

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

THALES FIGUEIREDO LEMOS

O SAMBAJAZZ VAI AO CINEMA: A BATERIA DE RUBENS BARSOTTI NA
TRILHA SONORA DE TRÊS FILMES BRASILEIROS

CURITIBA
2025

THALES FIGUEIREDO LEMOS

**O SAMBAJAZZ VAI AO CINEMA: A BATERIA DE RUBENS BARSOTTI NA
TRILHA SONORA DE TRÊS FILMES BRASILEIROS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, Linha de Música, Cultura e Sociedade, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Joezer de Souza Mendonça

CURITIBA
2025

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

LEMOS, THALES FIGUEIREDO

O sambajazz vai ao cinema: a bateria de Rubens Barsotti na trilha sonora de três filmes brasileiros. / THALES FIGUEIREDO LEMOS. -- Curitiba-PR, 2025.

108 f.: il.

Orientador: Joezer de Souza Mendonça.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do Paraná, 2025.

1. Trilha Sonora. 2. Cinema Brasileiro. 3. Sambajazz. 4. Zimbo Trio. 5. Rubens Barsotti. I - Mendonça, Joezer de Souza (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

THALES FIGUEIREDO LEMOS

O SAMBAJAZZ VAI AO CINEMA: A BATERIA DE RUBENS BARSOTTI NA
TRILHA SONORA DE TRÊS FILMES BRASILEIROS

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música, Cultura e Sociedade, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:

Prof. Dr. Joezer de Souza Mendonça
(Universidade Estadual do Paraná)

Prof. Dr. Jean Felipe Pscheidt
(Universidade Estadual do Paraná)

Prof. Dr. André Egg
(Universidade Estadual do Paraná)

Curitiba, 15 de dezembro de 2025

DEDICATÓRIA E AGRADECIMENTOS

Dedico esta dissertação a todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para a sua realização.

Ao meu orientador, Professor Dr. Joezer de Souza Mendonça, pela sua orientação e apoio inestimáveis ao longo de todo o percurso acadêmico. Sua sabedoria e dedicação foram essenciais para a concretização deste trabalho.

Aos meus familiares, cujo amor, compreensão e encorajamento foram a base sólida sobre a qual construí este esforço acadêmico. Em especial, à minha família Lana, Dalila e Flora que estiveram ao meu lado com paciência, apoio constantes e força para seguir em frente.

Aos meus colegas músicos, pela inspiração e camaradagem. A troca de experiências e a paixão compartilhada pela música foram uma fonte contínua de motivação e enriquecimento.

À memória de Rubens Barsotti, cuja influência e legado continuam a inspirar e guiar minha jornada.

A todos vocês, minha eterna gratidão.

Thales Figueiredo Lemos

EPÍGRAFE

*“E foi por isso que as imagens do país desse cinema
Entraram nas palavras das canções
Primeiro foram aquelas que explicavam
E a música parava pra pensar
Mas era tão bonito que parece
Que a gente nem queria reclamar
Depois foram as imagens que assombravam
E outras palavras já queriam se cantar”*
“Cinema Novo”, canção de Caetano Veloso e
Gilberto Gil, 1969.

*“A música é um reflexo da nossa alma.
Quando você a toca com o coração, ela transforma o mundo.”*
Dominguinhos

RESUMO

Essa dissertação tem como objetivo principal examinar as ideias rítmicas de Rubens Barsotti, baterista do Zimbo Trio, na execução de trilhas sonoras em três filmes brasileiros da década de 1960. Os objetivos secundários do estudo são refletir sobre o surgimento dos grupos de sambajazz nos anos 1960 e a trajetória de Rubens Barsotti, sua formação, história e contribuições para o cenário musical. No decorrer da pesquisa, realizamos o percurso metodológico que incluiu levantamento bibliográfico de referências em música instrumental popular, sambajazz e trilha sonora, análise filmica por meio do visionamento e decupagem de obras cinematográficas e transcrição em partitura das trilhas musicais dos filmes estudados. Nesta pesquisa, abordamos o surgimento do sambajazz e a evolução da bateria no Brasil, com destaque para o Zimbo Trio e sua capacidade de integrar jazz, bossa nova e ritmos regionais em sua atuação na TV e no cinema, estudamos como o Cinema Novo estabeleceu conexões entre o caráter sociopolítico do movimento cinematográfico e a inovação da música popular instrumental da época, destacando como os compositores colaboraram para criar uma nova identidade sonora no cinema nacional. Por fim, examinamos três filmes com trilhas do Zimbo Trio: *A Margem* (1967), *O Quarto* (1968) e *As Armas* (1969), com o foco da análise dirigido ao papel percussivo de Rubens Barsotti e sua contribuição para a narrativa cinematográfica.

Palavras-chave: Trilha sonora. Cinema Brasileiro. Zimbo Trio. Rubens Barsotti.

ABSTRACT

This dissertation primarily aims to examine the rhythmic ideas of Rubens Barsotti, drummer of the Zimbo Trio, in the scoring of three Brazilian films from the 1960s. The secondary objectives of the study are to reflect on the emergence of samba-jazz groups in the 1960s and Rubens Barsotti's trajectory, including his training, history, and contributions to the musical scene. Throughout the research, the methodological path included a bibliographic survey of references in popular instrumental music, samba-jazz, and film scores; film analysis through viewing and decoupage of cinematographic works; and the musical transcription of the studied film scores. This research addresses the rise of samba-jazz and the evolution of the drums in Brazil, highlighting the Zimbo Trio and its ability to integrate jazz, bossa nova, and regional rhythms into its performances for television and cinema. Furthermore, it explores how Cinema Novo established connections between the political/social character of the filmmaking movement and the innovation of instrumental popular music at the time, emphasizing how composers collaborated to create a new sonic identity in national cinema. Finally, we examine three films featuring scores by the Zimbo Trio: *A Margem* (1967), *O Quarto* (1968), and *As Armas* (1969), with the analytical focus directed at Rubens Barsotti's percussive role and his contribution to the cinematographic narrative.

Keywords: Film score. Brazilian cinema. Zimbo Trio. Rubens Barsotti.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Início da Melodia de “Tamba” (Compassos 5-7)	27
FIGURA 2 - Trecho do improviso do piano em “Tamba”: frase a partir da escala menor com poucos saltos (Compassos 29-31)	27
FIGURA 3 - Trecho do improviso do piano em “Tamba”: blue notes (Compassos 35 e 36)	28
FIGURA 4 - Capa do Álbum Projeção	32
FIGURA 5 - Elis Regina e o Zimbo Trio em O fino da bossa.	33
FIGURA 6 - Zimbo Trio em 1964	35
FIGURA 7 - Rubinho, com o Zimbo Trio	44
FIGURA 8 - Rubinho tocando com as mãos	47
FIGURA 9 - Zimbo Samba (partitura)	48
FIGURA 10 - Trecho da partitura Água de Beber (A. C. Jobim)	51
FIGURA 11 - Trecho Rubinho Samba (a)	51
FIGURA 12- Trecho Rubinho Samba (b)	52
FIGURA - 13 - Grupo Tamba Trio nos anos 1960	65
FIGURA 14 - Batucada do Hélcio	66
FIGURA 15 - Ideias Rítmicas (Hélcio)	67
FIGURA 16 - Acentos Rítmicos da bateria em Noite Vazia 1	70
FIGURA 17 - Acentos Rítmicos da bateria em Noite Vazia 2	71
FIGURA 18 - Cartaz de A Margem	75
FIGURA 19 - Trecho do tema de A Margem (a)	79
FIGURA 20 - Trecho do tema de A Margem - tambores (a)	80
FIGURA 21 - Trecho do tema de A Margem - tambores (b)	81
FIGURA 22 - Trecho do tema de A Margem - tambores	82
FIGURA 23 - Cartaz Filme O Quarto	85
FIGURA 24 - Imagem do filme O Quarto	86
FIGURA 25 - Trecho da Trilha de O Quarto (a)	87

FIGURA 26 - Trecho da Trilha de O Quarto (b)	89
FIGURA 27 - Trecho da Trilha de O Quarto	89
FIGURA 28 - Cartaz Filme As Armas	91
FIGURA 29 - Trecho da Trilha de As Armas (a)	95
FIGURA 30 - Trecho da Trilha de As Armas (b)	95

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. DO INSTRUMENTAL AO SURGIMENTO DOS GRUPOS DE SAMBAJAZZ	17
1.1 O NASCIMENTO DO SAMBAJAZZ	22
1.2 O TAMBA TRIO NO SAMBAJAZZ	26
1.3 O ZIMBO TRIO E O SAMBAJAZZ	31
1.4 A BATERIA	39
1.5 O BATERISTA RUBENS BARSOTTI	43
1.6 A PERFORMANCE DE RUBINHO	49
2 - O SAMBAJAZZ CHEGA AO CINEMA NOVO	54
2.1 OS MÚSICOS DO TAMBA TRIO NO FILME OS CAFAJESTES (1962)	64
2.2 ZIMBO TRIO NO FILME NOITE VAZIA	67
3. ZIMBO TRIO NO CINEMA E A PERFORMANCE DE RUBINHO	73
3.1 A MARGEM (1967)	74
3.2 O QUARTO (1968)	85
3.3. AS ARMAS (1969)	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS	101
FILMOGRAFIA	108

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objetivo analisar a performance rítmica musical ocorrida no Brasil nos anos 1960, destacando a participação de grupos de sambajazz, em especial a do grupo Zimbo Trio, examinando as ideias rítmicas do baterista Rubens Barsotti nas trilhas musicais compostas pelo Zimbo Trio nesse período.

O interesse por esta pesquisa surgiu durante o término da graduação em Música, quando fui incentivado a produzir um artigo sobre a formação do baterista brasileiro. Em 2021, realizei um estudo sobre a vida de Márcio Bahia, um renomado baterista, destacando aspectos importantes de sua trajetória e sua construção como músico. Naquele momento, notei a escassez de trabalhos acadêmicos sobre o tema e o quão recente é o reconhecimento da bateria e dos bateristas como um objeto de pesquisa.

Essa constatação me desafiou, pois, ao observar o dia a dia do músico, pude notar que, embora tenhamos excelentes bateristas no Brasil, poucos refletem sobre os caminhos trilhados, as técnicas utilizadas e dos desafios de inserir a bateria na música brasileira. Além disso, percebemos a necessidade de romper as barreiras do preconceito contra o instrumento e mostrar a sua importância em diversos contextos musicais, inclusive na produção de trilhas para o cinema.

O interesse pelas trilhas sonoras produzidas para o cinema surgiu quando, como aluno especial no Mestrado em Música/EMBAP, tive contato com o vasto campo de estudo sobre essa temática. Resolvi, então, unir os dois interesses: as trilhas sonoras para o cinema desenvolvidas pelo Zimbo Trio e a busca por compreender a participação de Rubens Barsotti, cujo instrumento, a bateria, é a base da minha formação inicial.

Diante do exposto, justificamos nossa escolha de analisar as trilhas sonoras no trabalho do Zimbo Trio, um grupo que apresenta uma trajetória e uma performance fundamental para a Música Instrumental Brasileira.

Para desenvolver a pesquisa, foi adotado o seguinte percurso metodológico:

- Pesquisa Bibliográfica: Levantamento de artigos, dissertações e teses sobre o desenvolvimento da Música Instrumental Brasileira, do sambajazz, do cinema brasileiro e o uso de trilhas sonoras. Entre os autores utilizados, destacam-se Xavier (2012), Uchôa (2008), Onofre (2009) e Silva (2009), entre outros.

- Visionamento de Produções Cinematográficas: Os filmes foram assistidos na plataforma Youtube porque na época da pesquisa os mesmos não estavam disponíveis em streamings. A metragem dos filmes no Youtube corresponde à mesma informação disponibilizada pela Cinemateca Brasileira. Realizamos a conversão do material assistido em texto, com a descrição do contexto, das cenas e dos efeitos sonoros, para a realização de inferências e análises. Houve dificuldade de transcrição devido a precariedade da qualidade de áudio e por vezes, não conseguimos identificar com fidelidade alguns aspectos do que ouvimos. Para exemplificar o que estamos registrando, no filme *O Quarto*, em determinado momento uma música diegética que fazia parte da cena, em realidade se tratava de uma música extradiegética ou seja, havia diferença entre a música tocada na cena e a música que ouvimos.

- Transcrição de Músicas: Utilização do software Finale 2014 para a escrita e formatação das partituras. Após a transcrição, os trechos foram executados por mim para conferir a sonoridade e compará-la com as gravações originais.

A dissertação está organizada em três capítulos, nos quais são abordadas as temáticas consideradas necessárias para a compreensão do objetivo principal.

No primeiro capítulo, discorremos sobre a história da música instrumental brasileira nos anos 60 e do Zimbo Trio. A década de 1960 foi um período de efervescência cultural no Brasil, em que a música instrumental brasileira floresceu, marcada por experimentação e engajamento com os movimentos sociais da época. A música instrumental brasileira dos anos 60 era um caleidoscópio de estilos e influências. Os autores que colaboram para essa reflexão são Cirino (2005); Ferreira Jr e Ribeiro Jr (2017); Machado (2008).

Do jazz tradicional à bossa nova, passando pela MPB e ritmos regionais como o samba, o baião e o frevo, essa diversidade refletia a riqueza cultural do país e a busca por novas formas de expressão musical. - que colaboram para a compreensão do desenvolvimento da música. Auxiliaram em nossa reflexão Gomes (2010); Guerra (2018); Saraiva (2008; entre outros.

Com Signori (2009) e Albuquerque (2020) - refletimos sobre surgimento de grupos de sambajazz, em especial o Tamba Trio. Dialogamos também sobre a chegada da bateria no Brasil no início do século XX nos embasando em Nogueira (2023); Usamos Barsalini (2014) para discutir a influência da bateria na música popular e como os bateristas brasileiros desenvolveram técnicas e estilos particulares.

O Zimbo Trio foi um dos mais importantes grupos instrumentais da música brasileira, especialmente durante a década de 1960. Para refletir sobre a importância desse grupo, entre os principais autores que nos sustentaram estão Machado (2008) e Napolitano (2010). Formado em 1964 por Amilton Godoy (piano), Luís Chaves (contrabaixo) e Rubens Barsotti (bateria), o trio se destacou por sua virtuosidade técnica e capacidade de integrar diferentes estilos musicais, como jazz, bossa nova, samba e música popular brasileira (MPB), como veremos no decorrer do nosso estudo.

Destacamos ainda nesse capítulo o trabalho de Rubinho Barsotti, um baterista responsável por impulsionar o ritmo do trio com o uso de diferentes técnicas percussivas. Colaboraram para o estudo do trabalho de Rubens Barsotti autores como Carreta (2012); Ramos (2023); Barsalini (2014) e Moura (2022). Rubinho, junto com o Zimbo Trio, contribuiu para a música de filmes como *A Margem* (1967), *O Quarto* (1968) e *As Armas* (1969). Esses filmes são exemplos de como o Zimbo Trio ajudou a criar atmosferas sonoras que complementaram a narrativa visual. Além disso, o grupo também teve um papel importante na televisão brasileira, especialmente no programa *O Fino da Bossa*, da TV Record.

No segundo capítulo discorreremos sobre as trilhas sonoras do Cinema Novo. Os autores que colaboram com a reflexão do capítulo são Onofre (2005); Silva (2009); Xavier (2001); Guerrini Jr (2009). O Cinema Novo foi um movimento cinematográfico brasileiro que se desenvolveu entre o final da década de 1950 e o final dos anos 1970. Ele foi influenciado por correntes internacionais como o Neorrealismo italiano e a Nouvelle Vague francesa. O Neorrealismo surgiu na Itália, durante o início do declínio da Segunda Guerra Mundial, por volta de 1943, e se estendeu até o início da década de 1950, nascendo da necessidade de retratar a realidade da Itália devastada do pós-guerra. Já a Nouvelle Vague foi um movimento cinematográfico que surgiu na França no final da década de 1950. Longe de ser uma corrente organizada, foi uma revolução estética e ideológica que propunha uma forma mais pessoal, autoral e livre de fazer filmes. A influência de ambos se espalhou globalmente, inspirando cineastas de outros países a buscarem uma voz mais pessoal e a explorarem novas possibilidades narrativas.

No Brasil, o Cinema Novo se caracterizou por um forte teor político e social, com ênfase na realidade brasileira, retratando frequentemente a pobreza, a injustiça e as desigualdades sociais. Entre os principais cineastas desse período, destacam-se Glauber Rocha (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Terra em Transe*), Nelson Pereira dos Santos (*Vidas Secas*), Ruy Guerra (*Os Fuzis*) e Carlos Diegues (*Ganga Zumba*).

Enquanto o Cinema Novo se concentrou na produção de filmes que faziam pensar sobre a sociedade brasileira, a Música Nova que também surge no período estava mais focada na experimentação sonora e na inovação musical, sendo representada por compositores como Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Rogério Duprat. Neste trabalho, embora reconheçamos a importância da Música Nova, optamos por focar na nova Música Instrumental que surgiu na década de 1960 e que influenciou a Música Popular Brasileira (MPB).

É possível estabelecer conexões entre a nova Música Instrumental Brasileira, em especial o sambajazz, e o Cinema Novo, uma vez que houve a colaboração de muitos compositores nas trilhas sonoras. Ambos os movimentos surgiram num período de grande efervescência cultural no país e promoveram uma reflexão sobre a sociedade e a inovação na arte.

No terceiro e último capítulo, analisamos três filmes com trilhas musicais do Zimbo Trio: *A Margem* (1967), *O Quarto* (1968) e *As Armas* (1969). Para construir esse capítulo e embasar nossa análise utilizamos Uchôa (2023) que contribuiu com seu trabalho de pesquisa em torno de filmes que o Zimbo Trio participou; Baptista e Freire (2006); Gorbman (1987) auxiliaram a compreender as funções da música no cinema. Ao examinar a música presentes nestes filmes, buscamos entender a relação entre a música e as imagens. Houve especial dificuldade de ouvirmos os sons e as músicas com clareza, pelo motivo de que as fontes filmicas a que tivemos acesso pelo youtube, assistidas em notebook, estavam um pouco precárias devido ao desgaste causado pelo tempo e aos materiais disponíveis na época da gravação dos próprios filmes.

Nossa análise também foi inspirada no método de trabalho de Onofre (2005), que pesquisou trilhas da Vera Cruz a partir de três aspectos: informações sobre a narrativa, técnicas e a trilha sonora. Adaptando essa abordagem, trabalhamos com as imagens, a narrativa e a trilha sonora dos filmes.

A trilha sonora composta pelo Zimbo Trio transcende o papel de mero acompanhamento de cenas e se torna uma parte inseparável da narrativa, capaz de direcionar as emoções e aprofundar a experiência do público. Essa capacidade de se ajustar a cada obra, seja no experimentalismo do Cinema Marginal, na crítica social do Cinema Novo ou em temas existenciais, não apenas fortalece a posição do trio na música instrumental brasileira, mas também o estabelece como um alicerce na construção da identidade sonora dos filmes que analisamos.

Além disso, destacamos o trabalho do baterista Rubens Barsotti, que contribuiu com levadas que complementam os temas das composições, demonstrando sua técnica que explora diversos timbres e sua adequação aos temas.

1. DO INSTRUMENTAL AO SURGIMENTO DOS GRUPOS DE SAMBAJAZZ

A expressão "música instrumental" é amplamente utilizada por diferentes grupos da mídia e estudiosos da indústria fonográfica e pelos próprios músicos. No entanto, apesar de sua ampla utilização, a definição do termo ainda é um tema em debate, pois se refere a um universo musical diverso, com diversas vertentes e segmentações. Embora essas vertentes não sejam claramente delimitadas, elas servem de base para diferenciar músicos e estilos. Mesmo reconhecendo a designação, os músicos instrumentistas demonstram ter consciência de que o termo não abrange toda a riqueza e diversidade desse universo musical.

O termo MPBI é usado em definições que variam um pouco entre si, porém não são contraditórias. Neste trabalho é utilizada com prioridade a definição do etnomusicólogo Acácio Piedade (2005) para se referir à música instrumental brasileira ou o jazz brasileiro. Segundo o pesquisador, MPBI é um subgrupo da MPB que reúne diversos gêneros como baião, samba, bossa-nova e outros misturados ou não com gêneros estrangeiros como o jazz, rock, soul, música erudita etc. O pesquisador Giovanni Cirino (2009) corrobora as reflexões de Piedade sobre a relação da MPBI com o jazz. Esta relação ocorre principalmente através dos aspectos improvisatórios e da forma (tema, parte para improvisação, reexposição do tema) (Silva, 2016, p.1).

Um aspecto a considerar é que "o que no Brasil é classificado pelo mercado fonográfico como música instrumental, fora do Brasil, principalmente nos Estados Unidos e Europa, é tratado e comercializado por Brazilian Jazz" (Cirino, 2005, p. 17). Diante dessa multiplicidade de denominações, utilizaremos o termo música popular instrumental brasileira em nossa abordagem das produções musicais a partir da década de 1960.

Embora reconheçamos a música instrumental erudita de compositores anteriores a esse período, como Francisco Mignone, Heitor Villa-Lobos, Guerra-Peixe e Camargo Guarnieri, o que difere a produção de cada época está ligado a questões de estilo, formação instrumental dos conjuntos, repertório e sonoridade (Cirino, 2005).

Nossa atenção se volta para a Música Popular Instrumental Brasileira (MPIB), buscando compreender não apenas a fronteira entre o "erudito" e o "popular", mas a relação dialética entre esses polos, seus produtos e a recepção pela comunidade musical e pela sociedade em geral.

