milito utilizou baquetas com ponta de feltro, semelhante a baquetas de tímpanos, modificando bastante a sonoridade, principalmente, a da caixa de seu set. Abaixo, na Figura 91, temos uma opção da digitação para essa levada de tamba. As letras maiúsculas D e E sob a partitura são referentes às mãos direita e esquerda, respectivamente.



Figura 91. Levada de tamba de *Asa Branca* com sugestão de digitação.

No minuto 1'56'', ocorre um aumento no andamento do arranjo, e Milito realiza um novo ritmo na tamba (Figura 92). As notas entre parênteses devem ser tocadas de forma mais sutil, com uma dinâmica um pouco mais baixa. Esse tipo de toque é

comumente chamado de “notas fantasmas” (*ghost notes*) devido à sua pouca intensidade sonora.



Figura 92. Ritmo da tamba em *Asa Branca* (1'58'').

No minuto 2'10'', Milito faz uma variação do ritmo da Figura 92 apenas adicionando um acento na segunda semicolcheia do segundo compasso, modificando o tamanho da levada, que passou de um compasso binário para um ciclo de dois compassos binários, conforme Figura 93.



Figura 93. Variação da levada de tamba em *Asa Branca* (2'10'').

Há também, nessa gravação, um momento inédito em toda a trajetória de Milito no Tamba Trio, que é o registro de um solo de tamba. O músico não havia até então realizado nenhum solo nos discos do grupo como relatou em entrevista ao autor: “Eu não pus [solos nos primeiros discos do Tamba Trio]. Tem passagensinhas. Foi uma escolha minha” (MILITO, 2010b). Podemos encontrar nos discos anteriores momentos improvisados como, por exemplo, em *Reflexos* (Luiz Eça e Fernanda Quinderé), terceira faixa do álbum *Luiz Eça – Bebeto – Helcio Milito/Tamba* (1974), em que Milito improvisa

com a caixa durante a última exposição da melodia, como vimos anteriormente, porém não encontramos, até então, uma improvisação mais livre do músico executando a tamba como um instrumento autônomo.

Na gravação de *Asa Branca*, do álbum *Tamba Trio – 20 anos de Sucessos*, existe uma seção de solo de tamba em que Milito fez uso dos diferentes timbres do instrumento de forma bem mais livre. Abaixo, na Figura 94, temos os primeiros dezesseis compassos do solo de Milito, iniciado no minuto 4'10''.

The musical score for the tamba solo is presented in four staves. The first staff, measures 1-4, begins with a 2/4 time signature and includes a 'rall.' marking. The second staff, measures 5-8, contains triplet markings. The third staff, measures 9-12, and the fourth staff, measures 13-16, continue the piece with various rhythmic patterns and accents.

Figura 94. Solo de tamba em *Asa Branca* (minuto 4'10'').

Nesse momento, o músico abandona as conduções rítmicas de bambus e tambores, iniciando seu solo com uma frase de oito compassos de caixa. No décimo compasso, Milito executa um motivo rítmico/melódico nos bambus que será o fio condutor de sua improvisação. Milito realiza deslocamentos rítmicos e variações deste motivo. Abaixo na Figura 95 temos o motivo rítmico/melódico principal dos bambus.



Figura 95. Motivo dos bambus.

Abaixo nas Figuras 96 e 97 temos algumas variações do motivo principal, por deslocamento e adição.



Figura 96. Primeira variação sobre o motivo principal de bambus.



Figura 97. Segunda variação sobre o motivo principal de bambus.

Na primeira variação (Figura 96), os intervalos entre os bambus, bem como a célula rítmica de colcheia, semicolcheia e colcheia do motivo inicial são mantidos, ocorrendo um deslocamento rítmico, uma vez que o motivo original é iniciado no segundo tempo do compasso binário, enquanto a variação é iniciada na segunda semicolcheia do primeiro tempo. Na segunda variação (Figura 97), ocorre também um deslocamento rítmico de um tempo inteiro, já que o ritmo da variação é iniciado no início do compasso binário, porém o principal é a variação por adição de notas ao motivo inicial, ocorrendo a repetição da última nota. Esse procedimento é encontrado ao longo de todo o solo de tamba em *Asa Branca*.