Dadas as particularidades da MPIB e do trabalho de seus representantes, a "recriação" assume um papel crucial, atendendo às demandas dos músicos, do público e da

indústria fonográfica. A recriação buscada na "nova versão pessoal" não se trata de uma mera cópia, mas de uma reconstituição e recombinação, enriquecida com a personalidade do músico. Ao imprimir sua marca e transcender a versão original, o músico cumpre uma das tarefas mais essenciais da MPIB: a originalidade e a personalidade através da recriação e recomposição. Esse é o cerne desse gênero (Cirino, 2005, p. 4).

Embora seja possível tocar músicas instrumentais sem essa conexão, essa simbiose é um horizonte almejado por muitos músicos da MPIB. No momento da execução, as ações se sucedem de acordo com a lógica interna da música, sem a necessidade de intervenção consciente. O músico experimenta a execução (ou improvisação) como um fluxo unificado, no qual as distinções entre ele, o instrumento e a música se dissolvem (Cirino, 2005, p. 4).

A relação entre o corpo e o instrumento na MPIB vai além da mera técnica. O instrumento se torna uma extensão do corpo do músico, criando uma simbiose que transcende os papéis tradicionais. Essa fusão corpo-instrumento coloca a sensibilidade em primeiro plano, pois os ritmos só se tornam possíveis quando o instrumento é visto como corpo e parte do corpo do músico. A primazia do instrumento se manifesta em sua versatilidade, pois ele não se submete a um ritmo ou estilo específico, mas se coloca a serviço do fluxo musical (Cirino, 2005, p.5).

A recriação e recomposição da "nova versão pessoal" só são possíveis por essa profunda conexão e pelo fluxo que surge da relação entre músico e instrumento no momento da performance (Cirino, 2005, p. 5).

O aumento da produção fonográfica nas décadas de 1940 e 1950 foi um terreno fértil para o surgimento de novos músicos e conjuntos na MPIB. A partir da década de 1960, com a ascensão da bossa nova e a proliferação de conjuntos instrumentais, observa-se um crescente interesse por concepções estéticas baseadas em "gêneros típicos" do cancionário brasileiro, como o samba e o baião (Cirino, 2005, p. 10).

Essa explosão de grupos instrumentais na década de 1960 pode ser compreendida como um retorno a esse tipo de material, impulsionado pela influência dos conjuntos de música popular brasileira instrumental. Essa fusão de elementos tradicionais brasileiros com a linguagem jazzística deu origem a uma rica e vibrante cena instrumental na MPIB.

[...] falar das influências da canção na música instrumental não podemos deixar de mencionar alguns dos compositores da bossa nova. Alguns deles tiveram papéis relevantes na música instrumental pelo fato de terem muitas músicas incluídas no repertório que se tornou standard entre os instrumentistas. Esse é o caso de Antonio Carlos Jobim, Edu Lobo, João Donato, Baden Powell entre

outros. As músicas de Jobim, por exemplo, se tornaram famosas não só pelas muitas gravações feitas por cantores e cantoras em todo o mundo, mas também pelas gravações instrumentais, e atualmente talvez seja o compositor brasileiro mais executado nas jam sessions e apresentações de música instrumental (Cirino, 2005, p.11).

Cirino (2005, p.27) afirma que a MPIB é um sub-gênero da Música Popular Brasileira -MPB, produto das muitas musicalidades que influenciaram o músico brasileiro. No final da década de 1960, a hegemonia da MPB, impulsionada por figuras como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Edu Lobo e Baden Powell, já se consolidava nos meios de comunicação de massa. Em análises históricas sobre a evolução da MPB nesse período, que culminaria em sua reconfiguração e consagração, o choro é frequentemente relegado a um segundo plano, quase desaparecendo da narrativa, no entanto ele compõe nossas bases culturais.

Segundo Rezende (2014), a ausência do choro, embora possa exagerar a importância da MPB, reflete a avaliação pessimista de Jacob do Bandolim sobre a realidade musical carioca. Em 1961, o instrumentista já expressava a dificuldade de se produzir música "tradicional" em meio ao sucesso avassalador da bossa nova. Ele considerava que o sucesso do novo gênero havia "esterilizado" o ambiente musical que nutria o choro, transformando o Rio de Janeiro em um "deserto" para sua prática.

A disputa entre músicos "modernos" e "tradicionalistas" já existia de forma mais difusa nos anos 1950. No entanto, a consagração da bossa nova na década seguinte impulsionou a ascensão dos "modernos", estabelecendo as bases para os desenvolvimentos subsequentes da música popular brasileira (Rezende, 2014).

De acordo com Ferreira Jr. e Ribeiro Jr. (2017), a música instrumental da década de 1960 era um campo fértil para experimentações, apreciada em diversos ambientes, como cinemas, bailes e eventos sociais. No entanto, o projeto de modernização nacional da época, paradoxalmente, buscava criar um "sistema de categorização" conservador, resistente às influências estrangeiras. É crucial notar que esses discursos não foram capazes de barrar a influência do jazz na música brasileira. Pelo contrário, eles geraram uma reação "nacionalista" em alguns artistas, que passaram a incorporar a ideia de "permutas culturais" em suas composições. Essa reação deu origem a uma dicotomia entre "o nacional e o internacional", um tema recorrente nos discursos de críticos como José Ramos Tinhorão, Sílvio Túlio Cardoso e Tárík de Souza na década de 1960.

Os improvisos e cadências harmônicas dos conjuntos de bossa nova instrumental eram claramente inspirados nos grandes solistas norte-americanos. Por outro

lado, Stan Getz e Charlie Byrd gravam em 1962 o LP intitulado "Jazz Samba" e no mesmo ano Stan Getz grava o "Big Band Bossa Nova". Esses dois discos mostram que da década de 60 em diante ocorre um interesse pela música brasileira tanto da parte dos músicos quanto da indústria fonográfica norte-americana. (Cirino, 2005, p.27)

Havia o reconhecimento de que qualquer estilo musical está intrinsecamente ligado à sua percepção e classificação pela mídia. No entanto, essa categorização não era estática, mas sim um campo de disputa constante entre criadores e público. O jazz é um exemplo notório dessa dinâmica: a ausência de um consenso sobre a origem e o significado de seu nome, com múltiplas grafias e interpretações, demonstra as tensões e o hibridismo cultural que o moldaram (Ferreira Jr; Ribeiro Jr, 2017, p.2).

De forma análoga, o rótulo "jazz brasileiro" também foi alvo de questionamentos. A noção de "brasilidade", construída pela memória oficial e reiterada por críticos e historiadores, engessa a rica diversidade da música brasileira, ignorando as múltiplas influências que moldaram o jazz no país. Em vez de se prender a classificações predefinidas, é fundamental compreender a música como um processo dinâmico e em constante transformação. As disputas simbólicas em torno dessas categorizações, como afirmam Ferreira Jr. e Ribeiro Jr. (2017, p.2), demonstram a vitalidade da arte e a busca por novas formas de expressão.

A MPIB pode ser entendida como um subgênero da MPB, caracterizado por uma alta segmentação decorrente das diversas influências musicais do século XX. O profundo envolvimento dos músicos com seus instrumentos e o fluxo musical característico de suas sequências de ações revelam a primazia do sensível sobre a intervenção consciente (Cirino, 2005, p. 27).

O jazz brasileiro, que emergiu nos anos 1960 no contexto da bossa nova, teve como ponto de partida as versões instrumentais desse ritmo, especialmente as criadas por trios de piano, baixo e bateria. Essa fusão entre a bossa nova e o jazz consolidou a música instrumental brasileira. Conforme Bastos e Piedade (2005), o gênero incorporou elementos de diversas origens, mas desenvolveu uma linguagem própria e conquistou uma identidade singular.

Para Machado (2008, p. 21), o avanço cultural e político da década de 1960 não foi um fenômeno isolado. Ele foi impulsionado por uma série de condições materiais compartilhadas por diversas sociedades, especialmente na Europa Ocidental e nos Estados Unidos, mas também em países com rápido processo de urbanização e consolidação de um estilo de vida metropolitano, como o Brasil. A socialização da cultura no Brasil desta

década foi moldada por coordenadas históricas presentes em outras sociedades que também se inseriram na modernidade urbana capitalista. Essa efervescência cultural se manifestou na resistência ao academicismo nas artes - um movimento de contestação às formas tradicionais de produção artística, buscando maior liberdade e experimentação.

Houve também nos anos 1960 a emergência de invenções industriais - o desenvolvimento de novas tecnologias, como o transistor e a televisão, democratizou o acesso à informação e ao entretenimento. Nesse processo de desenvolvimento cultural também encontramos os crescentes movimentos sociais - a luta por direitos civis, igualdade de gênero e oposição à Guerra do Vietnã que influenciavam profundamente a produção artística da época e a experimentação com novas linguagens artísticas – e artistas que exploraram novas formas de expressão em diversas áreas, como o Cinema Novo, a Bossa Nova, o Tropicalismo e a Pop Art (Mascarenhas, 2006, p. 51). Ainda Machado (2008), nos aponta o quanto os intelectuais brasileiros tinham como ideal uma transformação na sociedade:

O modelo de identidade nacional idealizado pelos intelectuais brasileiros, paradoxalmente, era composto de um autêntico homem do povo brasileiro recolocado numa posição de recuperação de suas raízes na contramão da modernidade, sem dissociá-las das utopias de construção do futuro vislumbrando no horizonte o socialismo (Machado, 2008. p.23).

Em 1964, o golpe militar instaurou no Brasil um clima de repressão política, com perseguições a parlamentares, líderes de movimentos sociais, sindicalistas e a desarticulação de organizações populares. Apesar do cenário autoritário, o novo regime permitiu, em um primeiro momento, uma relativa liberdade de expressão para artistas e intelectuais.

Nesse contexto, entre 1964 e 1968, a MPB floresceu, expressando um sentimento de brasilidade em canções engajadas, que combinavam romantismo e ideais revolucionários. Essa efervescência musical, embora limitada a setores mais privilegiados da sociedade, como as classes alta e média, foi possível em grande parte devido a essa tolerância inicial do regime militar em relação às artes (Machado, 2008, p. 23).

Ainda conforme Machado (2008), a MPB se consolidou como um dos principais espaços de resistência e expressão da sociedade brasileira. Diferentemente de outras manifestações artísticas, como o cinema e o teatro, que dependiam de apoio estatal, a MPB possuía um público fiel e massivo que garantia a independência dos artistas.

Essa resistência se manifestava de diversas formas: críticas ao regime por meio de

letras engajadas e mensagens cifradas, os artistas da MPB denunciavam as injustiças e a repressão do regime militar; exaltação da cultura popular - a MPB valorizava as raízes e a identidade da cultura brasileira em oposição à cultura dominante imposta pelo regime; consciência social - a música buscava conscientizar o público sobre os problemas sociais e políticos do país, incentivando a luta por um futuro melhor (Machado, 2008).

Essa sintonia entre artistas e público, oriundos principalmente da classe média urbana, era fundamental. Esses compositores e cantores se identificavam com os trabalhadores marginalizados e os camponeses deserdados, buscando representá-los em suas obras e propondo uma arte nacional e popular que refletisse a essência do povo brasileiro (Machado, 2008). A MPB se tornou, portanto, um dos principais instrumentos de luta contra a ditadura, atuando como um espaço de expressão, resistência e conscientização social.

Esse contexto de efervescência cultural, de necessidade de reafirmar as raízes da música brasileira, de dar voz aos problemas sociais foi propício para que surgissem no Brasil diversos grupos de música instrumental.

1.1 O NASCIMENTO DO SAMBAJAZZ

O sambajazz tem sido usado para identificar um estilo musical brasileiro surgido no Brasil durante as décadas de 1950 a 1960 que combina elementos do samba com o jazz, em um contexto em que músicos brasileiros buscavam explorar novas possibilidades rítmicas e harmônicas, muitas vezes influenciados pela bossa nova e pelo crescente interesse no jazz. Autores como Gomes (2010), Saraiva (2008), Guerra (2018), discutem sobre o nascimento e características do sambajazz.

[...] o que se denomina hoje jazz brasileiro, se refere à utilização de certos procedimentos, como a improvisação sobre uma dada harmonia e sua respectiva métrica, o emprego sistemático de tensões (conforme o estilo), o formato exposição/improvisação/reexposição e certos tipos de instrumentação e sonoridades (como, por exemplo, os trios de piano, baixo e bateria), entre outras coisas, sobre o escopo rítmico e melódico considerado brasileiro (Gomes, 2010, p.62).

Este estilo musical possui características peculiares, tais como: ritmo - baseia-se na pulsação do samba, com suas batidas características, mas incorpora a liberdade rítmica e os improvisos típicos do jazz; harmonia - apresenta acordes complexos e progressões harmônicas sofisticadas que são elementos centrais dando ao jazz uma sonoridade rica,

tensa e, muitas vezes, imprevisível. Por acordes complexos, pode-se entender acordes com tensões. No jazz, a complexidade harmônica é construída principalmente pela adição das chamadas tensões ou extensões aos acordes básicos (tríades ou tétrades). Os acordes complexos são aqueles que contêm notas que vão além da tétrede básica, formada por Fundamental, Terça, Quinta e Sétima. Essas notas adicionais são chamadas de tensões ou extensões e são a 9^a, 11^a e 13^a. A adição dessas tensões gera uma sonoridade mais densa e, frequentemente, dissonante gerando “tensão”. O conceito de acorde complexo também pode ser aplicado aos acordes que incluem alterações usadas para criar mais tensão, especialmente em acordes de dominante. Essas alterações são consideradas em relação às notas que seriam diatônicas, ou originadas da escala da tonalidade (Rodrigues, 2012).

Um exemplo é o acorde alterado, um acorde complexo comumente utilizado no jazz. Ele pode ser representado pela cifra G7(b9/#11). O símbolo “b9” (bemol nove) representa o intervalo de nona menor, uma alteração em relação à nona maior que seria o intervalo diatônico, considerando um acorde de dominante na tonalidade de Dó Maior. O símbolo “#11” (sustenido onze) representa o intervalo de décima primeira aumentada, uma alteração em relação à décima primeira justa, que seria o intervalo diatônico da escala, mas que representa uma nota que não se acrescenta aos acordes que já possuem terça maior. Outra cifra seria possível para representar o mesmo acorde, ou um enarmônico, seria G7(b9/b5), considerando uma quinta diminuta no lugar da quarta aumentada. Uma progressão harmônica é a sequência de acordes usada em uma música.

Desde a década de 1950 existiam no Brasil muitos conjuntos instrumentais de jazz brasileiro ou de música popular instrumental brasileira que influenciaram outros estilos, como a bossa nova, que incorporou em seu formato a partir de 1958, muito do que foi desenvolvido em anos anteriores. O sambajazz une dois mundos: a energia rítmica do samba e a sofisticação improvisativa do jazz, criando uma música ao mesmo tempo técnica e vibrante pois com uma base polirrítmica complexa, músicos que tocavam em boates e festivais, foram importantes para o desenvolvimento do estilo. O uso de ritmos como o samba, somado ao swing do jazz, cria uma nova textura rítmica. A harmonia também apresenta uso extensivo de acordes dissonantes, modulações e progressões sofisticadas, enfim, podemos afirmar que o sambajazz reúne a tradição do samba e do jazz e a modernidade representada pela bossa nova.

Albuquerque (2020) considera a Turma da Gafieira como precursora do sambajazz, ou do jazz à brasileira. Formado na década de 1950 no Rio de Janeiro, o grupo lançou dois LPs em 1956 e 1957: *Músicas de Altamiro Carrilho* e *Samba em Hi-Fi*, pelo

selo Musidisc. Entre seus membros estavam músicos experientes como o flautista Altamiro Carrilho, o pianista Britinho, o contrabaixista Jorge Marinho, o guitarrista Nestor Campos e o trompetista Maurilio Santos, além de jovens músicos no início da carreira, como Edison Machado na bateria, Baden Powell na guitarra, Raul de Souza no trombone e Sivuca no acordeon. Como o nome indica, a Turma da Gafieira se apresentava em locais voltados para a dança, especialmente nas gafieiras – bailes populares em casas de festas, boates e clubes, onde esses artistas encontravam espaço para atuar. Esses ambientes eram o centro da cena musical carioca da época, reunindo a maioria dos músicos e agentes (Albuquerque, 2020).

Os músicos que faziam a "nova música" pertenciam a uma geração de instrumentistas fortemente influenciados pelo jazz. Segundo a clarinetista e pesquisadora brasileira Marina Beraldo Bastos e o professor Acácio Piedade, nos anos 1960, “enquanto a bossa nova ganhava reconhecimento internacional, uma geração de instrumentistas influenciados pelo jazz se dedicava a esse gênero no Brasil (Bastos; Piedade, 2006, p. 4)”. Esses músicos formaram grupos que apresentavam um repertório de bossa nova e jazz instrumental, muitos deles na formação clássica de trio (piano, contrabaixo e bateria), como o Tamba Trio, Zimbo Trio, Milton Banana Trio, Jongo Trio, Bossa Três e Sambalanço, além de outras formações, como o Quarteto Novo e os Copa 5.

De acordo com Saraiva (2008, p.10), apesar de haver um consenso aparente sobre Copacabana como o local de origem do sambajazz, ainda existem discordâncias em relação ao seu "nascimento". Em coletâneas, reedições e, principalmente, nos comentários críticos e jornalísticos associados a esses lançamentos, são mencionados diferentes momentos como fundadores do gênero. O crítico Marco Antonio Barbosa, por exemplo, considera o disco *O Som* (Philips, 1964) como um marco importante. Entretanto, diz Saraiva (2008, p.10), sem citar explicitamente os nomes, que há outros críticos que apontam o álbum *É Samba Novo* (Columbia, 1964), de Edison Machado, como pioneiro, ou *Você Ainda Não Ouviu Nada* (Philips, 1964), de Sérgio Mendes e Bossa Rio. Alguns retrocedem ainda mais e mencionam o pioneirismo da música *Sambop*, de Durval Ferreira e Maurício Einhorn, gravada por Claudette Soares no álbum *Nova Geração em Ritmo de Samba* (Copacabana, 1960), por Leny Andrade em *A Sensação* (Odeon, 1961), e por Aurino e Jorginho no disco *Na Cadência do Samba* (RCA, 1963).

[...] o termo, ele é usado de uma maneira mais ampla, tanto em relação à vinculação a um determinado lugar num determinado momento histórico – como “som de Copacabana” – quanto às características musicais que o termo descreve – a apropriação de elementos de jazz com a base do samba (Saraiva, 2008, p.17).

A ideia de associar o sambajazz ao "som de Copacabana" em vez de a um compositor ou grupo específico destaca a importância da cena noturna do bairro, especialmente o circuito de produção e consumo da chamada "música de boate". No caso do Beco das Garrafas, essa conexão se dá principalmente pelas *Jam sessions* que ocorriam na boate Little Club, onde diversos músicos participavam. Esse espaço é lembrado como um local de experimentação, onde os músicos tinham liberdade para tocar sambajazz, sem se limitar ao repertório tradicional de samba-canção, mambo, bolero ou tango, comum nos pequenos conjuntos de boates. No entanto, muitos dos músicos que se destacavam no estilo também tocavam em outros lugares, e as jam sessions não eram exclusivas do Beco, já que várias boates na época promoviam essa prática, popularizada pelo interesse crescente pelo jazz nos anos 1950 (Saraiva, 2008).

Como vimos, o sambajazz funde o samba, um dos ritmos mais tradicionais do Brasil, e o jazz, que já era um gênero estabelecido globalmente. Esse estilo emergiu como parte da bossa nova, um movimento mais amplo de experimentação musical e cultural, refletindo as mudanças sociais e artísticas da época.

O jazz começou a ganhar popularidade no Brasil na década de 1950, especialmente nas áreas urbanas como Rio de Janeiro e São Paulo. Músicos brasileiros começaram a se interessar pela harmonia complexa e pela improvisação do jazz, que contrastava com a estrutura mais simples do samba.

O sambajazz se formou durante os anos de 1950-1960 na cidade do Rio de Janeiro, tendo como ponto de partida o Beco das Garrafas, localizado na Rua Duvivier no Bairro de Copacabana, onde situavam-se diversas boates Ma Griffe, Bacará, Little Club e Bottle's. Inicialmente as reuniões possuíam o caráter de Jam Session. Onde os músicos se reuniam para tocar os grandes "temas" de Jazz, conhecidos como standards. Os movimentos de Jazz Bebop, Hard Bop, e Cooljazz, influenciaram diretamente a maneira de tocar dos jovens músicos cariocas, o que não ocorria de maneira fácil. Mesmo e apesar do relativo sucesso da música norte-americana nas rádios a partir das suas big bands, existia pouco acesso aos discos de Jazz, principalmente para músicos das classes mais pobres, advindos do subúrbio da cidade. Dessa maneira as reuniões eram de fundamental importância para a troca de informações, partituras e discos (Guerra, 2018, p. 28).

A Bossa Nova, que surgiu no final dos anos 1950, foi um ponto de inflexão significativo para a criação do sambajazz, ao passo que a valorização da música instrumental abria espaço para novas combinações rítmicas do samba com o jazz, o que passava a ser evidenciada por diversos músicos.

Vale ressaltar que a priorização da música instrumental em detrimento da canção

deu alta notoriedade aos músicos que se apresentavam no Beco. Dentre eles podemos destacar a atuação do Sexteto Bossa Rio (Sergio Mendes, Durval Ferreira, Paulo Moura, Pedro Paulo, Octavio Bailly, Dom Um Romão), instrumentistas como Raul de Souza, Mauricio Einhorn, João Donato, Tamba Trio (Luizinho Eça, Helcio Milito e Bebeto Castilho), além de muitos outros (Guerra, 2018, p. 34).

Nos anos 1960, esses músicos começaram a explorar mais intensamente a fusão entre samba e jazz, criando um novo estilo que misturava os ritmos e a cadência do samba com a complexidade harmônica e a improvisação do jazz.

Guerra (2018, p. 28) aponta que o golpe militar de 1964 exerceu um impacto profundo na cena musical, resultando em censura e repressão política que restringia a produção de músicas com conteúdo político ou social direto, levando diversos músicos a explorar novas formas de expressão. A música instrumental representava, de certa forma, uma expressão menos sujeita a controle direto. A música instrumental, particularmente o jazz e suas fusões, ganhou destaque por sua capacidade de explorar novas formas e estilos sem o risco de censura direta.

Sobre a relação entre a música instrumental, o sambajazz e a ditadura, Ruiz (2021, p. 69) sugere que:

De modo geral, podemos dizer: realocadas em um momento de novos questionamentos, estatalmente comandado pelo regime militar, as variações do nacionalismo que acompanham o longo modernismo (1920-1980) não deixam de impactar (com diferentes intensidades) o caráter criativo e produtivo da arte nacional, sendo, na verdade, um aspecto central sobre o jazz brasileiro instrumental e suas formas de reconhecimento no Brasil e no exterior, também no período ditatorial.

Com o ambiente político restritivo, músicos que faziam parte de grupos como o Zimbo Trio, Tamba Trio e Sérgio Mendes & Brasil 66 exploraram o sambajazz como uma forma de inovação musical. Eles integraram elementos do jazz com o samba, criando um estilo que misturava ritmos brasileiros com a complexidade harmônica e a improvisação do jazz.

1.2 O TAMBA TRIO NO SAMBAJAZZ

Ao avaliar o trabalho dos grupos musicais da década de 1960, observamos que o grupo Tamba Trio foi importante para a fusão de samba e jazz, com arranjos que o grupo procurava construir a partir do esquema Tema/Improvisação/Tema. O arranjo era em grande parte constituído de produções simples, sem longas introduções, passagens intermediárias ou reelaborações do tema, com o foco principal direcionado aos solos

improvisados. O uso de motivos melódicos repetitivos com *blue notes*¹ nos improvisos de piano não era algo raro, ocorrendo com certa frequência nos solos do pianista Luiz Eça.

Signori (2009), estudando os arranjos realizados pelo Tamba, destaca essa característica em trechos das músicas *Inútil paisagem* de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira, *Preciso aprender a ser só* de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle e *Maria ninguém* de Carlos Lyra.

FIGURA 1 - Início da Melodia de “Tamba” (Compassos 5-7)

The image shows a musical score for the piece 'Tamba'. It consists of four staves. The top staff is labeled 'Melodia' and is in treble clef with a common time signature. It shows a melodic line starting with a whole note, followed by a half note, and then a triplet of eighth notes. The second staff is labeled 'Piano' and is in bass clef with a common time signature. It shows a complex piano accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The third staff is labeled 'Contrabaixo' and is in bass clef with a common time signature, showing a simple bass line. The fourth staff is labeled 'Em7 (Levada de Samba)' and is in bass clef with a common time signature, showing a simple bass line. The score is for measures 5-7.

Fonte: Signori (2009, p.63)

FIGURA 2 - Trecho do improviso do piano em “Tamba”: frase a partir da escala menor com poucos saltos (Compassos 29-31)

The image shows a musical score for the piece 'Tamba'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a 4/4 time signature. It shows a piano improvisation phrase starting with a quarter rest, followed by a quarter note, and then a series of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with a 4/4 time signature and shows a simple bass line. The score is for measures 29-31.

Fonte: Signori (2009, p.64)

¹ Blues - forma musical de 12 compassos baseado numa estrutura harmônica de tônica-subdominante-dominante, acordes básicos da harmonia tonal. No desenvolvimento do blues ocorre a *blue note*, alteração melódica mais antiga e característica do jazz. (Berendt, 1987).

FIGURA 3 - Trecho do improviso do piano em “Tamba”: blue notes (Compassos 35 e 36)



Fonte: Signori (2009, p.64)

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

Essa escolha aproximava seu fraseado de uma linguagem mais jazzística. No acompanhamento de contrabaixo, era utilizada uma célula rítmica típica do samba (colcheia pontuada – semicolcheia), com variações nas notas entre a fundamental, quinta ou terça dos acordes. Esse estilo de acompanhamento é mais ativo do que o normalmente adotado, por exemplo, na bossa nova. Quanto à bateria, destaca-se o uso da baqueta, uma vez que Hélcio, o baterista, geralmente preferia utilizar a vassourinha (brushes). Em 3 LPs do Tamba Trio de 1962 a 1964, em 38 faixas gravadas há o uso de baquetas em 10 músicas autorais e, nestas, o tipo de condução rítmica utilizado em grande parte dos arranjos era o "samba no prato", diferenciando-se da suavidade da batida da bossa nova e, ao mesmo tempo, sendo relativamente moderno para a época, contrastando com o "samba cruzado" típico do samba tradicional (Signori, 2009).

No Tamba Trio, os músicos, ao cantarem, colaboraram ativamente com os instrumentos, criando uma fusão inovadora entre canto e execução instrumental. O grupo, foi pioneiro em mesclar harmonias vocais sofisticadas com uma instrumentação precisa e inovadora, algo que se tornou uma marca registrada do trio. Outros trios também se destacavam à época, como o Jongo Trio, um conjunto vocal e instrumental formado em São Paulo em 1965, com Cido Bianchi no piano, Sabá – Sebastião Oliveira da Paz no contrabaixo, e Toninho Pinheiro – na bateria. Seria impossível prever que algo extraordinário ainda poderia surgir na cena dos trios de sambajazz naquela época, especialmente após a explosão do Tamba no Beco das Garrafas, no final de 1961, que gerou uma onda de conjuntos compostos por piano, contrabaixo e bateria (Castro, 2002 citado em Machado, 2008).

Vindo de um quinteto de músicos, estes, posteriormente, deram origem ao Tamba Trio e foram chamados de “Meninos da Nova Onda” na apresentação do disco *O Barquinho* (1961), de Maysa, em um texto escrito por Ronaldo Bôscoli na contracapa do LP. O termo "Nova Onda" fazia referência ao movimento de renovação cultural e musical que estava acontecendo no Brasil naquela época, e o Tamba Trio, com suas harmonias vocais e instrumentais refinadas, suas influências do jazz e a habilidade de misturar essas sonoridades ao samba, bossa nova e outros ritmos brasileiros, encaixava-se perfeitamente nessa nova fase criativa (Albuquerque, 2020, p.9).

Posteriormente, ao gravar seu primeiro álbum, *Tamba Trio* (1962), já após a consolidação da bossa nova, a formação do grupo foi oficialmente apresentada como Luiz Eça (piano), Otávio Bailly Jr. (contrabaixo acústico) e Hércio Milito (bateria). O nome do conjunto foi inspirado no instrumento criado por Hércio Milito no final da década de 1950, chamado de “tamba”, um instrumento de percussão formado por três tambores apoiados num mesmo suporte e tocado por baquetas de tímpano. O Tamba Trio ajudou a popularizar o estilo sambajazz (Albuquerque, 2020, p.9)

Também podemos destacar Sérgio Mendes & Brasil 66, grupo que também explorou o sambajazz, integrando elementos de jazz em suas músicas e ajudando a levar o estilo a um público mais amplo (Guerra, 2018). Mendes mistura as raízes do samba à bossa nova, valorizando os instrumentos de percussão. O estilo tem influência das músicas afro-brasileiras, em especial o Maracatu.

Os grupos formados em trios, quartetos e até quintetos, viveram um momento de grande destaque no início da década de 1960, o que proporcionou aos músicos a abertura de novo mercado de trabalho. Mas logo o mercado passa a ter problemas, e Machado (2008) indica que os trios se multiplicaram e passaram a repetir o trabalho de outros. Para a autora, ao longo da década, poucos continuaram nesse caminho, seja devido a mudanças no interesse do público ou ao surgimento de novos tipos de música dançante dominante, como a jovem guarda a partir de 1966.

Outro grupo importante na cena do sambajazz, o Som Três, esteve ativo de 1966 a 1970, quando o grupo se desfez devido à transferência do pianista César Camargo para o Rio de Janeiro, onde ele fez uma turnê com Elis Regina, passando a ser seu pianista e arranjador oficial (Machado, 2008, p.127).

Ainda encontramos em Machado (2008) o destaque para outro grupo, o *Sambalanço Trio*, criado em São Paulo em 1964, que esteve presente na inauguração do João Sebastião Bar, um dos principais pontos da Bossa Nova na cidade. O grupo era

formado por César Camargo Mariano, piano, Humberto Claiber, contrabaixo, e Airto Moreira - Airto Guimorvan Moreira, bateria. Entre 1965 e 1967, o *Sambalanço* teve um papel significativo na cena musical instrumental brasileira, promovendo a fusão do jazz com a Bossa Nova. “[...] Embora o Sambalanço tenha sido um grupo de samba jazz excepcional, foi com o Som Três que César ampliou os horizontes da música instrumental no Brasil, demonstrando que a sofisticação do jazz podia se misturar perfeitamente com pop, soul e samba rock” (Machado, 2008, p. 131).

Outro grupo destacado por Machado (2008, p.132), o Bossa Três, foi considerado o primeiro conjunto instrumental da Bossa Nova e foi inicialmente formado por Luís Carlos Vinhas - Luis Carlos Parga Rodrigues Vinhas, piano, Tião Neto - Sebastião Costa Carvalho Neto, contrabaixo, e Edison Machado, bateria. O grupo surgiu em 1961 no Beco das Garrafas, o berço da Bossa Nova, e derivou do quinteto Samba Cinco, que se transformou em *Samba Três* e, por fim, Bossa Três. Após uma turnê nos Estados Unidos, onde se apresentaram por anos, os integrantes seguiram caminhos diferentes, resultando na dissolução do grupo. O pianista Luís Carlos Vinhas voltou ao Brasil e reestruturou o conjunto com uma nova formação, na qual Octávio Bailly Júnior substituiu Tião Neto no contrabaixo e Chico Batera assumiu a bateria, que mais tarde foi ocupada por Ronie Mesquita - Ronald Ventura de Mesquita.

Segundo Guerra (2018) o sambajazz influenciou músicos ao redor do mundo, especialmente aqueles de língua latina. Na Argentina e no Uruguai, músicos de jazz começaram a experimentar o sambajazz, mesclando-o com gêneros locais como o tango e o candombe. Em Cuba, no Caribe, o sambajazz encontrou uma espécie de "diálogo" com o jazz latino, principalmente quando o estilo se misturou com o mambo, cha-cha-chá e son cubano. No México, o estilo também teve influência, com bandas de jazz locais adotando elementos do samba brasileiro em suas composições, mas também o país em que o jazz iniciou, os EUA. O Japão desenvolveu uma grande admiração pela música brasileira, e artistas como Sadao Watanabe e Toshiko Akiyoshi incorporaram elementos de samba e bossa nova em seus trabalhos de jazz. O sambajazz influenciou a cena de jazz britânica, com grupos como o grupo "*Jazz Samba Ensemble*" explorando essa fusão.

A fusão de samba e jazz ajudou a criar novas possibilidades para a experimentação musical e abriu portas para outras misturas de estilos e gêneros. O sambajazz foi uma manifestação da criatividade e da inovação musical dos músicos brasileiros, que combinaram ritmos tradicionais com novas formas de expressão musical Guerra (2018, p.11).

Nos anos 60 e 70, músicos brasileiros, como Baden Powell e Luiz Bonfá, realizaram turnês pelos EUA e Europa, contribuindo para a integração do sambajazz em festivais de jazz, especialmente na França e na Alemanha. A cena de jazz francesa, em particular, teve uma interação frequente com o estilo, misturando-o com o jazz manouche e outros estilos europeus, enfim. A combinação de ritmos brasileiros com a complexidade do jazz criou um estilo musical vibrante e dinâmico que refletia as mudanças culturais e sociais da época.

1.3 O ZIMBO TRIO E O SAMBAJAZZ

Houve inúmeros trios, quartetos ou quintetos nos idos dos anos 1960, entretanto Machado (2008, p. 134) afirmou que entre todos os grupos que surgiram na época, o único que conseguiu se manter até o ano 2000 foi o Zimbo Trio, conhecido por sua técnica apurada.

O Zimbo Trio, esteve ativo por 37 anos com a mesma formação, sendo formado por Amilton Teixeira de Godoy (nascido em Bauru, São Paulo, em 2/3/1941), piano, Luiz Chaves Oliveira da Paz (Belém do Pará, 27/8/1931 - 22/02/2007), contrabaixo, e Rubens Alberto Barsotti (São Paulo, 16/10/1932-15/04/2020), bateria. Desde 2001, a formação mudou, com Itamar Augusto Collaço (nascido em São Paulo, 17/06/1958) substituindo Luiz Chaves no contrabaixo e Percio Sapia em 2010 substituindo Rubinho na bateria.

A história do trio começou em 1963, quando Rubinho e Luiz Chaves viajaram ao Chile para trabalho. Como só tocavam à noite, passavam o dia refletindo sobre a vida e a carreira musical. Durante uma dessas reflexões, Rubinho decidiu que, ao voltar a São Paulo, não faria mais o que chamava de “música de fundo de conversa de bar”, resolvendo formar um grupo que expressasse seus ideais (Machado, 2008, p.117)

Rubinho e Luiz Chaves já possuíam uma carreira consolidada e tocavam juntos há bastante tempo. Conheceram Amilton Godoy durante a gravação do LP *Projeção* de Luiz Chaves (1963), que foi o primeiro álbum de um projeto em que o segundo seria de Rubens Barsotti.

FIGURA 4 - Capa do Álbum *Projeção*

Fonte: discografia Brasil²

Faixas

1. Berimbau (V. de Moraes/ Baden Powell)
2. Prá que Chorar (V. de Moraes/ Baden Powell)
3. Dan Chá Chá Chá (R. Menescal/ R. Bôscoli)
4. Tim Dom Dom (João Melo/ Codó)
5. Miss Balanço (Helton Menezes)
6. Tormenta (Luiz Chaves)
1. Influência do Jazz (Carlos Lyra)
2. Nós e o Mar (R. Menescal/ R. Bôscoli)
3. O Samblues (César Camargo Mariano)
4. Heloisa (Luiz Chaves)
5. Estamos Aí (D. Ferreira/ M. Einhorn/ R. Werneck)
6. Telefone (R. Menescal/ R. Bôscoli)

Esse trabalho foi crucial para o grupo que se assume como Zimbo Trio, a partir de 1964 em São Paulo. A ideia de formar o grupo surgiu em meio à efervescência cultural dos anos 1960, com o objetivo de combinar a sofisticação do jazz com a riqueza rítmica da música brasileira. (Machado, 2008)

Destacando a história do Zimbo Trio por ser um dos grupos mais emblemáticos da música instrumental brasileira, conhecido por sua fusão do jazz à música popular brasileira, vamos resgatar um pouco da sua história. “O termo Zimbo, retirado do dicionário afro-brasileiro, significa boa sorte, felicidade e sucesso. Zimbo era também uma antiga moeda que circulava no Congo e em Angola (Godoy, 2016, s.p).”

A estreia do trio no programa *O Fino da Bossa* em 1965, foi importante para seu

² <https://discografia.discosdobrasil.com.br/musica/460>, acesso em 18/09/2025

reconhecimento imediato. Mais do que um programa musical, *O Fino da Bossa* se tornou um movimento cultural, um celeiro de talentos e um espaço onde novas formas de canção brasileira pós bossa nova foram experimentadas. Com sua estreia, consolidou-se como um dos mais importantes programas da televisão brasileira, influenciando a música e a cultura do país por muitos anos. (Machado, 2008, p.17)

Transmitido pela TV Record desde maio de 1965, *O Fino da Bossa* mais tarde foi renomeado para *O Fino*. Sob a condução de Elis Regina e Jair Rodrigues, e com o acompanhamento do Zimbo Trio, o programa se tornou um palco vibrante para novos talentos, como Chico Buarque e Gilberto Gil, que se uniram a nomes já consagrados como Dorival Caymmi, Vinícius de Moraes, Adoniran Barbosa e Ataulfo Alves.

Segundo Machado (2008, p. 74), o nome *O Fino* tem sua origem no espetáculo homônimo realizado no Teatro Paramount, que marcou a estreia de dois arranjos inéditos do Zimbo Trio: "*Garota de Ipanema*" e "*O Norte*". O sucesso do espetáculo rendeu ao grupo o prêmio *Roquete Pinto* como melhor grupo instrumental de 1964, o que também impulsionou as premiações de Elis Regina e Wilson Simonal como melhores cantores. A partir desse momento, o nome *O Fino* se consolidou como símbolo da vanguarda musical da época. Na imagem abaixo, Elis Regina e o Zimbo Trio no programa *O Fino da Bossa*.

FIGURA 5 - Elis Regina e o Zimbo Trio em *O fino da bossa*.



Fonte: A Era em que a Música Brasileira era Líder de Audiência, 2018.

No programa, o Zimbo Trio apresentava “uma base instrumental que trazia de volta alguns ornamentos e acentuação rítmica lembrando o samba tradicional, ao mesmo tempo em que a coloração timbrística trabalhava dentro da informação bossanovista, só que mais próxima do jazz” (Machado, 2008, p. 75). O programa representou uma inovação, possibilitando que o público brasileiro tivesse contato com uma música engajada

e de alta qualidade técnica e cultural.

E o Zimbo tinha muita força na Record. Muita. Não é retratado. [...] O Zimbo já saiu primeiro, tinha tocado no O Fino, junto com a Elis Canção do Sal eu que fiz o arranjo, Elis cantou com o Zimbo Trio. Falam que a Elis cantou, mas não cantou sozinha né? Entendeu? Ela cantou com o Zimbo Trio e quem fez o arranjo fui eu. O músico sempre é omitido. Eram três anos mandando no O Fino, Elis e Zimbo Trio menina, não foi brincadeira. O Zimbo fazia arranjo (Barsotti citado em Machado, 2008, p.95).

Ainda, no trabalho de Machado (2008, p.94), Rubens Barsotti na entrevista concedida em 2007, continua enfatizando que para ele, o foco do Zimbo Trio não estava nas letras, mas sim na força expressiva da melodia, harmonia e ritmo. Essa abordagem instrumental, no entanto, não os isolava do contexto social. Ao contrário, as músicas do trio, mesmo sem palavras, evocavam sentimentos e questionamentos que transcendiam as notas musicais.

Barsotti reconhece a importância da letra na música engajada da época, mas destaca que a mensagem também podia ser transmitida de outras formas. A música instrumental, em suas mãos, tornava-se um instrumento poderoso de comunicação, capaz de despertar a reflexão e a indignação do público.

A gente não toca letra, a gente toca melodia. E agora, nós fomos censurados, o Amilton sempre brinca com isso, porque a gente não cantava, só por estar tocando uma música do Baden ou a do Chico Buarque, era: “cuidado, num sei o que”. Como cuidado? Ninguém está falando palavra puxa, nós estamos tocando o que a censura do, ré, mi, fá, sol, lá, si. É verdade. E a gente tocava mais livre, tudo aquilo (Barsotti, 2007, citado em Machado, 2008, p.94).

A visão de Barsotti nos convida a repensar a relação entre música e letra. A música instrumental, quando bem executada, pode ser tão poderosa quanto a música cantada. Ela nos convida a sentir, pensar e questionar, sem a necessidade de palavras.

Nas palavras de Amilton Godoy, em entrevista concedida a (Ivo, 2007): “ [...] A música brasileira não tinha o seu jazz ainda e os músicos eram obrigados a se contentar com o swing americano. Os bons músicos sempre procuraram desenvolver novos e criativos caminhos para poder expor sua musicalidade (Ivo, 2007, p.6)”.

Sobre o repertório do programa *O Fino da Bossa*, Napolitano (2010) em seu artigo aponta que:

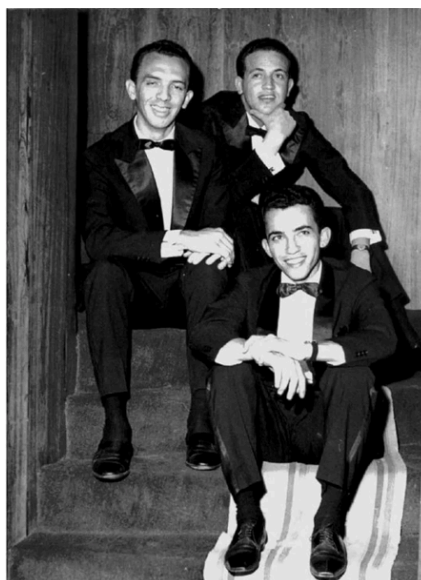
O repertório do programa tentava conciliar “tradição” e “ruptura”. A base instrumental do Zimbo trazia de volta alguns ornamentos e uma acentuação rítmica que remetia ao samba tradicional, ao mesmo tempo em que a coloração

timbrística trabalhava dentro da informação bossanovista, só que mais próxima ao hot-jazz (baixo, bateria, piano). [...]. Os constantes pot-pourris, uma das marcas da dupla Elis e Jair, eram muito questionados por alguns músicos e críticos, mas acentuavam o efeito de apoteose carnavalesca na plateia (Napolitano, 2010, p.67).