É evidente durante toda a execução de Milito em *Asa Branca* uma maneira diferenciada de execução de tamba, tendo como principal característica uma maior interação com os outros instrumentistas, pois Milito realiza um grande número de variações em seu instrumento, diferentemente de gravações anteriores.

Na gravação de *Sonda 1999* (Luiz Eça, Helcio Milito e Bebeto Castilho), essa interação entre os instrumentistas é potencializada. Toda a estrutura da composição é baseada em improvisação livre, na qual o grupo cria texturas e densidades de instrumentações diferentes através da exploração de timbres com o uso de sintetizadores, além de piano, tamba, saxofone e contrabaixo.

Através das análises feitas sobre as interpretações de Milito na tamba, podemos perceber duas formas distintas do uso do instrumento. Nas primeiras gravações do músico com seu novo instrumento é recorrente uma maneira mais econômica de execução, havendo bastante uso de *overbubbing* para a construção das bases rítmicas, com poucas variações rítmicas e um amplo uso da tamba para realização de acentos e ornamentações das melodias. Há, ainda, grande presença da bateria, bem como de instrumentos de percussão complementando os arranjos do Tamba Trio.

Em um segundo momento, a partir do álbum *Tamba Trio – 20 anos de Sucessos* (1982), principalmente nos arranjos de *Asa Branca* e *Sonda 1999*, Milito passa a utilizar a tamba como um instrumento autônomo, conseguindo de fato substituir a bateria sem recorrer ao recurso do *overbubbing*, construindo toda base rítmica a partir das conduções de tamba, além de realizar solos com o instrumento.

Em seu disco autoral, Helcio Milito mantém essa última característica acima analisada, utilizando apenas a tamba nas gravações, abolindo de vez a bateria, fato inédito,

até então, em sua carreira. Ocorre pouco uso de *overdubbing*, apresentando momentos de maior interação com os outros instrumentistas dentro do arranjo. Observa-se também o pouco uso de instrumentos de percussão, ocorrendo apenas na faixa *Kilombo* (Hilton Assunção), contando com a participação dos percussionistas Marçal, Elizeo, Luna e Gordinho, que gravaram cuíca, tamborins e surdo.

Alguns procedimentos técnicos na execução da tamba são recorrentes em muitas das performance de Milito. As construções das levadas de tamba são baseadas em linhas melódicas de bambus e tambores. Há alguns procedimentos técnicos, como combinações de manulações diferentes como, por exemplo, o uso dos de *paradiddles*, que de certa forma orientam a construção das conduções de tamba. Em entrevista ao autor Milito falou sobre a importância de um estudo formal de música e salientou a importância do estudo técnico dos instrumentos de percussão.

Em 1958 eu pensei em voltar a estudar. Foi quando que eu soube que o Miller estava no [Teatro] Municipal [RJ] trazido pelo Eleazar de Carvalho. Eu falei, pô tenho que estudar, porque eu tinha noção [das deficiências técnicas] na época. Eu tocava todo duro, mas tocava, mas duro, sabe? Com dificuldade. E fui pra lá estudar [com o Miller] (...) E ai foi embora, comecei a estudar com ele e melhorei, melhorei bastante na época, mesmo sem estudar grande coisa. Não é bom, teria sido bom se desde o começo eu tivesse estudado. Você fica um pouco no meio do caminho, e eu que não sou muito de ficar em cima... A única coisa que tenho de bom que ele me passou foi o conhecimento de como estudar... se estudar correto em meia hora eu mudo. Estou a muito tempo sem estudar, mas se eu pegar a borracha ou até mesmo o instrumento (...) sei que vou chegar em um ponto muito bom. O Stick Control, aquele livro ainda é o melhor, eu andei analisando aquilo (...) e o Stick Control é muito bom até hoje, o resto é para vender, tem quantos milhões de métodos?! Se eu tiver que recomendar para alguém eu vou recomendar o Stick Control. É o mais completo (...) esse método leva você a estudar as coisas em andamento lento, pois quando você

quer correr vem o próximo exercício e pronto. Esse cara [autor do Stick Control] foi genial. Gostaria de ter conhecido esta Figura. (...) E o velho [Miller] era corretamente adepto do estudo de caixa, se você tocar tudo que você quiser na caixa, direito, você toca qualquer coisa. Fica uma coisa inteligente com qualidade de som, bom eu mudei minha qualidade de som (...) Eu precisaria ter estudado um pouco mais. Quando eu trabalhei com o [Wes] Montgomery eu andei estudando porque eu senti que a barra era pesada. (MILITO, 2010b)