O Zimbo Trio se torna conhecido por aproximar-se de Elis Regina, e pelos arranjos complexos que elaborava. O estilo variava entre bossa nova, jazz e samba. O grupo trabalhava conservando e valorizando a Música Popular Brasileira ao mesmo tempo em que inovava, trazendo conceitos novos. Em um texto crítico escrito no jornal O Estado de S. Paulo em 1966 pouco depois do surgimento do Zimbo Trio, o maestro Júlio Medaglia afirmou:

Hamilton Godoy, pianista de formação erudita, portador de inúmeros prêmios, emprega em seus arranjos uma técnica de execução impecável. Nas passagens mais virtuosísticas percebe-se, pela clareza das articulações, o nível de sua capacidade instrumental, que é aplicada a um arranjo próprio de música popular, como poderia satisfazer as exigências de um estudo de Chopin. Luís Chaves, o contrabaixista do trio, é o maior instrumentista brasileiro nessa especialidade. Dominando o baixo completamente, demonstra em vários arranjos uma série de novos recursos e efeitos até então ignorados nos domínios desse instrumento. Além de tocar piano e fazer arranjos orquestrais, Luís Chaves possui uma ampla cultura musical que, associada à de seu colega Hamilton Godoy e à técnica do baterista-virtuoso Rubens Barsotti, fez do Zimbo Trio um dos maiores conjuntos brasileiros, de nível internacional (Medaglia, 1966, s.p.).

FIGURA 6 - Zimbo Trio em 1964



Fonte: Zimbo Trio em 1964, ano da formação do grupo, in: https://www.facebook.com/zimbotriooficial/?locale=pt_BR

A intenção do trio, apesar de iniciar sua trajetória na cena noturna de São Paulo, não era se restringir a uma carreira em bares e boates. Logo após a estreia, começaram a realizar shows, sendo o primeiro no Tênis Club de Santos e outro na inauguração do Club Nacional de Ribeirão Preto, junto com a cantora Doris Monteiro e o comediante Chico Anísio. Em seguida, realizaram apresentações no Teatro Paramount, com produção de Walter Silva. Ainda em 1964, o trio lançou seu primeiro LP, *Zimbo Trio – Volume I*, pela RGE, e foi premiado com o *Pinheiro de Ouro* como o melhor conjunto instrumental no I Festival do Paraná da Música Popular Brasileira (Machado, 2008. p.121).

Amilton Godoy, contou em uma entrevista como conheceu Elis Regina e como se deu a viagem do trio com a cantora para o Peru. No início de sua carreira, ele participava de um programa chamado *Gente* na TV Record, apresentado por Manoel Carlos, onde o Zimbo Trio fazia a parte musical e acompanhava os cantores e compositores que se apresentavam. (Machado, 2008, p.121)

Em março de 1964, Manoel Carlos se aproximou dele e disse que receberiam uma jovem do Rio Grande do Sul que estava se destacando na música, e o trio deveria acompanhá-la. O pianista menciona que logo surgiu um convite para o Zimbo se apresentar no Peru, podendo levar um cantor da lista que lhes foi dada, repleta de artistas famosos. Eles decidiram levar Elis Regina, e afirmou que o cartaz do show foi *Zimbo Trio e uma cantora*, porque ninguém conhecia Elis Regina. Ele também observou que Elis já fazia shows para estudantes em São Paulo, sendo essa sua primeira viagem internacional. Para Amilton, foi uma combinação perfeita, já que o Zimbo Trio tinha uma proposta diferente da Bossa Nova, mais extrovertida, assim como Elis, que trazia uma ideia de renovação (Machado, 2008, p.122).

O Zimbo Trio trabalhou na Boate Oásis em 1964 acompanhando a cantora Norma Bengell. Foi no ano de 1964 também que o Zimbo Trio foi chamado para o primeiro de muitos outros trabalhos com trilhas sonoras. Também no mesmo ano o grupo desenvolveu a trilha sonora do filme *Noite Vazia*, uma produção de Walter Hugo Khouri, sendo intérpretes da música premiada de Rogério Duprat (Uchôa, 2023).

O Zimbo Trio pode ser descrito como um grupo de sambajazz com arranjos próprios com forte identidade. Seus dois primeiros álbuns – *Zimbo Trio vol. 1* (1964) e *Zimbo Trio vol. 2* (1965) – destacam o som instrumental virtuoso do grupo, com músicos tecnicamente habilidosos executando um repertório baseado na música brasileira. Esse repertório incluía ritmos de samba e fraseados influenciados pelo jazz. Os arranjos complexos criavam atmosferas ricas e empregavam várias convenções rítmicas e

melódicas. Os discos extrapolam a forma jazzística tradicional (tema/improvisação/tema), oferecendo novas interpretações e solos, especialmente no contrabaixo, que às vezes não completam um *chorus*³ inteiro. O repertório mistura samba-canção (Tito Madi), bossa nova de diferentes períodos e composições dos próprios músicos do trio (Luís Chaves e Adilson Godoy). O álbum de 1964 se destaca pela experimentação percussiva com tonalidades afro e pela virtuosidade do piano, enquanto o de 1965 inclui a música *Arrastão* (Edu Lobo), mantendo a complexidade e a experimentação. Até 1969, o Zimbo Trio continuou lançando discos, preservando essas tendências e explorando novas influências na MPB, bem como experimentações com o samba e regionalismos brasileiros (Uchôa, 2023, p. 295)

O trabalho com o filme *Noite Vazia* (Walter Hugo Khouri, 1964) lhes rendeu o prêmio de melhor música de cinema em 1965. Em seguida, lançaram seu segundo LP, *Zimbo Trio – Volume 2*, pela gravadora RGE e ganharam novamente o prêmio *Pinheiro de Ouro* - foi uma honraria entregue pela Federação das Indústrias do Estado do Paraná (Fiep) (Machado, 2008, p.123).

Em fevereiro de 1966, o trio realizou apresentações em Portugal, Luanda e Cannes, durante o Festival de Cinema. Ao voltar ao Brasil, foram contratados para uma temporada com Elis Regina na boate Porão 73, no Rio de Janeiro, e fizeram turnês pelas capitais brasileiras. Mais uma vez, ganharam o *Pinheiro de Ouro* no III Festival do Paraná da Música Popular Brasileira, além do prêmio *Euterpe* da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, concedido pelo jornal *Correio da Manhã* e a *Biblioteca Estadual*, na coluna de Claribalte Passos⁴. Nesse ano, também receberam novamente o prêmio *Roquete Pinto*, foram reconhecidos como o melhor conjunto instrumental no Festival Del Disco Internacional de Mar Del Plata, na Argentina, e lançaram seu terceiro LP solo, *Zimbo Trio – Volume 3*, pela RGE, além do LP *O Fino do Fino* – Elis Regina e Zimbo Trio pela Universal/Philips, consolidando sua participação no programa *O Fino da Bossa* (Machado,

³ Chorus - refrão, a parte mais marcante e repetitiva de uma música.

⁴ Claribalte Passos: foi um jornalista responsável por uma coluna musical de 1955 a 1966 no jornal carioca *Correio da Manhã*. Em 1969 foi eleito para o Conselho Superior de MPB do Museu da Imagem e do Som. Foi um dos fundadores da Orquestra Sinfônica Brasileira e fez parte da Academia Pernambucana de Letras. O prêmio *Euterpe*, uma incomum iniciativa artístico-cultural da imprensa brasileira consistia em oferecer um diploma, uma medalha e uma estatueta de bronze ao músico ou grupo premiado. O prêmio era oferecido àqueles que se dedicavam aos legítimos valores da música popular, folclórica e erudita nacional. O evento era de grande vulto e realizou-se por 9 anos seguidos (1958-1966) no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.. A escolha dos premiados era abalizada, não só pela experiência e critério do jornalista, como também pela sua pesquisa e atenção para as preferências tanto populares quanto no meio musical, onde Claribalte transitava em seu cotidiano profissional. Assim, foram reconhecidos com esse prêmio além do Zimbo Trio vários outros artistas ao longo desses anos como Baden Powel, Os Cariocas, Luiz Gonzaga, Elizeth Cardoso, Tom Jobim entre outros.

2008, p. 123).

Em 1967, o trio foi premiado pelo Instituto Nacional de Cinema com o prêmio de melhor música de cinema pela trilha sonora do filme *A Margem*, que também recebeu menção honrosa no Festival de Brasília e o prêmio *Governador do Estado de São Paulo* como melhor música. Nesse ano, também compuseram as trilhas dos filmes *As Armas* e *O Quarto*, este último representando o Brasil no Festival Internacional de Cinema de Berlim. Após outra apresentação na Argentina, o trio lançou o LP *É Tempo de Samba - Zimbo Trio + Cordas – Volume I* pela RGE (Machado, 2008, p.123).

Segundo Machado (2008), em fevereiro de 1968, o Zimbo Trio se apresentou em um show com Elizeth Cardoso e Jacob do Bandolim no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, que foi gravado ao vivo pelo MIS – Museu da Imagem e Som. Neste ano receberam pela segunda vez o título de *Melhor Conjunto Instrumental* no Festival Del Disco Internacional de Mar Del Plata, gravaram o segundo LP da série *Zimbo Trio + Cordas – Volume II*, além do primeiro da série *Ao Vivo no Teatro João Caetano*, com Elizeth Cardoso, Zimbo Trio, Jacob do Bandolim e *Época de Ouro - Volume I*, ambos pela MIS.

Em 1969 gravaram o LP *Zimbo Trio + Metais* pela RGE e o segundo da série *Ao Vivo no Teatro João Caetano*, além do LP *Elizeth e Zimbo Trio Balançam na Sucata*, pela Copacabana (Machado, 2008).

Em 1970 gravaram o LP *É de Manhã*, com Elizeth Cardoso, pela gravadora Copacabana. Em 1971, gravaram, pela Phonogram, o LP *Strings and Brass Plays the Hits* (Machado, 2008).

O ano de 1972 foi marcado por uma extensa turnê por todas as capitais do Brasil, realizando mais de sessenta e quatro shows, e gravaram com orquestra o LP *Opus Pop: Zimbo e Orquestra – Clássicos da Bossa*, pela gravadora Phonogram (Machado, 2008, p. 124).

Ivo (2007, p. 6) diz que “O Zimbo Trio foi o primeiro grupo instrumental a utilizar temas brasileiros para fazer jazz. Esse, em minha opinião, foi o grande mérito do Zimbo. Com isso influenciou um número elevado de músicos no Brasil e no mundo”.

Alternando entre o entretenimento dos programas de TV e o desejo de transmitir mensagens ideológicas, *O Fino da Bossa* e outros programas semelhantes acabaram incentivando uma reflexão sobre as contradições da televisão como um espaço para a afirmação sociocultural da Música Popular Brasileira e o espaço para levar ao público uma música sofisticada.

Em Napolitano (2010, p.68), encontramos que a intenção de continuar desenvolvendo o legado intimista e impressionista da Bossa Nova, refletida até no nome do programa *Fino da Bossa*, entrava em conflito com as exigências da linguagem e as demandas do público televisivo. Embora seja razoável dizer que a linguagem tradicional da TV não permitia muita sutileza nem exagero, na década de 1960, a televisão brasileira ainda se baseava em códigos do rádio e do teatro, que eram mais diretos e expressivos. Isso resultou em uma linguagem híbrida em certos programas musicais, que variavam entre parecer um baile de formatura, um concerto sofisticado ou uma performance teatral com engajamento social.

No campo audiovisual, nos 4 longas que foram analisados por Uchôa (2023) em que o Zimbo Trio participou, o pesquisador afirma que os filmes faziam parte do cinema moderno dialogando entre poesia e dramas, com experimentação sonora. As obras tinham um perfil nacionalista e universalista.

Ao longo de sua carreira, o Zimbo Trio lançou mais de 50 álbuns, muitos dos quais são considerados clássicos da música instrumental brasileira. Seus arranjos complexos e execução impecável tornaram-se uma marca registrada fruto de muito estudo, ensaio, ou seja, trabalho intenso.

O Zimbo Trio passou por algumas mudanças em sua formação ao longo dos anos, no entanto, o pianista Amilton Godoy, permaneceu como o pilar do grupo, mantendo a continuidade do Zimbo Trio viva.

1.4 A BATERIA

Antes de refletirmos sobre bateria e a chegada dela no Brasil é importante destacar que os africanos que vieram escravizados para o Brasil trouxeram em sua herança cultural sua música com seus ritmos.

A formação da identidade cultural brasileira se deu a partir da conjunção de muitas culturas, entre elas a negra. Embora presentes no Brasil, desde meados do século XVI, foi somente a partir do século XX que as expressões culturais (língua, arte, música, religião, costumes, rituais, etc) dos negros, depois de muita luta, começaram a ser aceitas como prática social.

Os africanos contribuíram para a cultura brasileira em vários aspectos: dança, música, religião, culinária e idioma. Essa influência se faz notar em grande parte do país; em certos estados como Bahia, Maranhão, Pernambuco, Alagoas, Minas

Gerai, Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul a cultura afro-brasileira é particularmente destacada em virtude da migração dos escravos. (Nogueira, 2023, p.3)

A influência da cultura africana no Brasil não está presente somente na elaboração de ritmos, danças, músicas, mas também dos instrumentos de percussão que precederam a bateria.

Na música a cultura africana contribuiu com os ritmos que são a base de boa parte da música popular brasileira. Gêneros musicais coloniais de influência africana, como o lundu, terminaram dando origem à base rítmica do maxixe, samba, choro, bossanova e outros gêneros musicais atuais. Também há alguns instrumentos musicais brasileiros, como o berimbau, o afoxé e o agogô, que são de origem africana. O berimbau é o instrumento utilizado para criar o ritmo que acompanha os passos da capoeira, mistura de dança e arte marcial criada pelos escravos no Brasil colônia. A arte e a moda são feitas como manifesto de resistência racial. (Nogueira, 2023, p.3)

Segundo (Prandi 2005, p.6 citado em Costa 2017, p.49) são atribuídos aos negros a elaboração do:

- Afoxé - cabaça coberta por uma redinha de malha, em cujas intersecções se colocam sementes ou conchas.
- Atabaque: espécie de cilindro alto, com couro somente na abertura de maior diâmetro, que se percute com as mãos.
- Agogô: par de campânulas ou sinetas sem badalo, de ferro, conectadas por uma haste encurvada, do mesmo material, que se percute com uma baqueta de madeira ou ferro.
- Berimbau: arco de madeira retesado por corda de arame, com uma cabaça aberta presa à parte inferior externa do arco, tocado com uma vareta de madeira e com o dobrão (peça de metal), com acompanhamento do caxixi.
- Caxixi: cesta pequena fechada trançada em fibra, contendo sementes secas, conchas ou pedrinhas. Usualmente é acessório do berimbau.
- Chocalho: feito em materiais diversos, contendo em seu interior pequenos objetos, tradicionalmente, pedras ou sementes. O som é produzido através do choque, por agitação.
- Cuica: tambor cilíndrico, com couro em uma só abertura, em cujo centro está preso uma vareta de madeira, que friccionada com um pano molhado ou a própria mão produz o som.

Das manifestações da percussividade e outras elaborações rítmicas como bater colheres, chocalhos, pratos, entre outros, torna possível uma base para que a bateria, ao chegar ao Brasil, encontrasse o espaço para o seu desenvolvimento, desenvolvendo uma linguagem e técnica própria aos ritmos brasileiros.

Na década de 1920, os batuqueiros já imperavam em todos os recantos do Rio de Janeiro, martelando seus instrumentos rústicos, herdados dos escravos africanos, além daqueles que iam adotando com o correr do tempo [...]. Devido à falta de recursos financeiros, eram os próprios batuqueiros que fabricavam seus instrumentos, como os surdos de barricas, cuicas de barriletes, além de tamborins e pandeiros retangulares, com a pele estirada e pregada com tachinhas [...]. Com o surgimento das primeiras escolas de samba, em fins da década de 1920 e princípios da década de 30, os instrumentos ainda continuaram os mesmos, com o couro pregado, sem tarraxas. Mais tarde, a rivalidade existente entre as agremiações forçou a apresentação de novidades, ao mesmo tempo em que as chamadas “velharias” iam sendo abolidas (Muniz Júnior, 1976, p.165-166 citado em Barsalini, 2014, p.51).

Segundo Diniz (2010, p.14), a bateria foi criada nos Estados Unidos no século XIX, surgindo junto às bandas de jazz americanas em Nova Orleans, sendo pensada inicialmente para ser tocada por três ou quatro músicos, como uma espécie de “armadilha montada”. “Isto se tornou especialmente viável a partir da invenção do pedal de bumbo, da estante da caixa e da estante de chimbau. Nascia aí, a forma característica básica de tocar o instrumento.” (Diniz, 2010, p.16).

Foram os negros americanos que criaram a bateria, embora Gene Krupa, baterista branco, tenha promovido inovações no uso do bumbo em gravações e tenha sido o maior virtuose da *Era do Swing* (Berendt; Huesman, 2014, p. 415). “Bateristas como Buddy Rich, Kenny Clarke, Philly Joe Jones, Elvin Jones, Tony Willians, Billy Cobhan, Steve Gadd, Peter Erskine e Jack DeJohnette, são considerados muito importantes na história da bateria nos Estados Unidos” (Diniz, 2010, p.16).

Outros autores, como Paiva (2004), relacionam a bateria ao rock e jazz:

A bateria é um instrumento que ganhou grande destaque na música popular a partir do século XX. Nasceu e se desenvolveu principalmente com o jazz e depois com o rock. Atualmente, os bateristas estão presentes em todos os estilos musicais (pop, funk, reggae, blues, mpb, etc.). O seu estudo envolve técnica e controle com baquetas, o uso dos pés e a independência dos quatro membros (Paiva, 2004, p. 85).

A bateria chegou ao Brasil por volta de 1920, porém, somente a partir de 1980 a bateria foi reconhecida nas escolas formais e nos conservatórios musicais sendo que a primeira experiência como matéria no ensino superior se deu na Unicamp - Universidade Estadual de Campinas, na década seguinte e, somente a partir do século XXI, ela se torna

uma habilitação em alguns cursos de Instituições Federais. “Foi Luciano Perrone quem inventou a bateria no Brasil. Este típico instrumento americano recebeu através das mãos deste baterista, o suíngue e a nobreza dos ritmos brasileiros” (Falleiros, 2000, p. 23). Desse modo, devido ao preconceito, demora em ser absorvida na academia, a maioria dos músicos bateristas fizeram sua autoformação.

Segundo Silva (2019), no século passado, a partir dos anos 80, houve maior facilidade na importação dos instrumentos e a bateria passou a ser vista com frequência em apresentações pelo Brasil. É também a partir desse período que o ensino de bateria ganha espaço nos conservatórios brasileiros e apenas uma década mais tarde as faculdades apresentam a percussão e bateria como uma possibilidade nos cursos de música. Há grande flexibilidade no que é ensinado em um curso de bateria e percussão dependendo do local que está oferecendo o curso.

Barsalini (2014) estudou diferentes maneiras de executar o samba e defendeu que as raízes da execução estão nos diferentes estilos de conduzir o ritmo, sendo eles: samba batucado, samba escovado e samba de prato (conduzido/fraseado).

Segundo Barsalini, no primeiro período da história da bateria, encontraremos com frequência a execução do samba nas matrizes “samba batucado” e “samba escovado”. Com o desenvolvimento da linguagem e a busca por novas concepções de execução, chegou-se à matriz “samba de prato conduzido” e “samba de prato fraseado” (Barsalini, 2014, p.57-58).

Se há uma variedade na condução do samba, também devemos afirmar que não é muito fácil definir esse gênero musical. A Enciclopédia da Música Brasileira (2003) define que temos ao menos 21 tipos de samba, como: samba carnavalesco, samba de breque, samba de exaltação, samba de gafeira, samba de partido-alto, samba de quadra, samba de terreiro, samba-batido, samba-canção, samba-choro, samba-chulado, samba-corrído, samba de-chave, samba-de-lenço, samba-enredo, samba-exaltação, sambalada, sambalanço, samba raiado, sambão e sambolero. Barsalini (2014) numa tentativa de definir samba coloca suas estruturas: “pulsção elementar; marcação; ritmo guia; flutuação de movimentos rítmicos; melodias tímbricas; sequências de movimentos organizados; cruzamentos; rede flexível da trama musical; regras de conjunto; oralidades do ritmo e cor do som e suas sonoridades” (Barsalini, 2016, p.20).

Sendo o samba um gênero com muitas especificidades, representando uma coletividade, é natural que também a sua execução propicie interpretações e dinâmicas

próprias por parte dos artistas, que utilizam suas formações, sensibilidades, influências para desenvolvê-lo.

1.5 O BATERISTA RUBENS BARSOTTI

Rubens Barsotti (1932-2020), baterista do Zimbo Trio, teve expressiva atuação na história da música popular brasileira.

Falecido aos 87 anos, Rubinho, forma que os amigos carinhosamente o chamavam, foi considerado um dos maiores bateristas do Brasil. Sempre foi um autodidata e iniciou sua carreira na noite, participando com outros artistas.

Entre 1950 e 1960, a vida social em São Paulo se transformava intensamente. O aumento da imigração fazia o crescimento populacional rápido e ao mesmo tempo novos hábitos, formas de lazer surgiam que mudavam o ambiente sociocultural. As canções são ouvidas nos rádios, nos discos, nos salões de baile e nos bares da moderna São Paulo. O samba e a música caipira eram os gêneros mais tocados nas rádios paulistas. “Na cidade de São Paulo, o samba concentrava-se nos núcleos afrodescendentes da Barra Funda, do Bexiga e do Lavapés/Liberdade, onde nasceram os cordões carnavalescos.” (Carretta, 2012, p.5).

Rubinho, em entrevista concedida a Cristiano Rocha (2019)⁵ afirmou que a bateria sempre foi dignificante, limpa, honesta e justa. Disse, também, que o objetivo de tocar junto sempre foi fazer coisas impressionantes.

Rubinho possuía uma performance própria, apresentava um jeito de tocar com as mãos, direto no instrumento, sem a baqueta ou vassourinha para intermediar, afirmava que gostava de tocar assim por causa da sonoridade, tirando o som verdadeiro do instrumento, dentro daquela frase musical.

Rubens Barsotti foi reconhecido especialmente por sua contribuição na cena da Música Popular Brasileira (MPB). Ele se declarava como músico autodidata que, tendo abandonado a faculdade de Direito, elaborou uma trajetória musical que sofreu diversas influências (Rocha, 2019).