Encontramos procedimentos técnicos nas conduções de Milito muito próximos aos conceitos trabalhados nos exercícios propostos pelo método *Stick Control* (STONE, 1935), que consiste em fazer o estudante ter o maior domínio possível das mais variadas combinações de manuações. Podemos perceber nas palavras de Milito sua admiração por esta forma de pensamento, levando a crer que o músico tenha praticado e incorporado de alguma maneira esses conceitos, aplicando-os em seu instrumento, como pode ser visto no já citado exemplo do uso do *paradiddle simples* em *Mestre Bimba* do álbum *Luiz Eça – Bebeto – Helcio Milito/Tamba* (1974). Ou, ainda, na faixa *Asa Branca*, que apresenta um *paradiddle* deslocado. Milito cita com grande entusiasmo na entrevista a primeira página do método *Stick Control* e é nessa mesma página que encontramos os dois exemplos citados acima, o exercício número 5 do método, referente à condução em *Mestre Bimba*, e o de número 8, referente ao de *Asa Branca*. Abaixo, nas Figuras 98 e 99, temos respectivamente o exercício número 8 do *Stick Control* e uma sugestão de digitação para o ritmo da tamba em *Asa Branca*.



Figura 98. Exercício 8 do *Stick Control*.

♩ = 117

tamba

D D E E E D D E D E E D E D D D E E E D D E D E E D E D

Figura 99. Ritmo de tamba em *Asa Branca* (1'39'').

Em *Asa Branca*, são omitidas as segundas semicolcheias do primeiro e segundo tempo do primeiro e terceiro compasso. Milito distribuiu as semicolcheias de forma a construir linhas melódicas entre os diferentes instrumentos de seu set. Procedimento semelhante pode ser encontrado na literatura específica para bateria, como por exemplo, nas obras *Future Sounds* (GARIBALDI, 1990) e *Linear Time Playing* (CHEFFEE, 1993).

Considerações Finais

Como argumentamos anteriormente, a escassez de estudos interpretativos sistematizados acerca de bateristas brasileiros foi o principal fator motivador dessa pesquisa. Adicionalmente, podemos afirmar como motivador a existência de uma certa inquietação no meio musical sobre alguns bateristas cuja trajetória é muito falada, mas pouco discutida com profundidade. Essas lacunas sobre as reais contribuições de alguns músicos para o instrumento acabam criando, de certa forma, algumas “lendas” ou “mitos”, se é que podemos assim dizer, sobre determinados instrumentistas, mas sem apontar a significativa contribuição musical desses precursores com uma fundamentação teórica. Estimulado por esses fatores, escolhemos como objetivo investigar as interpretações do músico Helcio Milito no contexto das gravações, prioritariamente do grupo Tamba Trio, intencionando definir traços de interpretação que determinaram algumas características técnicas e idiomáticas do objeto de estudo.

Para a realização desse trabalho, partimos de hipóteses iniciais que apontavam que Milito possuía particularidades e especificidades únicas de interpretação. Também tivemos o cuidado ao longo do processo de contextualizar os estudos musicais com os períodos históricos de atuação do objeto de estudo, pois sem um marco adequado de referencial histórico e sem uma ideia dos procedimentos convencionais que se encontram em peças similares às analisadas, não poderíamos alcançar observações relevantes que tenham suficiente consistência, uma vez que poderíamos atribuir erroneamente originalidade e importância ao que talvez fosse comum e convencional. Por outro lado, poderíamos passar inadvertidamente por uma hábil sofisticação de uma técnica avançada

sem ser capaz de reconhecer o seu valor e o impacto que poderia ter em seu próprio tempo (LA RUE, 1989).