Entre os diversos trabalhos desenvolvidos pelo músico encontramos também como relevantes seus trabalhos junto a Pedro Mattar e Chu Viana, no programa *Brasil 60* (TV Excelsior), liderado por Bibi Ferreira, entre os anos de 1960 a 1962. Antes disso,

⁵ ROCHA, C. Ritmismo.com entrevista Rubinho Barsotti (Zimbo Trio). Disponível em: <https://youtu.be/3w03Dg1Cjwo>, (2019), acesso em 12/02/2023

havia excursionado pelo Brasil com Rudy Wharton, um pianista belga. Participou de festivais de Jazz de São Paulo e no Rio de Janeiro, sendo contemplado com o prêmio de melhor baterista no programa *Em Tempo de Jazz*. Ao lado de Moacir Peixoto (piano), Casé (saxofone) e Luiz Chaves (contrabaixo) gravou o disco *Brazilian Jazz Quartet*, em 1958 (Novaes, 2023).

Gravou 51 discos, foi reconhecido internacionalmente e excursionou por diversos países juntamente com o Zimbo Trio. Foi um dos fundadores do Centro Livre de Aprendizagem Musical - CLAM, que se tornou uma referência na formação de músicos que atuam no Brasil e exterior sendo a primeira Escola de música popular brasileira e jazz.

O CLAM fundado em 1973 por Rubinho e seus amigos do *Zimbo* tornou-se uma instituição de referência no ensino de música popular e jazz no Brasil, formando gerações de músicos.

Segundo reportagem de Novaes (2023)⁶, pelo CLAM foram mais de 40.000 estudantes atendidos, entre eles destacando a pianista Eliane Elias, o baixista Nico Assumpção (1954-2001), passando por Chico César e Ulisses Rocha, até chegar a nomes como Dani Gurgel e outros.

FIGURA 7 - Rubinho, com o Zimbo Trio



Fonte: Combate Rock, 2020, s.p..

Ramos (2023), realizou uma pesquisa com ex-alunos de Rubens Barsotti e colegas de profissão. Entre os entrevistados estava Giba Favery, um ex-aluno de Rubinho, que

⁶ Fonte: NOVAES, 2023. Entrevista disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/clam-50-anos-zimbo-trio/>, acesso em 14.04.2023

afirmou que o professor se destacava pelas seguintes características:

[...] Rubinho ensinava de maneira informal, mostrando sugestões e coisas pontuais nos intervalos das aulas, e que em inúmeras vezes entrava nas salas de aula e dava algumas dicas aos alunos que estavam em aula com outro professor; Rubinho adorava mostrar músicas, arte de capas de LP's, músicos que haviam gravado determinados discos, e ainda que haviam participado de gravações junto ao Grupo Zimbo Trio (Favery, citado em Ramos, 2023, p.17).

Como percebemos pela citação acima, Rubinho se colocava como um educador não formal, apaixonado por compartilhar sua vasta bagagem cultural e musical. Ele não limitava sua atuação a um papel de professor, mas transcende essa função ao atuar como alguém que estava sempre presente para inspirar, orientar e enriquecer a formação de quem estivesse ao seu redor. Tudo isso refletia o espírito generoso e a paixão pela música. Ao compartilhar não apenas técnicas, mas contextos culturais como a arte das capas de LPs e a história dos músicos envolvidos nas gravações mostrava uma visão holística da música. Isso é algo raro, porque revela uma preocupação com o emocional, com a história e mostrava aos alunos as conexões que poderiam fazer com a arte.

Na maioria das vezes, a formação do músico popular ocorre no contexto da educação informal, influenciados pela família, pela educação primeira oferecida no contexto social e cultural em que vive e pela educação não formal, oferecida por professores particulares de música, espaços de aprendizagem, conservatórios, entre outros espaços que, embora tenha uma intencionalidade e conteúdos, não é tão rígida quanto a educação formal no que se refere à prescritos legais, métodos, tempos, instituições e professores, ou seja, os processos são partilhados por vários atores, lugares e tempos.

Refletimos que a performance do músico se faz além do esforço, estudo sério e contínuo, vai se constituindo e personalizando à medida em que estão abertos para aprender, para conhecer novas possibilidades que o instrumento nos traz. O músico baterista brasileiro precisa conhecer a história e raízes do instrumento que ele toca especialmente no que diz respeito a valorizar a percussão como o ponto de partida na aprendizagem dos ritmos do Brasil. Cada músico tem sua própria história e seu próprio caminho, encontraremos sempre na construção de cada um a crença em si e no outro, a superação e partilha de conhecimentos.

Rubinho demonstrava que ser músico não é apenas dominar um instrumento, mas também compreender o universo criativo e cultural que o cerca. Essa abordagem informal reforça a ideia de que a educação musical é muito mais rica quando vai além da sala de aula e abraça a experiência e a inspiração. Em outro trecho da mesma entrevista vemos

outros detalhes.

[...] Para melhor representação da linguagem do ritmo do samba e gosto pessoal, Rubinho preferia em diversos momentos não usar a caixa com a esteira acionada; A mistura de elementos do jazz com o samba; A introdução de alguns elementos extras, extrínsecos da música popular, como exemplo a execução de rulos nos pratos; Referências musicais de Rubinho, incluindo os bateristas que tocavam nas boates no centro de São Paulo e as influências de bateristas de jazz (Favery citado em Ramos, 2023, p.17).

Rubinho demonstra sua criatividade na bateria ao apresentar uma abordagem com estilo e técnica carregada de personalidade e das influências que recebeu. Um exemplo disso é a sua decisão de não acionar a esteira da caixa em determinados momentos é especialmente marcante, pois demonstrava sua busca por um som mais parecido com instrumentos de percussão do samba, enfatizando a fluidez do ritmo. Essa escolha reflete um gosto pessoal e um compromisso com a autenticidade rítmica brasileira, alguns bateristas que o precederam já fizeram isso - Luciano Perrone, Oscar Bolão, entre outros, que gravaram discos em décadas anteriores mas não tiveram os créditos nos registros fonográficos (Barsalini, 2014, p. 57-60).

No sambajazz, Rubinho inovava ao introduzir técnicas e timbres que não eram comuns na música popular brasileira da época, como os rulos nos pratos, que adicionavam textura e complexidade ao som. Isso mostra sua habilidade de trazer elementos "extrínsecos" ao gênero sem perder a essência do samba, enriquecendo sua musicalidade com influências globais. Essa característica encontra-se em vários arranjos de música brasileira/samba realizados por Radamés Gnattali, os mesmos rulos de pratos para os bateristas, demonstrando o quanto a possibilidade de improvisação que encontramos em alguns trabalhos de Rubinho era decorrente de muito estudo (Barsalini, 2014).

Rubinho demonstra reconhecer que foi influenciado pelos bateristas que ele ouvia nas boates do centro de São Paulo, um verdadeiro laboratório musical da época, onde o jazz e a música brasileira se encontravam. Sua admiração pelos bateristas de jazz americanos transparecia no seu estilo improvisado e técnico, criando uma ponte criativa entre esses dois mundos.

Rubinho exibia a característica marcante de executar a bateria de forma melódica, algo incomum e inovador para o instrumento, além de outros aspectos marcadores de sua performance: “[...] A memória musical instantânea de Rubinho, o que lhe permitia tocar mais melodicamente. A influência dos tambores na personalidade e estilo de Rubinho em sua execução; a reflexão da personalidade interna através da música” (Favery citado em

Ramos, 2023, p.17).

Nutrindo um apreço pelos grandes bateristas norte-americanos do jazz, como Philly Joe Jones e Papa Jo Jones, Rubinho reconhecia que esses músicos eram mestres em combinar técnica apurada com uma expressão singular. Jo Jones, por exemplo, apresentava a técnica de tocar com as mãos de forma notável. Rubinho incorporava essa leveza e fluidez em sua abordagem, trazendo para o sambajazz uma elegância rítmica que ampliava as possibilidades do instrumento. A forma como tocava as escovas, por exemplo, reflete essa herança, misturando tradição e inovação (Ramos, 2023).

[...] o gosto de Rubinho por bateristas negros norte-americanos do gênero do jazz, como Philly Joe Jones, Papa Jo Jones e Jo Jones; Influência de Jo Jones na técnica de tocar com as mãos; Possibilidade de investigar a influência de Papa Jo Jones no estilo de tocar de Rubinho; Rubinho gostava do baterista Grady Tate, Buddy Rich, Gene Kruppa, Lionel Hampton e Mel Lewis (Favery citado em Ramos, 2023, p.17).

A habilidade de Rubinho em navegar entre estes dois mundos musicais demonstra sua versatilidade. Conforme relata (Favery citado em Ramos, 2023, p. 17), antes de sua atuação no Zimbo Trio, Rubinho já tocou ao lado de artistas como Araken Peixoto e Dick Farney, figuras importantes da cena musical brasileira. Essas colaborações contribuíram para que ele desenvolvesse um estilo sofisticado, que mais tarde se tornaria sua marca registrada.

FIGURA 8 - Rubinho tocando com as mãos



Fonte: Enciclopédia Bateria Brasileira, 2020, s.p.

Rubinho tinha características próprias de tocar (Favery citado em Ramos, 2023, p. 17) aponta algumas delas:

[...] Rulos nos pratos; Esteira da caixa desligada; Abertura de chimbau para executar os ritmos de bossa-nova e samba; Interagir com melodia; Fraseado parecido com samba-baiano e uso de paradiddles; Levadas de chimbau conduzindo com as duas mãos; Sotaque tocando jazz americano; Uso de Toque Duplo (papa-mama) acentuado no segundo tempo; Batucada em samba-cruzado; Foco em fazer música com singles, doubles e paradiddles; Desenvolvimento de motivos rítmicos para tornar o discurso musical interessante; Importância do diálogo na música.

Moura e Barsalini (2025) corroboram com as observações de Favery, sobre a forma com que Rubinho performou seu instrumento. Um exemplo disso, foi a publicação que fizeram do trecho da composição *Zimbo Samba*, introdução de bateria, compasso 01 ao 08, (00:00 a 00:07), como se verifica:

FIGURA 9 - Zimbo Samba (partitura)

The image shows a musical score for a drum set. It is titled 'Zimbo Samba' by Adilson Godoy. The tempo is marked as quarter note = 137. The score is in 2/4 time and is labeled 'Caixa sem esteira'. The notation includes various rhythmic patterns, dynamics (like 'f'), and articulation marks. The score is divided into two staves, with the second staff starting at measure 5.

Fonte: Transcrição dos autores.

Fonte: Moura e Barsalini 2025, p. 3.⁷

Nas palavras de Rubinho, em entrevista disponível no youtube⁸ para ser um bom músico é preciso equilíbrio, explicando que para ele isso significa: “Ser sincero, saber o que faz, saber o que o outro faz. Ser limpo com o que faz. Cada pessoa tem seu jeito de tocar, faça o seu e deixe que os outros façam como sentem. É importante saber se encaixar no contexto (Rocha, 2019)”.

Vestido de terno para receber o jornalista, com uma caixa de bateria estrategicamente colocada em um canto da sala, Rubinho Barsotti abria a porta sozinho, fazia as honras da casa e sentava-se ao sofá. Sua fala era contida, parecia querer limitar-se às passagens mais importantes, e seus dedos longos iam e vinham no ar quando falava como se regesse uma orquestra. Os grandes

⁷ Fonte: Moura; Barsalini. Disponível em:

https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2024/papers/2791/public/2791-10100-1-PB.pdf, acesso em 21/09/2025

⁸ Fonte: [Ritimismo.com](https://youtu.be/3w03Dg1Cjwo?si=AclCsVook7OPRKTn) entrevista Rubens Barsotti. disponível em:

<https://youtu.be/3w03Dg1Cjwo?si=AclCsVook7OPRKTn>, acesso em: 20/11/2025.

bateristas tocam exatamente aquilo que são. Os pedintes de atenção serão exagerados na caixa e nos pratos, os coadjuvantes na vida farão levadas precisas mas discretas, os destemperados nunca entenderão que fazem parte de algo maior do que eles mesmos. Dez minutos falando com Rubinho em sua presença valiam para entender porque sua bateria, equilibrada entre a sensatez e o espetáculo, fizeram uma revolução na música brasileira a partir do começo dos anos 1960 (Maria, 2020, s.p).

O relato captura a essência de Rubinho Barsotti não apenas como músico, mas como pessoa. O detalhe de receber o jornalista vestido de terno e com a caixa de bateria estrategicamente posicionada mostra o cuidado e o respeito que ele tinha por sua profissão e por aqueles que vinham conhecê-lo. Sua postura ao conversar – com gestos que lembravam a regência de uma orquestra – reflete como a música estava entranhada em cada aspecto de sua personalidade. Seu modo de tocar bateria, sem exageros ou destemperos, traduzia sua própria essência: alguém sensato, elegante e plenamente consciente de seu papel dentro de algo maior, seja em um grupo como o Zimbo Trio, seja na música brasileira como um todo.

1.6 A PERFORMANCE DE RUBINHO

Moura (2022) realizou uma pesquisa transcrevendo fonogramas do Grupo Zimbo Trio, analisando a performance de Rubens Barsotti, e afirmou que Rubinho aproveitou de sua técnica e experiência com o jazz para desenvolver uma linguagem peculiar e distinta de tocar.

Afirmou ainda Moura (2022) que Rubinho influenciou muitos bateristas brasileiros e que o trabalho sobre o músico é muito importante na área de percussão/bateria porque ele foi mais do que um acompanhador de outros artistas, sendo protagonista do próprio instrumento.

Essa pesquisa mostrou que em 1964 no disco *Zimbo Trio* há arranjos e composições voltados para o sambajazz. O grupo cria climas, improvisações, tais como observamos nas músicas elaboradas para o cinema.

Sobre a performance de Rubinho, Moura (2022, p. 6-7), afirma que é marcada por um controle rítmico e dinâmico que visa enriquecer a estrutura da composição, demonstrando a intenção do baterista e do grupo em criar uma peça dinâmica e cativante para o ouvinte. No *Relatório do Projeto de Pesquisa de Iniciação Científica - PIBIC* Unicamp publicado por Moura (2022), ele resumidamente afirmou que na prática de Rubinho encontramos:

1) Dinâmica e Estrutura da Peça

-Diferenciação das Partes: O baterista demonstra uma grande preocupação com a forma musical, aplicando um ritmo, dinâmica (intensidade) ou sonoridade distinta a cada trecho do arranjo. Essa variação deliberada mantém a música interessante e fluida.

-Controle Dinâmico: Rubinho possui um grande domínio técnico, variando constantemente a intensidade de seus *fills* e *grooves*. Esse controle cria suingue e forte contraste na execução.

2) Configuração e Sonoridade do Kit

- Kit Compacto e Afinação Alta: Rubinho utiliza um kit relativamente pequeno com uma afinação aguda e ressonante. Ele explora essa sonoridade para criar levadas com contexto melódico.

-Extração de Sonoridades: Sua técnica permite extrair uma diversidade de timbres do instrumento, utilizando dinâmicas e articulações variadas. Isso inclui o uso de artifícios simples, mas eficazes, como tocar a caixa sem a esteira em momentos estratégicos.

3) Padrões Rítmicos e Referências

-Padrão de Condução Clássico: O baterista emprega frequentemente o padrão de condução que consiste no bumbo a dois e o prato de condução em semicolcheia.

-Fraseado: Sobre essa base, ele realiza os fraseados usando a caixa, o aro da caixa e os tambores. Este tipo de abordagem estava sendo desenvolvida por seus contemporâneos no Brasil, como Edison Machado, Dom Um Romão e Milton Banana, embora cada um com sua linguagem particular.

-Uso do Telecoteco: Assim como outros bateristas, Rubinho incorpora o padrão rítmico do Telecoteco (originário do tamborim do samba) e suas variações para construir fraseados nos tambores e no aro da caixa.

4. Técnica de Foot Splash

-Recurso de *Foot Splash*: Essa técnica, que consiste em bater rapidamente o pedal do chimbau para obter um toque ressoante, é um recurso frequentemente empregado por Rubinho (Moura, 2022).

E, nos apresenta como isso acontece, exemplificando com a partitura de *Água de Beber*, de Antonio Carlos Jobim:

FIGURA 10 - Trecho da partitura Água de Beber (A. C. Jobim)

Fonte: Moura, 2022, p.7

Nos afirma Moura (2022, p.8) que Rubinho na seção A da partitura se caracteriza por um acompanhamento de samba com o bumbo em dois, prato em semicolcheias e caixa fraseando com ritmos típicos. No entanto, na seção B, a levada muda para um padrão extremamente rápido de fusas (oito notas por tempo) nos pratos. Além disso, o músico usa o efeito de *foot splash* com destaque em diversos momentos (compassos 18, 20, 26, 28, 30 e 35).

FIGURA 11 - Trecho Rubinho Samba (a)

Fonte: Moura (2022, p.8)

Adicionalmente, Rubinho contribui para o suingue da levada ao introduzir acentos sutis em notas específicas.

FIGURA 12- Trecho Rubinho Samba (b)

4 **B** segurar o chimbau com uma das mãos

The figure displays a musical score for a samba piece. It consists of four staves of music. The first three staves (measures 122-133) show a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The fourth staff (measures 134-137) shows a variation with a dynamic marking 'f' and a foot splash.

Fonte: Moura, 2022, p.9

O baterista cria um efeito sonoro distinto no chimbau ao segurá-lo com a mão enquanto toca as semicolcheias acentuadas, resultando em um timbre mais fechado. No compasso 134, ele executa uma frase de quatro compassos (em um formato de *trade*), destacando a variação de subdivisões, acentos e o recurso do foot splash novamente (Moura, 2022, p.10).

As análises de Moura (2022) nos apresentaram vários aspectos da performance de Rubinho, como sua interpretação de ritmos brasileiros, o uso de rudimentos para construir *grooves* e frases, e o emprego de dinâmicas no arranjo. Além disso, detalhes como a afinação do instrumento, acentuação do bumbo, domínio na mudança de compassos, e a orquestração colaboraram para que compreendêssemos melhor os arranjos que ouvimos dos filmes estudados nesta dissertação.

Tal como Moura (2022) nós também chegamos a conclusão da urgência da pesquisa na música brasileira, dada a escassez de materiais e referências sobre a Música Popular Brasileira e seus artistas. Por isso, iniciativas como as de Moura (2022) com o estudo dos Discos produzidos e a nossa - a produção de músicas para o cinema - são

cruciais para gradualmente preencher a lacuna de informações sobre a nossa música e os nossos músicos.

2 - O SAMBAJAZZ CHEGA AO CINEMA NOVO

No início do cinema, a tecnologia não possibilitava a reprodução síncrona de som e imagem. Como resultado, músicos acompanhavam as exibições ao vivo para suprir o componente sonoro enquanto a linguagem audiovisual estava sendo desenvolvida (Carreiro e Alvarenga, 2019, p.114)

Já no período cinema mudo, havia inserção de música nos filmes, como podemos verificar no final do ano de 1911, quando eram apresentados filmes que adaptavam ao cinema revistas musicais que estavam em voga na época, nos quais os artistas ficavam atrás da tela e cantavam os textos de maneira que estes coincidisse com a imagem muda que se via (Onofre, 2005, p.21).

Esse acompanhamento musical não só atraía o público para as salas de cinema, mas também integrava-se profundamente aos filmes, sejam eles cômicos ou dramáticos. Onofre, ainda afirma que “[...] nas décadas de 30 e 40, o cinema no Brasil esteve ligado ao rádio e ao teatro de revista. Em 1933, foram produzidos os filmes chamados de “musicarnavalescos”, pela Cinédia, no Rio de Janeiro, os quais apresentavam no cinema artistas conhecidos que atuavam no rádio” (Onofre, 2005, p. 22).

Muitos músicos e compositores brasileiros renomados, como Ernesto Nazareth (1863-1934), Pixinguinha (1897-1973) e Ari Barroso (1903-1964), atuaram em salas de projeção ou em pequenos palcos dos cinemas (Silva, 2009, p.43). A chegada do cinema sonoro sincronizado acabou com a prática do acompanhamento ao vivo nas salas de cinema. O acompanhamento ao vivo era necessário quando o filme não vinha com som.

Pode-se estranhar quando falamos em improvisação com músicos tão diferenciados como Ernesto Nazareth. No entanto, embora suas composições fossem escritas e seguissem uma estrutura definida, ele era conhecido por introduzir variações e improvisos durante suas apresentações ao piano. O termo “improvisação” aqui precisa ser entendido em dois sentidos: A liberdade interpretativa que pianistas populares (“pianeiros”) inseriam nas execuções das suas peças — por exemplo, variações, rítmica mais “solta”, ornamentos, etc. A improvisação no sentido jazzístico/estrutural, de criar espontaneamente sobre um tema. Isso é menos documental no caso de Nazareth. A maioria das fontes ressalta que Nazareth operava em um meio “popular-moderado” no início do século XX, onde muitos pianistas executavam suas próprias peças de modo menos rígido que a música de concerto típica. Isso favoreceria interpretações com variações (Zimbres, 2019); (Nunes, 2007). Essa prática era

comum entre músicos de sua época, especialmente aqueles que se apresentavam em ambientes informais, como salões de dança, cafés e cinemas.

Segundo Costa (2016, p. 89) as comédias chegaram no Brasil em 1931 juntamente com o som nos filmes e esse período se estende até a chegada da TV no final dos anos 1950. Isso colaborou para que músicos e cantores que atuavam em programas de rádio com seus sambas, marchinhas, baiões e outros ritmos conhecidos da música popular da época pudessem realizar trilhas para o cinema. Havia também performance de atores e vedetes contribuindo para o cinema.

A chanchada, um gênero essencialmente brasileiro, surge exatamente do vínculo entre as conexões dos cantores, atores que faziam musicais e comédias e eram muito apreciadas pelo público em geral exatamente pela mistura das atrações musicais e do palco ao paradigma do cinema clássico. “A chanchada reunia características acumuladas pela comédia popular, incorporando ao gênero da comédia musical do cinema variados elementos do circo, do teatro de revista, do rádio e do cinema estrangeiro” (Silva, 2009, p. 102).

Enquanto isso, fora do Brasil, o filme musical evoluiu para a sofisticada fusão de cinema e música exemplificada em *Sinfonia de Paris* (Vincent Minelli, 1951). No contexto da chanchada brasileira, o samba e o cinema se encontravam sem realmente se integrar. Muitas vezes, os filmes carnavalescos pareciam ser simplesmente uma série de números de canções pré existentes sem qualquer tentativa de coerência, como se as rádios e gravadoras estivessem usando um filme inteiro apenas para promover seus artistas, sem se preocupar com os aspectos cinematográficos (Souza, 1998, p. 108 citado em Silva, 2009, p.102).

A tradição das trilhas sonoras no cinema brasileiro vai se transformando especialmente na época da Companhia Vera Cruz (1949-1954) que seguia um modelo mais clássico e orquestrado. Essas trilhas eram compostas por músicas de timbres sinfônicos, que não raro buscavam reproduzir o ar hollywoodiano em seus filmes, como *Caiçara* (1950), de Adolfo Celi, cuja trilha musical é de autoria do compositor erudito Francisco Mignone (Silva, 2009, p.124-125).

Conforme aponta Silva (2009, p. 69), antes dos anos 1960 a música no cinema brasileiro era marcada principalmente pelo uso de sonoridades orquestrais e sinfônicas. Essas trilhas eram predominantemente usadas para criar uma atmosfera emocional e enfatizar os momentos dramáticos nos filmes de produtoras dos anos 1950, como a Vera Cruz e a Maristela.

Cumprir lembrar que a década de 1950 apresenta um cinema com pretensões industriais e comerciais, tanto com a realização das populares comédias musicais cariocas, sendo a Atlântida a empresa paradigmática deste período, como com a experiência da Vera Cruz, em São Paulo, com sua importação de técnicos ingleses e italianos, na busca por um padrão de qualidade internacional para o cinema brasileiro (Silva, 2009, p. 254-255).

Onofre (2005) colabora para uma análise mais profunda sobre as trilhas desenvolvidas para os filmes da Vera Cruz antes da década de 1960. Essa autora realizou um interessante trabalho de análise das trilhas e observou que era preciso ter cautela para afirmar que o modelo dos filmes de Hollywood tenham sido aplicados à produção cinematográfica brasileira de modo automático. Onofre também problematiza determinados conceitos da pesquisadora Claudia Gorbman (1987), que limita os significados emocionais da música a três categorias: o irracional, a representação da mulher e o sentimento épico. No entanto, para Onofre, quando se pesquisa a produção brasileira afirma que há outros aspectos relevantes, como a música relacionada à masculinidade, à infância e a situações cômicas.

Assim, ao identificar as lacunas no modelo de Gorbman, Onofre percebeu que os compositores de música para cinema brasileiro se inspiraram nas produções de Hollywood, mas também desenvolveram suas próprias abordagens e inserções musicais, enriquecendo o panorama cultural da época.

Em meados da década de 1960, os cineastas do Cinema Novo desafiavam as narrativas convencionais do cinema nacional. Este movimento buscava retratar a realidade social e política do país, utilizando uma estética inovadora e uma linguagem cinematográfica que refletia a complexidade da vida brasileira. A música instrumental, muitas vezes, acompanhava essas produções, contribuindo para a construção de atmosferas que intensificam as emoções e as mensagens políticas dos filmes. Nesse período, há uma intersecção entre o sambajazz e o Cinema Novo cujo resultado se notava nas novas inflexões visuais e sonoras.

A transição das trilhas orquestrais tradicionais para o uso de canções populares originais no Cinema Novo reflete a mudança na abordagem sonora e na representação cultural nos filmes brasileiros.

O Cinema Novo foi um movimento cinematográfico brasileiro que surgiu na década de 1960 como uma resposta à indústria cinematográfica tradicional e que buscava trazer perspectivas mais autênticas e realistas sobre o Brasil.

Segundo Xavier (2001, p.12), o período “pedia um cinema à altura dos desafios do tempo”, ou seja, que atendesse às necessidades estruturais da sociedade e os desejos de mudança. Foi “o período estética e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro, [...], como um movimento plural de estilos e ideais, [...], com renovação de linguagem” (Xavier, 2001, p.14), características que marcaram o cinema e fizeram oposição ao estilo clássico e industrializado.

O cinema brasileiro nesse período “traçou percursos paralelos à experiência européia e latino-americana” e ressaltou “debates em torno do nacional-popular e da problemática do realismo” (Xavier, 2001, p. 15), ou seja, era um cinema crítico, que era a voz das denúncias sociais, políticas e culturais.

Os cineastas do Cinema Novo tinham como objetivo principal criar um cinema mais independente, distante das influências hollywoodianas e europeias dominantes naquela época.

Algumas características do cinema novo podem ser apreendidas a partir do texto de (Xavier, 2001):

Diálogo com a literatura: filmes foram elaborados a partir de obras literárias consagradas tais como, *Vida Secas* (Graciliano Ramos); *Macunaíma* (Mário de Andrade); *O Padre e a Moça* (Carlos Drummond de Andrade); entre outros.

O Cinema Novo, em sua feição original, anterior ao golpe militar de 64, tem seu momento pleno em 1963/64, com a realização da trilogia do sertão do nordeste *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Os Fuzis*. Com a mudança no poder político do país, o Cinema Novo passa à oposição e, como estratégia de resistência, reforça seus vínculos com a tradição literária (Xavier, 2001, p. 28).

Realismo: Os filmes buscavam capturar a vida cotidiana, oferecer uma autenticidade e proximidade com o contexto social do Brasil. A questão da fome, da religião, da violência, da política, ou seja, os filmes retratavam a luta material e de classes. “Ao mesmo tempo, lança o desafio dos filmes reflexivos, os que tematizaram de frente o golpe [...]” (Xavier, 2001, p. 29).

Crítica social e política: Os filmes abordavam temas como a desigualdade social, a miséria, a opressão e a exploração. Eles frequentemente questionavam as estruturas sociais e políticas vigentes, dando voz aos marginalizados e excluídos. “Nos diagnósticos do Cinema Novo, há um reconhecimento do país real e de uma alteridade - do povo, da formação social, do poder efetivo - antes inoperante” (Xavier, 2001, p. 29).

Muitos dos filmes tinham uma abordagem intelectual e política, incentivando o

público a refletir sobre as questões sociais e culturais do Brasil, buscando retirar o público da alienação e promovendo a conscientização.

[...] o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social (Xavier, 2001, p.63).

Podemos acrescentar que os cineastas do Cinema Novo experimentaram novas técnicas cinematográficas, como o uso de narrativas não lineares, edição ousada, câmera na mão e improvisação, rompendo com a estética tradicional do cinema. Alguns dos cineastas mais importantes desse movimento foram Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Ruy Guerra, entre outros.

É importante destacar que, antes dos anos 1960, o cinema brasileiro já passava por processos de constante reconstrução e ainda lutava para se estabelecer como uma indústria cultural consolidada. A música era um componente importante do cinema, mas ainda não tinha a mesma diversidade que viria a ter nas décadas seguintes, especialmente com o surgimento de movimentos como a Bossa Nova, a Jovem Guarda e a Tropicália, que apresentaram novas sonoridades à música brasileira e, conseqüentemente, influenciaram a música presente no cinema nacional.

As trilhas dos anos 60 colocam a canção como importante instrumento para levar para o cinema a música engajada, com a escolha de letras que traziam algum tipo de reflexão sobre política e sociedade. Nesse sentido, para abordar o Cinema Novo é preciso trabalhar com a textura audiovisual dos filmes que marcam a nomeação de um estilo de se fazer cinema, assumindo uma forte recusa do cinema industrial estrangeiro. Uma versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica na criação cinematográfica, em busca por uma nova linguagem capaz de exprimir uma visão crítica da experiência social brasileira (Silva, 2009, p. 256).

Percebemos que a partir dos anos 1960 houve uma ampliação e inovação significativa em relação ao período anterior no cinema e na música. Os cineastas desse movimento buscavam uma conexão mais profunda com a realidade brasileira. Por meio de grupos como o Zimbo Trio, o Tamba Trio, entre outros, a música instrumental era um veículo de expressão artística que dialogava com as inquietações sociais e experimentações estéticas, capturando a essência de um Brasil em transformação, ou seja, cumprindo o seu papel histórico.

O cineasta Nelson Pereira dos Santos é considerado um dos fundadores do cinema moderno brasileiro, aproximando-se da geração de jovens críticos e realizadores do Cinema Novo. Assim, a instigante relação do cinema dos anos 60 com a canção popular pode ser analisada a partir dos sambas de Zé Ketí (José Flores de Jesus) presentes nos filmes *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte* (Silva, 2009, p. 130).

O Cinema Novo valorizou canções originais, que são cantadas muitas vezes de forma extradiegética (não acionada por um personagem na narrativa do filme, sendo ouvida apenas pelos espectadores). As canções populares eram muitas vezes bossa nova, samba ou música dos gêneros baião, sertanejo, frevo, entre outros, representando as diversas faces da identidade brasileira. Além disso, a música popular era uma forma de denunciar, criticar, integrar histórias e sentimentos aos filmes (Silva, 2009).

A trilha musical não apenas acompanhava a estética realista dos filmes, mas também serviu como uma ferramenta para expressar as tensões sociais, políticas e culturais do Brasil daquela época. As músicas populares agregaram camadas de significado e emoção às cenas, muitas vezes dialogando diretamente com as temáticas abordadas nos filmes (Silva, 2009).

O Tropicalismo emergiu como um movimento cultural abrangente, articulando música, artes visuais, teatro e literatura na busca por uma identidade brasileira moderna. Sua principal característica era a antropofagia cultural: a mistura de influências da cultura pop internacional, como o rock e o psicodelismo, com elementos da cultura popular e tradicional do Brasil.

Embora possuíssem linguagens distintas, o Tropicalismo e as vertentes cinematográficas da época — o Cinema Novo e o Cinema Marginal — estabeleceram diálogos profundos. No final da década de 1960, esses movimentos se entrecruzaram, compartilhando o desejo de vanguarda e a experimentação estética (Silva, 2009). Nesse cenário, artistas fundamentais como Caetano Veloso e Gilberto Gil tiveram suas composições incorporadas às trilhas sonoras desses filmes. Essa integração da música popular não apenas facilitou a transição estética entre os movimentos, mas foi decisiva para consolidar a identidade cultural das obras cinematográficas daquele período.

A mudança na abordagem das trilhas musicais foi um dos aspectos que ajudou a consolidar a identidade do Cinema Novo como um movimento engajado e profundamente enraizado na cultura brasileira.

Os princípios éticos, estéticos, ideológicos que estavam presentes no Cinema Novo e na Música Nova demonstraram o compromisso dos músicos, produtores, autores

com um mundo transformado. Os autores mostram através das canções, das imagens, dos sons produzidos e valorizados a crença e a esperança num futuro diferente. Tal engajamento resultou para além das telas e músicas a produção de alguns manifestos no Brasil (Silva, 2009).

Houve 4 manifestos musicais brasileiros (1944, 1946, 1963 e 1966), que se destacam como essenciais e influenciadores das gerações e produções que se seguiram aos anos subsequentes. Como não é habitual vermos a presença de manifestos na música, chamou-nos a atenção ao ler em Guerrini Jr (2009, p.57) que estes documentos são declarações com princípios éticos, ideológicos e estéticos, a partir de um compromisso social com o momento em que viviam seus signatários.

O primeiro manifesto, 1944 - Grupo Música Viva -, afirmava ser a música uma manifestação da evolução do pensamento e sentimentos e que estavam abertos à produção musical contemporânea. No manifesto de 1946 - Grupo Música Viva - havia uma declaração de princípios e crenças sobre a música, o músico e a arte em geral. No manifesto de 1963 - Música Nova – um grupo de compositores declarava um compromisso total com o mundo contemporâneo, incluindo uma nova postura frente às mídias e à revolução artística.

Queremos, aqui, chamar a atenção para o documento de 1963, que destaca a importância da ciência, da produção científica e do homem como alguém capaz de reinventar, desenvolver novos processos de criação e que na música era possível superar os entraves do subdesenvolvimento aplicados ao país, libertando a cultura. Compositores como Rogério Duprat (1932-2006), Damiano Cozzella (1929-2018), Willy Corrêa de Oliveira (1938), o maestro e arranjador Júlio Medaglia (1938), entre outros, estão entre os que assinaram o manifesto de 1963.

Há vários aspectos inovadores do documento, entre eles, destacamos:

[...] elaboração de uma "teoria dos afetos" (semântica musical) em face das novas condições do binômio criação-consumo (música no rádio, na televisão, no teatro literário, no cinema, no "jingle" de propaganda, no "stand" de feira, no estéreo doméstico, na vida cotidiana do homem), tendo em vista um equilíbrio informação semântica - informação estética, ação sobre o real como "bloco": por uma arte participante (Invenção. Revista de Arte de Vanguarda, ano 2, Nº 3, junho 1963).

No Manifesto de 1966 - Grupo de compositores da Bahia - encontramos um manifesto antropofágico, pontuando uma crítica social contra a realidade opressora.

Como veremos, muitos daqueles que assinaram alguns desses manifestos, estão

presentes na produção musical para o cinema. Com a finalidade de destacar os compositores ligados à Música Nova, ou música erudita de vanguarda que trabalharam em filmes do Cinema Novo, Guerrini Jr (2009) organizou um quadro que apresentamos na sequência. Este quadro, não apresenta *Vidas Secas* (1963), uma vez que este filme não possui trilha musical extradiegética, nem *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), cuja trilha é do cantor e compositor popular Sérgio Ricardo. O quadro realizado por Guerrini Jr (2009) nos dá uma clara ideia do quanto os participantes do manifesto de 1963 foram chamados a colaborar nas trilhas sonoras dos filmes que seriam realizados nos anos seguintes.

Guerrini Jr (2009) destaca o quanto a produção de músicas para o cinema nessa época foi significativa e influenciada pelo manifesto que acabamos de citar. Ele apresenta o quadro, em que é possível inferir o alcance dessa influência, como veremos a seguir.

Ano	Título	Direção	Música
1962	A Ilha	W. H. Khouri	Rogério Duprat
1964	Noite Vazia	W. H. Khouri	Rogério Duprat
1966	Amor e desamor	Gerson Tavares	Rogério Duprat
1966	As cariocas	Fernando de Barros	Rogério Duprat
1967	A derrota	Mario Fiorani	Damiano Cozzela e outros
1967	O mundo alegre de Helo	C. de Alberto de S. Barros	Rogério Duprat/Cozzela
1967	As amorosas	W. H. Khouri	Rogério Duprat
1968	Agnaldo, perigo à vista	Reynaldo Paes de Barros	Julio Medaglia
1968	Anuska, manequim de mulher	F. Ramalho Jr	Rogério Duprat
1968	Capitu	P. Cesar Saraceni	Marlos Nobre
1968	Fome de Amor	N.Pereira dos Santos	Guilherme Vaz
1968	O homem nu	Roberto Santos	Rogério Duprat
1968	Panca de Valente	Luiz S. Person	Damiano Cozzella
1968	Trilogia do terror	Martins, Candeias e Person	Rogério Duprat/Cozzella
1969	Brasil, ano 2000	Walter Lima Jr	Rogério Duprat e outros
1969	O cangaceiro sanguinário	O. Oliveira	Damiano Cozzella

1969	O cangaceiro sem Deus	O. Oliveira	Damiano Cozzella
1969	O dragão da maldade contra o sar guerreiro	Glauber Rocha	Marlos Nobre e outros
1969	Em cada coração um punhal	Vários	Rogério Duprat e outros
1970	A arte de amar bem	Fernando de Barros	Rogério Duprat
1970	Azyllo muito louco	N. P. dos Santos	Rogério Duprat
1970	Família do barulho	Julio Bressane	Guilherme Vaz
1970	O palácio dos anjos	W. H. Khouri	Guilherme Vaz
1970	Parafernália, o dia da caça	Francis Palmeira	Rogério Duprat/Cozzella
1970	Verão de fogo	W. H. Khouri	Rogério Duprat

Fonte: Guerrini Jr (2009)

Percebemos no quadro exposto que Rogério Duprat (1932-2001) esteve presente em 15 de 25 filmes citados, ou seja em 60% deles. Duprat, brasileiro, nascido no Rio de Janeiro e que mudou para São Paulo ainda na infância teve um impacto significativo no Cinema Novo pois foi compositor, arranjador, maestro e colaborou com o movimento cinematográfico brasileiro durante as décadas de 1960 e 1970. Duprat é conhecido por sua contribuição à música popular brasileira, especialmente na Bossa Nova e no Tropicalismo. Ele estudou música em Paris e trouxe influências europeias para o Brasil, combinando-as com a rica tradição musical brasileira. Duprat se destacou pela sua capacidade de criar arranjos inovadores e pela sua colaboração com artistas famosos como Caetano Veloso, Gilberto Gil entre outros. Sua colaboração com diretores e cineastas ajudou a definir o som do Cinema Novo, que muitas vezes se distanciava das trilhas sonoras tradicionais e incorporava elementos experimentais e modernos.

Duprat trouxe um estilo musical que misturava elementos da música clássica com o tropicalismo e o experimentalismo. Isso resultou em trilhas sonoras que eram tanto sofisticadas quanto inovadoras, ajudando a criar uma atmosfera única para os filmes do Cinema Novo. Sua música ajudou a reforçar a visão estética e política desses filmes, muitas vezes complementando e ampliando a mensagem social e cultural que os cineastas estavam tentando transmitir (Barbeitas, 2023).

O Tropicalismo, movimento cultural que surgiu em paralelo ao Cinema Novo, também se beneficiou dos arranjos de Duprat. As trilhas sonoras de Duprat muitas vezes incorporaram técnicas experimentais e elementos da música erudita (Barbeitas, 2023).

Duprat foi responsável por arranjos e experimentações sonoras, seu trabalho inovador contribuiu para a criação de um som único que desafiava as convenções musicais da época, introduzindo novos sons, instrumentações e estruturas musicais na cena musical brasileira. Dentre as trilhas musicais de Duprat, várias delas foram compostas para os filmes do cineasta Walter Hugo Khouri (1929-2003).

Khouri foi um importante cineasta e produtor brasileiro, conhecido por sua contribuição ao cinema nacional especialmente no que diz respeito ao cinema independente e à exploração de temas sociais e psicológicos. Nascido em São Paulo, ele iniciou sua carreira no cinema como roteirista e assistente de direção. Começou a ganhar reconhecimento na década de 1960, época em que o Cinema Novo estava em ascensão (Loguercio Cánepa, 2017).

Walter Hugo Khouri e o Cinema Novo têm abordagens distintas em suas obras. Quanto à temática e estilo, vemos que Khouri foca em temas como sexualidade, psique humana e relações interpessoais, frequentemente com uma abordagem introspectiva e psicológica (Loguercio Cánepa, 2017). Já o Cinema Novo aborda questões sociais e políticas do Brasil, de forma mais realista e crítico.

Khouri é conhecido por apresentar um estilo visual inovador e narrativas experimentais, muitas vezes misturando drama psicológico com críticas sociais. O Cinema Novo usa uma estética mais direta e realista, muitas vezes com um estilo de câmera nua e crua para enfatizar a realidade social. Khouri trabalha principalmente fora dos movimentos dominantes, focando em cinema independente e experimental. No Cinema Novo, percebemos um movimento coletivo que procurou transformar o cinema brasileiro, influenciado por questões políticas e sociais do período. De modo sintético, Khouri se destaca por sua exploração psicológica, enquanto o Cinema Novo se caracteriza por seu compromisso com a representação social e política do Brasil (Loguercio Cánepa, 2017).

O trabalho de Duprat e Khouri se entrecruzaram. Rogério Duprat e Walter Hugo Khouri, realizaram uma parceria que se estendeu por 22 anos (1962 a 1984) e que rendeu prêmios de direção e composição musical (Vidal Jr e Tiné, 2019, p.97).

A Nova Música Instrumental Brasileira e o Cinema Novo emergiram como movimentos culturais interligados que refletiram as profundas transformações sociais e políticas do Brasil na época. Com influências do jazz, da bossa nova e da música folclórica brasileira, a música instrumental buscava romper com as tradições estabelecidas, trazendo uma nova sonoridade que valorizava a improvisação e a experimentação. Representada por grupos como Zimbo Trio, Tamba Trio, Quarteto Novo, entre outros, ela se tornou um

veículo de expressão artística que dialogava com as inquietações da sociedade, capturando a essência de um Brasil em transformação.

A intersecção entre a Nova Música Instrumental e o Cinema Novo não apenas enriqueceu o panorama cultural da época, mas também deixou um legado duradouro. As inovações estéticas e sonoras desses movimentos influenciaram gerações futuras de artistas e cineastas, que continuam a explorar novas formas de expressão. Hoje, é possível perceber como essa fusão de música e cinema ainda ressoa na produção contemporânea, reafirmando a importância da criatividade e da liberdade artística em um contexto de constantes mudanças sociais.

Iara Arendt (2016, p.68) nos afirma que no cenário mais atual o cinema nacional continua sendo caracterizado pela hegemonia estrangeira nos segmentos de distribuição e exibição. O cinema brasileiro continua ocupando uma fatia minoritária do mercado interno, situação que motivou a implementação de legislação de reserva de mercado e leis de incentivo à produção cultural e cinematográfica. Temos porém, produtores nacionais com menos recursos, que tal como no Cinema Novo, produziram longas que levaram a reflexão e crítica.