Através da pesquisa realizada sobre o repertório selecionado, bem como das transcrições realizadas, pudemos detectar peculiaridades e elementos recorrentes na performance de Helcio Milito. Podemos citar entre eles: 1. a técnica peculiar de execução das vassouras em diferentes contextos musicais; 2. a aplicação de rudimentos, a exemplo dos *paradiddles*, como ferramenta para construção de levadas tanto de bateria, quanto de tamba; 3. a forma característica de utilizar o chimbau, tanto com as baquetas quanto com o pedal. Como contribuição da pesquisa, podemos, ainda, citar a exposição detalhada da tamba e a intenção de Milito em desenvolver um instrumento que satisfizesse suas necessidades musicais e estéticas em substituição à bateria.

Assim, ao analisarmos todos os trechos do repertório selecionado, pudemos observar que Milito realmente teve uma contribuição técnica no instrumento, principalmente em relação à sua maneira peculiar de utilizar as vassouras, a qual levou o autor a necessidade de criar uma sistematização sobre o estudo técnico desse tipo de baquetas para a execução na bateria, auxiliando significativamente a reflexão sobre a performance e o fazer musical.

Dessa forma, podemos fazer algumas reflexões importantes sobre a performance de Helcio Milito ao final dessa pesquisa. Em primeiro lugar, podemos considerar a utilização das vassouras como a parte mais relevante referente às questões técnicas de interpretação de Milito. Em seguida, evidenciamos que não há por parte do músico uma preocupação de atuar como solista, uma vez que sua atividade musical está voltada à bateria num escopo de instrumento de acompanhamento. Vale esclarecer que essa

última característica de forma alguma diminui a importância de Helcio Milito enquanto instrumentista, uma vez que mesmo atuando em um contexto de grupo, ou seja, não sendo um solista, o músico apresentou importantes contribuições para a bateria.

Esperamos que essa pesquisa tenha servido, em primeiro lugar, para ampliar o levantamento de fontes primárias no que concerne ao estudo da bateria e seus instrumentistas no país e, em um segundo momento, ter contribuído para as pesquisas a respeito da performance e do desenvolvimento técnico do instrumento musical bateria. Este trabalho poderá ainda servir de fonte para próximos pesquisadores que queiram detectar possíveis influências geradas pelo músico Helcio Milito em gerações futuras de instrumentistas.

Bibliografia

- BERENDT, Joachim. *Jazz, do Rag ao Rock*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.
- BUENO, André Paula. *Bumba-Boi Maranhense em São Paulo*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- CAMERON, Clayton. *Brushworks*. New York: Ed. Carl Fisher, 2007.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993, 5a ed.
- CANGANY, Harry. “A evolução dos sets de bateria”. In: *Revista Modern Drummer Brasil*. São Paulo, nº 1, julho de 1996, p 30- 37.
- CASTRO, Ruy. *A onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAVALCANTI, Alberto R.. *Música popular: janela-espelho entre o Brasil e o mundo*. Dissertação de doutorado. UNB, Brasília, 2007.
- CHEFFEE, Gary. *Linear Time Playing – funk and fusion grooves for the modern styles*. Miami: CPP/Belwin, Inc, 1993.
- COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard B. *The rhythmic structure of music*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
- DINIZ, André. *Almanaque do choro*. Rio de Janeiro: Ed Jorge Zahar, 2003.
- FALEIROS, Gustavo. *A bateria brasileira, 80 anos de história*. In: *Revista Bateria e Percussão*, São Paulo: Ed. Jazz, nº 31, março de 2000, p 28- 41.
- FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de Percussão*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição se conflito de João Gilberto*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1999.
- GARIBALDI, David. *Future Sounds – A book of a contemporary drumset concepts*. Alfred Publishing Co, Inc. USA, 1990.
- GONÇALVES, Guilherme e COSTA, Odilon. *O Batuque Carioca – As Baterias das Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Groove, 2000.

HARTIGAN, Royal. "The Heritage of the Drumset". *African American Review*, Vol. 29, No. 2, Special Issues on The Music (1995), p. 234-236. Indiana: Indiana State University Stable.

HASHIMOTO, Fernando A. A. *Variations on Two Rows for Percussion and Strings, by Eleazar de Carvalho: a critical edition and study. Tese de doutorado*. New York: City University of New York, 2008.

_____. *Análise Musical de "Estudo para Instrumentos de Percussão", 1953, M. Camargo Guarnieri*. Campinas – SP, 2003. Dissertação mestrado em música - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

HOBBSAWM, Eric J.. *História Social do Jazz*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1989.