Filmes tais como *5 Vezes favela agora por nós mesmos* (2010) realizado por iniciativa dos mesmos idealizadores de *Cinco vezes favela* (1962), entre eles Carlos Diegues, que pertenciam ao movimento Cinema Novo, representam o que de contemporâneo tem sido produzido atualmente no cinema brasileiro. O longa *5 Vezes favela agora por nós mesmos* dividido em 5 curtas mostra a realidade da favela, sem tentar de apaziguar a realidade dura permeada pela violência, assim como de trazer ao público o cotidiano dos moradores da favela pelo olhar de seus próprios moradores (Arendt, 2016, p. 70).

Enfim, como vimos, o Cinema Novo surge da necessidade de artistas darem resposta a problemas vividos pela sociedade seja em forma de denúncia, crítica, reflexão através da arte cinematográfica e estes deixaram um legado estético para as gerações futuras. A seguir, discutiremos a contribuição de grupos de sambajazz como o Tamba Trio e o Zimbo Trio, em trilhas de música para o cinema na década de 60.

2.1 OS MÚSICOS DO TAMBA TRIO NO FILME *OS CAFAJESTES* (1962)

Alguns grupos e músicos ligados ao sambajazz trabalharam em trilhas musicais para o cinema. Nesta seção, destacamos a presença de dois músicos do Tamba Trio, o contrabaixista Bebeto e o baterista Hélcio Milito, no desenvolvimento da música para o

filme *Os Cafajestes*, dirigido por Ruy Guerra, de 1962. Esse filme, além dos músicos já citados do Tamba, contou também com a participação de Jorginho no Sax e Toledo e Rosana na Voz.

A presença do jazz nas trilhas sonoras dos filmes proporcionava uma atmosfera de aparência moderna, contrastando com o estilo orquestral mais tradicional de várias trilhas sonoras brasileiras até então. Seus arranjos complexos e a fusão de estilos deram uma nova dimensão às trilhas sonoras, destacando o ritmo e a harmonia do samba-jazz (Signori, 2009, p.13).

FIGURA - 13 - Grupo Tamba Trio nos anos 1960



Fonte: História do Samba. São Paulo: Globo, 1998. fasc. 28, p. 549.

No filme *Os Cafajestes* (1962), dirigido por Ruy Guerra, os músicos demonstraram a integração das influências do sambajazz na cinematografia brasileira da época e a crescente influência destes no cenário cultural e artístico.

Guerrini Jr. (2009, p.39) considera que a trilha sonora de Luiz Bonfá, sendo executada por alguns integrantes do Tamba Trio, desempenhou um papel fundamental na construção do ambiente emocional e psicológico do filme. Ele observa que a música não foi meramente um acompanhamento, mas sim um comentário sonoro às tensões presentes entre os personagens e às cenas de degradação moral que *Os Cafajestes* explorou. A trilha sonora, com sua sonoridade sofisticada de bossa nova e jazz, contrastou com o comportamento muitas vezes vil e desumano dos protagonistas, acentuando a frieza e a distância emocional das situações retratadas.

Compreendemos na trilha musical do filme uma composição coerente com o retrato da boêmia e da malandragem carioca já no início do filme, em que o clima de

construção do enredo e de seus personagens é destacado na trilha musical que já se apresenta com o contrabaixo direcionando a linha harmônica, o saxofone delineando a melodia, juntamente com a voz que contribui com leves inserções no discurso musical, e a forte presença da Tamba, instrumento de percussão criado e tocado por Hércio Milito, trazendo em sua batucada a brasilidade muito presente nos seus gestos rítmicos.

É notável na música do filme a forte influência da linguagem do sambajazz, ao ouvirmos o caráter improvisativo predominante na execução musical. Na percussão de Hércio Milito, ouvimos frases elaboradas criativas que dialogam com os instrumentos no seu desenvolvimento permeado de muita batucada brasileira, destacando-se que na Tamba, o instrumento de percussão tocado diretamente com as mãos, sem uso de baquetas, identificamos um padrão rítmico muito presente na batucada do Hércio:

FIGURA 14 - Batucada do Hércio



Fonte: do autor.

No decorrer do filme, percebemos no desenvolvimento da trilha, que o baterista Hércio vai inserindo timbres diferentes, complementando o som da Tamba com outros instrumentos de percussão, como o chimbal com o pé, o prato suspenso e a vassoura sendo tocada na borda da pele do instrumento, que dão mais possibilidades timbrísticas e rítmicas à sua batucada criativa. As ideias rítmicas ganham novas formas e os pequenos motivos rítmicos são repetidos e desenvolvidos pelo Hércio. A seguir, mais um exemplo do que discorreremos acima:

FIGURA 15 - Ideias Rítmicas (Hércio)

The musical score for Figure 15 is written for three percussion instruments in 2/4 time. The first staff, labeled 'CHIMBAL COM O FE 1', shows a rhythmic pattern of eighth notes: quarter rest, eighth note, quarter rest, eighth note, quarter rest, eighth note, quarter rest, eighth note. The second staff, labeled 'BORDA DA FELE 2', shows a rhythmic pattern of quarter notes: quarter rest, quarter note, quarter rest, quarter note, quarter rest, quarter note, quarter rest, quarter note. The third staff, labeled 'MEIO DA FELE 3', shows a rhythmic pattern of eighth notes with a longer duration: quarter rest, eighth note, quarter rest, eighth note, quarter rest, eighth note, quarter rest, eighth note.

Fonte: do autor.

Hércio Milito e Bebeto também contribuíram com sua música em outros projetos cinematográficos, como no episódio “Pedreira de São Diogo”, curta-metragem que integra o filme *Cinco Vezes Favela*, de 1963 (Signori, 2009, p. 108).

Na próxima seção, vamos refletir sobre o Zimbo Trio, no seu primeiro filme *Noite Vazia* (1964).

2.2 ZIMBO TRIO NO FILME *NOITE VAZIA*

Noite Vazia (Walter Hugo Khouri, 1964), lançado no mesmo período de *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), foi bastante criticado à época por ser diferente dos demais filmes do Cinema Novo marcados por denunciar as desigualdades no Brasil.

[...] a busca de uma identidade nacional, uma das condições básicas para uma proposta de superação do subdesenvolvimento, é uma característica muito marcante da produção cultural dos anos sessenta. O Cinema Novo despontaria como uma das expressões máximas desse resgate de “projeto de nação” (Guerrini Jr, 2009, p. 127).

Em *Vidas Secas*, Jacques (2018, p. 6) destaca que a trilha sonora limita-se ao plano diegético. Isso significa que todos os sons e músicas ouvidos emanam diretamente do universo da cena, sendo produzidos por elementos ou personagens que fazem parte da própria ação narrativa, conforme aponta:

]

[...] o som do filme - seja da fala dos personagens, da música ou dos efeitos - é concebido de forma muito inovadora, com relação ao que vinha sendo realizado

na época, e muito coerente com a poética de construção das imagens e tradução do texto literário em audiovisual.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, as músicas são de autoria do compositor Sérgio Ricardo, com intervenções de músicas preexistentes de Heitor Villa-Lobos. Estas músicas colaboraram para a valorização de autores nacionais, para o resgate do viés brasileiro musical, da educação em brasilidade que se desejava promover (Vidal Jr, Tiné, 2019).

Em *Noite Vazia*, Khouri busca apresentar o sentimento de frustração sexual, social e a busca por algo novo na vida por meio de dois personagens masculinos, Bonfim e Miguel. O filme se passa em uma única noite, em que os dois amigos partem para uma viagem sem destino certo, buscando escapar de suas vidas monótonas e entediantes na cidade de São Paulo.(Vidal Jr, Tiné, 2019)

Ao longo da noite, eles se envolvem em diferentes situações, como visitar um prostíbulo e encontrar uma jovem misteriosa. O filme explora temas como a solidão, a busca por liberdade e a falta de significado na vida dos personagens, revelando suas inseguranças, frustrações e desejos não realizados.

A atmosfera do filme é marcada pela melancolia e pela sensação de vazio existencial dos protagonistas, enquanto eles tentam preencher suas vidas com experiências fugazes durante essa noite sem rumo. É um retrato íntimo e introspectivo da condição humana, com ênfase nas complexidades das relações interpessoais e na busca por algum sentido em meio à desorientação urbana.

Coube a Duprat fazer a trilha sonora do filme, em 1964, trilha esta que veio a ser um dos seus mais importantes trabalhos. Como o Zimbo Trio já era bem conhecido pela sua produção de discos e presença em shows, foi convidado a realizar o trabalho com o filme *Noite Vazia*, e este foi executado por Amilton Godoy ao piano, Luiz Chaves ao Contrabaixo e Rubinho (Rubens Barsotti) à bateria e percussão e, entre eles, o próprio Duprat com o violoncelo (Uchôa, 2023, p.298)

Foi no filme *Noite Vazia* que o trabalho de Duprat com o Zimbo Trio se iniciou e assumiu as seguintes características:

O piano é soberano. A orquestra de câmara é abandonada. Trabalhará quando precisar de música no conceito tradicional apenas com o Zimbo Trio, formado por Amilton Godoy, pianista de formação erudita, com especialização na Escola Magda Tagliaferro, do contrabaixista, Luiz Chaves, também de formação clássica, e Rubens Barsotti, o Rubinho, baterista que não sabia ler partitura (Barro, 2009, p.90).

A abertura do filme é acompanhada por uma música atonal, estilo que evita a tonalidade tradicional e rompe com a harmonia convencional, característico da música moderna do século XX. Ligada ao movimento expressionista, essa abordagem subverte a estética tradicional do belo, explorando dissonâncias e experimentações que evocam sentimentos como angústia, solidão e desamparo. Com cenas estáticas de São Paulo à noite, a música de Duprat complementa a atmosfera, enfatizando a complexidade emocional e a desconexão urbana (Guerrini Jr., 2009, p. 63-64).

A trilha sonora que acompanhou as diferentes situações vividas pelo protagonista no filme *Noite Vazia* contribuíram para a atmosfera surreal e ao mesmo tempo autenticamente brasileira. A música complementa a narrativa, enfatizando a noite paulista, as boates, a solidão, contribuindo para a construção do universo mítico e fantástico.

Os arpejos que Duprat escreveu para o piano de Amilton Godoy, na abertura de *Noite Vazia*, não obedecem à lógica harmônica tonal ou a quaisquer simetrias seriais estritas (Vital Jr, Tiné, 2019, p. 107). São construções sobre intervalos distantes entre si, principalmente progressões de sétimas maiores e nonas menores, mantendo uma sensação de tensão e conflito pela quantidade de harmônicos diferentes que esses intervalos geram. O compositor solicita, na partitura, que o pedal de sustentação do piano esteja sempre acionado. Quando esses intervalos são transpostos para a mesma oitava e tocados simultaneamente, eles geram segundas menores e, eventualmente, compõem clusters. Na abertura do filme, esses clusters estão sincronizados com as imagens de mãos (00:01:06). Quando duas imagens de mãos se aproximam, mas não se tocam, Duprat executa dois clusters simultâneos, um na região grave e outro na região aguda do piano (00:01:18) (Vital Jr, Tiné, 2019, p. 107).

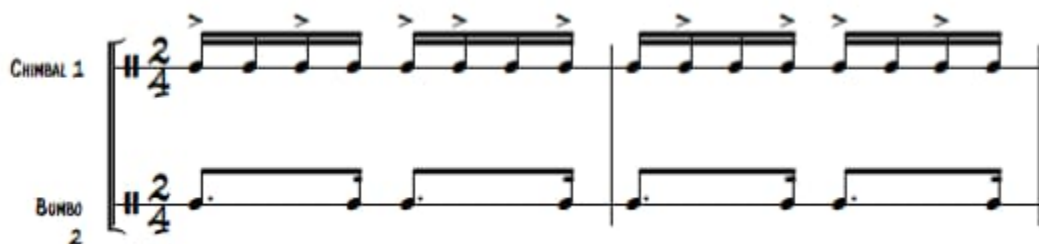
Duprat propõe para o filme *Noite Vazia* elementos arranjos “curtos e sofisticados” conforme nos apontam Vital Jr e Tiné (2019), refletindo o clima boêmio e urbano de São Paulo, nos anos 1960, onde a história se passa.

Utilizando tempos métricos ou periódicos Duprat, exclusivamente para a música diegética, a que se refere ao espaço temporal, tocada a partir de uma fonte real no filme por exemplo um rádio enquadrado na cena tocando, como o samba, o blues e a bossa-nova, que são interpretados pelo Zimbo Trio quando os músicos aparecem em cena (00:16:30) ou quando o rádio ou o toca-discos é ligado (00:29:09). Por outro lado, a trilha extradiegética (fora do universo ficcional) adota um tempo dramático, ou aperiódico, que segue a mesma lógica intervalar da abertura, agora enriquecida com violoncelo e contrabaixo com arco.

Uma progressão dissonante de sétimas maiores que termina em segundas menores na região grave desses instrumentos (00:36:44) sugere uma ligação direta com os personagens do filme, que permanecem em conflito mesmo quando estão fisicamente próximos (Vital Jr. e Tiné, 2019, p. 107).

A partir deste ponto, daremos foco à rítmica musical executada pelo baterista do grupo, Rubens Barsotti. Com formação instrumental clássica, compostos de piano, contrabaixo e bateria, o Zimbo Trio, com seu estilo sambajazzístico, tem a rítmica brasileira muito desenvolvida em sua música para o filme. Destacamos algumas linhas rítmicas importantes, bastante presentes na música brasileira, contidas no filme *Noite Vazia*, onde todos os três instrumentos do trio, apresentam combinações rítmicas da bossa nova e do jazz. Os acentos rítmicos extraídos da bateria dão o exemplo do que estamos afirmando, como demonstrado a seguir:

FIGURA 16 - Acentos Rítmicos da bateria em Noite Vazia 1



Fonte: do autor.

Ressaltamos que a base rítmica sólida da batucada brasileira do sambajazz, sempre presente na performance musical de Rubens Barsotti, é destacada nas linhas contidas no ritmo do sambajazz da bateria, com bumbo, o chimbal e o aro sendo tocados simultaneamente pelo baterista em diversas músicas que aparecem durante o filme *Noite Vazia*.

FIGURA 17 - Acentos Rítmicos da bateria em Noite Vazia 2

The musical score for three percussion instruments in 2/4 time. The first measure shows CHIMBAL 1 playing a continuous eighth-note pattern, ARO 2 playing a pattern of eighth notes with rests, and BUNDO 3 playing a pattern of eighth notes with rests. The second measure shows a similar pattern with slight variations in the ARO 2 part.

Fonte: do autor

Assim como em outras produções do Cinema Novo, a trilha sonora de *Noite Vazia* desempenha um papel fundamental na ambientação e na criação da atmosfera do filme.

A cena na qual Duprat utiliza os sons gerados por equipamentos de síntese sonora, com recursos da música eletrônica disponíveis à época, inicia-se em 01:19:46, próximo ao final do filme. A trilha acompanha imagens de uma revista sobre o projeto espacial norte-americano e, em seguida, sobre o recente assassinato de John F. Kennedy. O personagem que abre a revista, para ocupar um tempo livre, parece se dar conta do infinito vazio no qual habita, o que, de certa forma, expressa o tema do filme. Ouve-se novamente o som da agulha tocando o vinil no toca-discos em 01:21:21, seguido de um breve ataque de contrabaixo e bateria, mas o som que se segue não é a bossa-nova sofisticada do Zimbo Trio e sim mais uma sequência de segundas menores sintetizadas e efeitos de percussão que prolongam a tensão. Essa cena encerra a noite no apartamento, e os quatro personagens se separam numa metrópole que amanhece, sabendo que na próxima noite o mesmo ciclo se repetirá (Vital Jr e Tiné, 2019, p.108).

Na análise de Uchôa (2023, p. 298), no filme *Noite Vazia* “destaca-se o repertório entre o SJ [sambajazz] e a BN [bossa nova], o virtuosismo instrumental e ritmos de bateria predominantemente conduzidos no prato”. Uchôa (2023, p. 299) também observa:

[...]um leitmotiv e temas que gravitam em torno dele, concentrados no início e no final, acompanhando a situação-mote de solidão; 2) músicas de fosso, cujas fontes não são encontradas dentro da diegese, mas que, em suas interações com outros tipos de músicas, demarcam os locais e as sucessões de situações; 3) músicas de ecrã, com fontes sonoras diegéticas, mas que muitas vezes se perdem, entre oscilações de volume e interrupções, trazendo ambiguidades quanto às suas fontes originais.

A trilha sonora de *Noite Vazia* contribuiu para a intensidade emocional do enredo, refletindo os dilemas e as emoções dos personagens principais. A combinação de vários elementos criou uma atmosfera melancólica e introspectiva que se conecta intimamente

com a narrativa do filme e aprofundando na compreensão emocional dos personagens.

As músicas executadas pelo Zimbo Trio colaboraram para a compreensão das cenas, para a composição dos personagens, incluíram a bossa nova, dialogando com o samba e o jazz. O Zimbo Trio tem uma presença significativa na música brasileira e já teve sua música incorporada em trilhas sonoras de diversos filmes e produções cinematográficas, como vimos anteriormente. No próximo capítulo, ampliaremos essa discussão para outros filmes dos anos 1960 em que o Zimbo Trio participou na autoria da composição original, destacando nossa proposta de transcrever e analisar as ideias rítmicas de Rubens Barsotti presentes na execução das trilhas musicais.

3. ZIMBO TRIO NO CINEMA E A PERFORMANCE DE RUBINHO

Neste capítulo, exploraremos como o Zimbo Trio, em particular, o baterista Rubens Barsotti, conseguiu transformar a forma como a música instrumental é percebida e utilizada nas produções cinematográficas.

Com a finalidade de ilustrar e refletir sobre o trabalho do Zimbo Trio no cinema escolhemos 3 filmes em que trabalharam com a trilha sonora, sendo eles: *A Margem* (1967) de Ozualdo Candeias, *O Quarto* (1968), dirigido por Rubem Biáfora, e *As Armas* (1969), dirigido por Astolfo Araújo.

Baptista e Freire (2006) relatam que a criação de música para mídias exige mais do que apenas o estudo tradicional de harmonia, contraponto, técnicas de serialismo ou orquestração e que é necessário entender um universo teórico mais amplo, que inclui aspectos de semiótica, linguística, psicologia aplicada à música e técnicas cinematográficas.

Ainda segundo Baptista e Freire (2006), em artigo que compara a perspectiva de Claudia Gorbman (1987), Johnny Wingstedt (2005), Nicolas Cook (2000) sobre a música para o cinema e as funções que ela desempenha, os autores chegam à conclusão de que há diferentes ideias sobre a interação entre a música e mídias audiovisuais. Para eles, Claudia Gorbman explica que a música no filme clássico funciona de um jeito que nem sempre percebemos conscientemente. Ela contribui para o entendimento do enredo sem distrair o espectador da narrativa, deixando-o mais fluido. Por isso, o compositor passa a criar músicas que evitam chamar atenção para si, escolhendo os estilos e técnicas que melhor cumprem essa função.

Baptista e Freire (2006) também avaliam que Johnny Wingstedt explica que a música tem funções específicas em certas cenas do filme, e que o compositor precisa entender bem qual é a necessidade de cada momento. Assim, o trabalho fica mais preciso, e o diálogo entre quem faz a música e quem dirige o filme fica mais claro, ajudando a escolher os materiais certos para cada situação. Já na análise do trabalho de Nicholas Cook, Baptista e Freire (2006) afirmam que este apresenta três formas da música se relacionar com a narrativa do filme: ela pode reforçar o que está sendo dito, complementar, ou até contradizer. O compositor deve ficar atento a isso, sempre verificando se a música está reforçando ou contradizendo o que ocorre em cena. Na produção de uma trilha

musical eficiente, é importante que o compositor conheça diferentes estilos, técnicas e exemplos de músicas usadas em filmes ao selecionar materiais musicais para cada cena. Importante lembrar a consideração de Gorbman, que afirma que a música “[...]explica, sublinha, imita, enfatiza ações narrativas e climas sempre onde é possível; ela veste o coração do espectador em sua luva, contribui em direção à definição de um universo dramático cuja moralidade transcendental deve ser a da emoção.” (Gorbman, 1987, p.7)

Refletindo sobre as especificidades da música na composição de uma cena, observamos que o Zimbo Trio, com suas sonoridades modernas e urbanas, esteve em plena sintonia com a proposta estética e temática do Cinema Novo nos anos 1960.

Embora o Zimbo Trio não tenha se especializado exclusivamente em trilhas sonoras de filmes, seu trabalho instrumental foi utilizado no cinema da época.

Escolhemos realizar nossa análise, inspirado no método de trabalho de Onofre (2005) que pesquisou trilhas da Vera Cruz, em três aspectos: informações sobre a narrativa, técnicas e da trilha sonora. No nosso caso, adaptamos e vamos trabalhar com imagens, a narrativa e trilha sonora.

3.1 A MARGEM (1967)

A Margem (1967) é um filme do cineasta Ozualdo Candeias, longa-metragem que, segundo Uchôa (2023, p. 301), “ é considerado uma das origens do Cinema Marginal”.