KIRK, Willis. *Brush Fire. A innovative Method For The Development of Brush Technique*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1997.

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

LIEBMAN, David. *A chromatic approach to jazz harmony and melody*. 4. ed. Rottengurg: Advance Music, 2001.

MELLO, J. E. Homem de Mello. *Música popular brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

_____. *Eis aqui os Bossa Nova*. São Paulo: Editora WMF, 2008.

MILITO, Helcio. Entrevista de Debora Phill, Revista *Mais Soma*, nº 16, março/abril de 2010a. <http://www.maissoma.com/search?q=soma+16&s=news>. Acessado em 03/09/2010.

_____. Entrevistado por Lucas Casacio: Rio de Janeiro, junho de 2010b.

MIRANDA, Diomar. *Nós, A Música Popular Brasileira*. Fortaleza: Editora Expressão, 2009.

MOREIRA, Uirá. *A História da Bateria*. São Paulo, não publicado, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música – História cultural da música Popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PELLON, Oscar. *Batuque é um Privilégio*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2003.

PERRONE, Luciano. Entrevista à *Revista Bateria e Percussão*, São Paulo: Ed. Jazz, nº1, março de 2000, p 22- 26.

PINTO, Tiago de Oliveira. *Som e Música: Questões de uma Antropologia Sonora*. Revista de Antropologia (São Paulo), São Paulo, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001

RILEY, John. *Beyond Bop Drumming*. Ed Warner, 2000.

_____. *The art of Bop Drumming*. Ed Warner, 1994.

_____. *The Jazz Drummer's Workshop: Advanced Concepts for Musical Development*. New York: Modern Drummer Publications, 2005.

SCHOEMBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*, tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1993.

SIGNORI, Paulo Cesar. *Tamba Trio: A trajetória histórica do grupo e análise de obras gravadas entre 1962-1964*. Campinas – SP, 2009. Dissertação mestrado em música - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

SOUZA, Tárík. In: *CD Tamba trio classic*. Polygram, 1997.

_____. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

SOTONE, George Lawrence. *Stick Control – for the snare drummer*. Boston: George B. Stone & Slon Inc. 1935.

TIBIRIÇA, Luiz Caldas. *Dicionário Guarani Português*. 2ª ed. São Paulo: Editora Traço, 2009.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1990.

WEINBERG, Norman. *Guide to standardized drumset notation*. Lawton, Oklahoma, USA: Percussive Arts Society, Inc, 1998.

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

Áudio

DIAS, Paulo e MANZATTI, Marcelo. *Coleção Documentos Sonoros Brasileiros - Acervo Cachuera!, Vol. 1 Congado Mineiro*. São Paulo: Itau Cultural, 2000.

_____. *Coleção Documentos Sonoros Brasileiros - Acervo Cachuera! Vol. 2 - Batusques do Sudeste*. São Paulo: Itau Cultural, 2000.

MILITO, Helcio, EÇA, Luiz, CASTILHO, Bebeto. *LP Tamba Trio* (P 632.129 L). Rio de Janeiro: Philips, 1962.

_____. *LP Avanço*. (P 632.154L). Rio de Janeiro: Philips, 1963.

_____. *LP Tempo*. (P 632.716 L). Rio de Janeiro: Philips, 1964.

_____. *CD Luiz Eça – Bebeto – Helcio Milito/Tamba*. Rio de Janeiro: RCA (LP 103.0081), 1974.

_____. *CD Tamba Trio*. Rio de Janeiro: RCA (LP 103.0143), 1975.

_____. *CD Tamba Trio 20 Anos de Sucesso*. (LP 103.0548). Rio de Janeiro: RCA, 1982.

MILITO, Helcio. *CD Kilombo*. New York: Island Records (90629-2), 1987.

PARKER, Charlie. *Klactoveesedstene* In: *The Complete Savoy and Dial Studio Recordings 1944-1948*. Savoy Jazz, 2000.

PERRONE, Luciano. *CD Batucada Fantástica*. Rio de Janeiro: Alpha Records (77.6068), 1963.

SOUZA, Raul de. *CD À Vontade Mesmo*. São Paulo: RCA (BBL1307), 1965.