O cinema marginal dava voz a personagens totalmente desestruturados que se encontravam à margem da sociedade, porque, para além da militância política existiam as prostitutas, bandidos, homossexuais, drogados, pervertidos, degenerados. Era a estética do grotesco, onde o kitsch, o burlesco, as imagens sujas e desfocadas predominavam. Histórias estranhas, com personagens estranhos, anti-heróis da realidade brasileira (José, 2007, p.159)

FIGURA 18 - Cartaz de *A Margem*

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. In: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/123286-a-margem>, acesso em 29/5/25

O Cinema Marginal foi um movimento cinematográfico brasileiro que se desenvolveu principalmente entre o final dos anos 1960 e meados dos anos 1970, em um período de forte repressão da Ditadura Militar. Caracterizou-se por uma ruptura radical com as convenções narrativas e estéticas do cinema da época, incluindo o Cinema Novo, buscando uma linguagem mais autoral, experimental e combativa. O Cinema Marginal caracterizava-se por uma estética transgressora e debochada, que utilizava uma linguagem experimental para romper com a narrativa linear. Ao abordar temas tabus e realidades marginalizadas, o movimento mesclava gêneros — como o policial, o terror e a comédia — sob uma ótica de crítica social e ampla liberdade autoral. Os filmes tinham orçamentos baixos e eram produzidos à margem de grandes estúdios e circuitos tradicionais (Fonseca, 2012, p.16).

Segundo a análise de Ismail Xavier, o cinema brasileiro passou, entre os anos de 1968 e 1969, por uma crise em sua forma tradicional de narrativa, adotando uma lógica contrária à ideia de finalidade ou de progresso linear. Nesse período, as obras passaram a se organizar de um modo diferente, rejeitando estruturas narrativas com começo, meio e fim bem definidos, e rompendo com a noção clássica de desenvolvimento orientado para um desfecho claro (Xavier, 2012, p. 35).

Em *A Margem*, encontramos uma narrativa propositalmente fragmentada e não linear, acompanhando quatro personagens marginalizados — duas prostitutas - uma negra

interpretada por Valéria Vidal e uma branca feita por Lucy Rangel, um homem com deficiência mental, interpretado por Bentinho, e um cafetão feito por Mário Benvenuti — cujas trajetórias são marcadas por envolvimento afetivos que resultam em finais trágicos ou ambíguos.

O filme adota uma abordagem estética mais simbólica do que outras obras contemporâneas ao movimento do cinema marginal. Logo nos primeiros minutos, observa-se a chegada de uma embarcação à deriva que se aproxima dos corpos imóveis dos protagonistas à margem do rio Tietê. Essa imagem inicial, acompanhada por música fúnebre, reforça a atmosfera trágica que permeia toda a obra.

A estética intimista adotada por Candeias em *A Margem*, distancia o filme das estratégias formais e o aproxima do neorealismo, que foi um movimento cinematográfico que surgiu na Itália, no final da Segunda Guerra Mundial, e se estendeu até o início dos anos 1950. Esse estilo marcou uma ruptura com o cinema comercial da época propondo um estilo mais realista, socialmente engajado com a vida cotidiana das pessoas.

Entre os recursos técnicos recorrentes utilizados pelo diretor, destaca-se o plano e contraplano, que fragmenta o espaço cênico e constrói relações — por vezes de contraste — entre os personagens (Reis, 2010). Um exemplo notório é a maneira como as duas prostitutas são retratadas em planos distintos, evidenciando a forma desigual com que a sociedade as percebe. A personagem branca é frequentemente objetificada, principalmente através dos olhares dos figurantes, enquanto a personagem negra é ignorada e abandonada, como ilustrado na cena em que aparece sozinha, vestida de noiva, em uma igreja em ruínas.

O templo religioso, por sua vez, também carrega forte carga simbólica. Representação tradicional do sagrado cristão, a igreja é mostrada em estado de degradação, sem qualquer traço de solenidade. A justaposição entre a figura da prostituta — trajando um vestido branco de noiva — e a estrutura em ruínas cria um contraste visual e conceitual entre o sagrado e o profano. A montagem e o contraste cromático entre o vestido branco e os tons acinzentados da construção acentuam a separação e a ironia da cena. (REIS, 2010)

Esse jogo de contrastes estéticos se estende à noção de beleza. Em meio ao cenário degradado, surgem instantes de lirismo, como a cena em que uma flor é passada de mão em mão entre os personagens. Tal gesto simples insere leveza e proporciona um momento raro de harmonia entre os corpos em cena e a câmera, que passa a se movimentar com suavidade. A flor, símbolo da vida, contrasta com o rio Tietê — poluído e inóspito —,

ênfatizando a oposição entre a possibilidade de renovação e a realidade da estagnação social.

Contudo, esses breves momentos de beleza são efêmeros. A dureza da realidade volta a se impor com a retomada de uma estética agressiva: a câmera torna-se intrusiva, os cortes são abruptos, e o silêncio — quase constante — reforça a falta de voz das personagens. A linguagem permanece intimista, mas carrega uma densidade estética que reforça o sentimento de opressão e exclusão.

Outro aspecto relevante é a tensão narrativa entre o coletivo e o individual. Inicialmente, os personagens compartilham o mesmo espaço e condição social, sugerindo uma experiência comum. Todavia, à medida que o filme avança, a narrativa assume uma outra estrutura e cada personagem passa a trilhar um caminho isolado. Mesmo assim, há uma coesão formal promovida pelo distanciamento do ponto de vista, posicionando o espectador como um observador impotente diante do sofrimento alheio.

O desfecho retoma a imagem do barco, agora conduzindo os personagens a um destino incerto — possivelmente simbólico. O retorno à embarcação sugere a perpetuação cíclica de um sofrimento sem fim. Candeias não oferece respostas, mas apresenta com contundência poética a realidade de vidas marginalizadas que, embora ficcionalizadas, revelam a face concreta da exclusão social brasileira.

Desde a introdução do filme, fica claro um sentimento de ambiguidade, com uma trilha sonora que mistura temas conflitantes e uma apresentação dos personagens que parece distante. Aos poucos, os personagens vão criando laços de amizade e solidariedade, mas isso é interrompido quando o personagem cafetão interpretado por Benvenuti é preso. Depois disso, a história passa a mostrar uma dispersão entre eles, ao invés de união. A personagem da barqueira volta justamente na hora da morte, e sua presença passa a estar ligada à decadência dos personagens. Resumidamente, podemos acompanhar o destino trágico dos quatro protagonistas. O Cafetão é preso sem uma explicação clara, o que sugere que sua prisão foi arbitrária. Depois de solto, ele não consegue reencontrar seus antigos amigos nem a moça prostituta com quem estava noivo, e morre de forma misteriosa. Esta por sua vez, morre esperando seu noivo, na escadaria de uma igreja abandonada. Uma prostituta branca é assassinada por outra durante uma briga no trabalho. Por fim, o personagem da pessoa com problema mental, ao encontrar o corpo desta, tem um surto, corre pelos trilhos de trem e acaba sendo atropelado.

Esses acontecimentos mostram que a violência policial, as disputas pela sobrevivência e as dificuldades com a modernidade tecnológica são motivos que levam os

personagens à morte. Esses fatores externos acabam destruindo os laços de solidariedade que tinham sido construídos, especialmente na relação afetiva, que era o centro da história. Aos poucos, o grupo se desintegra, e na segunda parte do filme, o foco passa a ser nas trajetórias individuais de cada personagem, ao invés de suas relações como um grupo.

A trilha sonora do filme começa com sons graves no piano criando uma atmosfera que nos remete a um clima de suspense, que aos poucos, através do barco que vai navegando lentamente pelo rio, apresenta os elementos que a cena contém, e a margem do rio surgem os personagens, o som também vai se modificando, com a presença da bateria que acompanha nos tambores dando movimento à cena. No decorrer da cena essa música muda, passando a ser tocada com acordes de violão que remetem a um clima mais suave e melódico. Esses dois estilos de música — um mais tenso que gera uma sensação de suspense, e o outro mais suave e melódico — aparecem alternadamente durante o filme, especialmente em momentos importantes da história. O som mais grave, “tenso”, costuma estar ligado às cenas com a personagem da barqueira, enquanto o tema mais suave, melódico, destaca as cenas em que os protagonistas interagem entre si.

Na abertura do filme, em diversos locais em meio aberto, entre eles próximo a uma igreja. Vê-se a noiva e o “cafetão” olhando para a mesma, com a igreja ao fundo. Na trilha ouve-se um solo de violão num andamento lento e algumas notas de sintetizador nos primeiros compassos.

Nos primeiros minutos, são introduzidos os principais temas musicais, que serão repetidos ao longo da trama. Durante os créditos iniciais, uma melodia rural tocada no violão evoca a tensão vivida pelos excluídos. À medida que a barca se aproxima da ponte, em um espaço mais calmo, essa tensão é mantida, porém agora com notas graves de piano e percussão. A música, com suas repetições melódicas e rítmicas, assume um tom calmo, simplificando as notas. Quando os personagens começam a trocar olhares, o *leitmotiv* (motivo condutor) do filme aparece: uma frase musical de cinco notas que, ao longo da narrativa, é expandida para doze, variando em diferentes momentos e retornando especialmente nos encontros com a morte, tanto no início quanto no final do filme (Uchôa, 2023).

No início do filme (00:01:40), identificamos a primeira cena em que a bateria surge na execução rítmica nos tambores, acompanhando o motivo melódico tocado no piano, em andamento lento, o piano e a bateria criam uma atmosfera que conduz a cena em que uma mulher de vestido, chega sozinha navegando pelo rio de pé no barco. Notamos

esta o empurra para dentro do rio. A cena segue, sendo composta por imagens, trilha sonora, silêncios e raras falas.

No trecho a seguir, observamos como Rubinho preenche os espaços ao construir uma levada rítmica e melódica. Através da repetição da sequência, o músico cria uma melodia rítmica conduzida pela caixa com a esteira desligada, acrescentando tambores em pontos fixos da estrutura rítmica. Na sonoridade do instrumento, ouvimos que Rubinho usa a afinação aguda da bateria, que é tocada com baquetas com pontas de feltro reproduzindo um som com pouco ataque, mais suave.

FIGURA 20 - Trecho do tema de *A Margem* - tambores (a)

110 bpm



Fonte: Do autor

Podemos constatar que esta cena e trilha sonora é um exemplo do que diz Chion (2007):

Nos momentos do filme onde não há diálogos - ou onde existe um momento subjetivo de um personagem - a música tem o potencial de manter a continuidade da presença humana - a subjetividade dos personagens - não os abandonando ao mundo extremamente concreto do cinema sonoro. (Chion citado em Baptista, 2007, p.84)

Na cena seguinte a prostituta negra se joga no rio e lá também está o cafetão, a bateria vem acompanhando com a ideia rítmica enquanto o personagem cafetão branco nada na direção da moça.

Nesse momento, destacamos um trecho curto, porém relevante, em que Rubinho junto com a trilha que vem sendo tocada em 4/4, faz uma mudança abrupta para o ritmo em 12/8, tocado a bateria dando a intenção de música de matriz afro-brasileira adaptada nos tambores do instrumento, simulando os atabaques utilizados em rituais de candomblés como veremos a seguir.

FIGURA 21 - Trecho do tema de *A Margem* - tambores (b)

120 bpm

Drum Set

Fonte: Do autor

Na cena em que a prostituta negra (00:11:59) depois de ter tido um romance com o cafetão, troca de roupa e caminha de forma sensual, exibindo seu corpo e seu gingado. A trilha no piano é executada com ritmo de samba médio junto aos tambores.

Quanto aos instrumentos e seus timbres, há uma interação de referências, trazida pelas linhas de piano/teclado, contrabaixo acústico, violão e percussão com tambores graves. Enquanto as intenções criadas pelo piano baseiam-se em fraseados jazzísticos, as melodias executadas pelo violão trazem algo de caipira, além dos ritmos em sintonia com caribenho ou o afro – tanto devido à tonalidade quanto às células rítmicas. (Uchôa, 2023, p. 302)

Em outra cena (00:15:00), vemos a prostituta negra procurando comprar algo para comer. Ao fundo, na trilha, a cena é acompanhada por um violão que toca notas soltas, e, na sequência, quando a cena retrata pobreza, sujeira e trabalhadores, o trecho é acompanhado por um violão lembrando o estilo samba canção, sem melodia definida.

Em seguida (00:17:36), a moça negra prostituta e o rapaz de terno (cafetão) caminham às margens da rodovia, onde se deparam com mulheres, crianças, itinerantes, outras prostitutas, caminhoneiros. A trilha é executada por um trio - piano, baixo e bateria com melodia simples acompanhada em ritmo de samba em poucos compassos.

Em cena adiante (00:23:44), o moço deficiente mental estava na porta da igreja e olhava surpreso. Ouve-se o som de vibrafone com melodias que colaboram com a cena, o personagem segue com uma flor na mão, indo para a porta da igreja. O trecho começa com arpejos no piano, depois o piano dá lugar a um violão que arpeja acordes com melodia. “ Em geral, a música deveria entender que no cinema ela deveria quase sempre permanecer em segundo plano: como se fosse a 'mão esquerda' da melodia na tela e não é uma boa coisa quando essa mão esquerda começa a surgir em primeiro plano e obscurecer a

melodia (Gorbman, 1987, p. 76)”. Exemplificando o que diz Gorbman, durante o filme a música sempre está realizando esse papel de ser uma coadjuvante, mas importante colaboradora da narrativa.

Enquanto a prostituta procura atrair um novo cliente (00:31:19), a trilha musical que acompanha a cena começa com solo de percussão, e em seguida ouve-se um piano com notas mais vibrantes na região mais grave. Na sequência (00:32:50), enquanto algumas prostitutas dançam à beira do rio Tietê, a trilha em ritmo de rock é executada no órgão eletrônico, acompanhada da bateria. O filme traz essa cena em que as mulheres em cena interagem dançando rock instrumental ao estilo da Jovem Guarda.

Destacamos aqui com essa pequena transcrição, a versatilidade do Rubinho, em também conseguir contribuir para o que o filme e a trilha necessitavam no momento. Ao longo de todo o filme, ouvimos e trouxemos até agora transcrições em que a musicalidade brasileira esteve sempre em evidência. Porém, nesse próximo exemplo, veremos que a bateria soa em estilo mais tradicional, com a caixa com a esteira ligada, os pratos sendo tocados de forma mais intensa, com o chimbau aberto, além do bumbo, todas tocados junto ao piano Rhodes e Contrabaixo. Rubinho toca um Blues de 12 compassos, num ostinato rítmico que se repete bastante durante a música como vemos a seguir.

FIGURA 22 - Trecho do tema de *A Margem* - tambores

155 bpm

Drum Set

The image shows a musical score for a drum set. It is written on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The tempo is marked as 155 bpm. The notation consists of a series of eighth notes on the snare and bass drum, with a consistent hi-hat pattern indicated by 'x' marks above the staff. The pattern repeats every two measures.

Fonte: Do autor

Quando a moça aparece vestida de noiva (00:42:16), o órgão eletrônico executa uma melodia repetitiva. A cena segue com a personagem na frente da igreja vestida de noiva e é acompanhada por uma trilha de percussão com sons de sinos e tambores com fundo de órgão eletrônico e contra baixo.

Notas graves no piano acompanhadas pela bateria, causando sensação de suspense (00:49:30). O cafetão olha para uma moça, para o deficiente que está com uma flor na mão, solta a gravata e sai correndo por uma ponte, a cena continua com a mesma trilha.

Na cena de morte do cafetão (00:52:25), a trilha continua com as notas graves no piano acompanhadas pela bateria.

Uma criança, uma mulher e a janela de um apartamento compõem a cena (00:55:38) que representa o cotidiano daquelas pessoas e ouvimos o vibrafone tocando alguns acordes.

Perto do minuto 80, a trilha sonora introduz a melodia em arpejos de violão enquanto uma mulher bebe à mesa. A tensão aumenta com a entrada de outra personagem e a eclosão de uma briga na rua: o acompanhamento musical muda para vibrafone e tambores em ritmo rápido. Imediatamente, a melodia se torna mais melodiosa com o violão arpejando um tema leve, servindo de fundo para a subsequente cena da morte de uma das moças.

Enquanto um caixão é carregado por dois homens, a trilha sonora começa com um vibrafone, que logo evolui para uma melodia simples executada pelo violão. Essa melodia acompanha o segmento final do filme.

Uma imagem mostra o jovem deficiente olhando para a moça morta. Neste ponto, a trilha sonora ganha intensidade com a entrada de órgão e pratos, seguidos por um violão em arpejos. A mesma melodia é então retomada pelo órgão eletrônico, desenvolvendo um clima intenso com o apoio de tambores ao fundo.

Na cena final, um homem deixa a igreja, o corpo da prostituta vestida de noiva, cai no chão, e o jovem deficiente corre. A trilha sonora acompanha este momento com a entrada de órgão e vozes masculinas, que rapidamente evoluem para um coral completo, criando um clima apoteótico. O filme encerra com todos os personagens reunidos em um barco que segue rumo a um destino desconhecido.

A trilha sonora executada pelo Zimbo Trio desempenhou um papel essencial na construção da narrativa, contribuindo diretamente para a criação das atmosferas que permearam o filme. Os sons e músicas assumem funções específicas: predominam músicas de fundo, poucas falas espaçadas que funcionam como intervenções sonoras, além de ruídos do ambiente. Essas músicas refletem simbolicamente sua condição passageira e instável, evocando uma sensação algo ao mesmo tempo refinado, etéreo e poético.

A Margem é uma obra com raras falas de personagens. O acompanhamento musical, por sua vez, possui importante função narrativa, colaborando com a criação de atmosferas. Quanto às principais funções das músicas e sons, *A margem* é um filme composto por músicas de fosso, raras falas descompassadas, que se colocam como comentários sonoros, e ruídos ambientes. Apesar de não escutadas pelos personagens, as músicas mimetizam seu estado transitório, através de um sentimento *cool*, em termos de algo ao mesmo tempo sofisticado, fluido e sublime. (Uchôa, 2023, p. 302)

A Margem retratava reflexões entre a vida e a morte e, nas palavras de Uchôa (2023, p. 302), “o acompanhamento musical possui importante função narrativa, colaborando com a criação de atmosferas”. E, quanto aos instrumentos utilizados o autor acentua: “piano/teclado, contrabaixo acústico, violão, percussão com tambores graves” (Uchôa, 2023, p. 302). O estilo varia entre ritmos inspirados na matriz musical afrodescendente e nesse filme percebemos o que afirma Gorbman (1997, p. 55) “[...]se a música está funcionando corretamente, ela nos faz menos críticos e um pouco mais susceptíveis aos sonhos”, ou seja, conseguimos ser conduzidos a perceber o que o filme nos deseja transmitir.

Sendo considerado uma das obras mais importantes do Cinema Marginal brasileiro, o filme *A Margem* apresentou o enredo que acompanha a vida de personagens marginalizados que vivem à beira do rio Tietê, em São Paulo, em uma região de várzea. O filme focou nas histórias de quatro personagens principais, todos desajustados sociais, que vagam sem rumo em meio à pobreza e à exclusão, todos vivendo em situações de miséria e solidão. Eles enfrentam dificuldades existenciais e materiais, tentando sobreviver em um ambiente que os rejeita. Ao longo da narrativa, suas trajetórias se cruzam, refletindo a luta das pessoas que vivem à margem da sociedade urbana em expansão.

O filme se caracterizou por possuir poucas falas dos personagens, enquanto a música desempenhou um papel narrativo crucial, ajudando a criar diferentes atmosferas. A trilha sonora, composta por músicas de fundo, raras falas e sons ambientes, funcionou como comentários sonoros que, embora inaudíveis para os personagens, refletem o estado emocional transitório deles, transmitindo uma sensação sofisticada, fluida e sublime (Uchôa, 2023).

As relações entre imagem e som geraram uma sucessão de ambiências que destacam ações, gestos e situações de forma bastante fluida. As músicas tocadas pelo Zimbo Trio oscilam em volume e fragmentos justapostos, criando uma geografia sonora que contrapõe as margens da cidade ao centro urbano. Nas áreas mais afastadas, as músicas tendem a ser mais calmas, enquanto no centro, os ritmos e frases musicais se

aceleraram (Uchôa, 2023).

3.2 O QUARTO (1968)

O filme de 1h 41min é um drama dirigido por Rubem Biáfora em 1968. Apresenta a história de Martinho um homem solitário que deseja subir na vida, mas não passa de um simples escriturário, morando sozinho e vivendo uma vida inexpressiva que se resume ao seu trabalho e à atenção dispensada por prostitutas. No entanto, uma mulher rica se interessa por Martinho e ele vê uma oportunidade de mudar radicalmente sua vida. Ele começa um relacionamento com essa mulher e passa a viver como o rico homem que sempre sonhou ser. Porém, seu comportamento primário diante dela e de seus amigos apressam o final da aventura. E, deixando o emprego - atitude voluntária e impensada que tomou, ao se julgar seguro na vida - retorna o anti-herói para a solidão.

FIGURA 23 - Cartaz Filme *O Quarto*



Fonte: Cinemateca Brasileira. In: <http://bcc.org.br/cartazes/449672>, acesso 20/05/2025

Segundo Lazo (2012), *O Quarto* é um filme brasileiro pouco conhecido, mas considerado uma das mais profundas explorações da solidão masculina no cinema nacional. É uma obra que se torna ainda mais impactante a cada vez que é revista, oferecendo novas perspectivas sobre os desafios que o personagem principal enfrenta.

Essas questões, como a passagem do tempo, a sensação de que os dias e as horas se esvaem em vão, o sentimento de ficar para trás, superado pela idade e pelo vazio crescente, são universais e ressoam em cada um de nós.

O enredo de *O Quarto* foca no isolamento de Martinho (interpretado por Sérgio Hingst), um funcionário público solteirão e recluso. Ele raramente sai de seu quarto, exceto para visitar a irmã ou para encontros com prostitutas. Nessas interações, ele paga generosamente não apenas por sexo e carinho, mas principalmente por afeto e a oportunidade de conversar e compartilhar interesses, embora se frustre com a postura profissional das mulheres ou quando elas precisam partir.

Martinho também experimenta a solidão mais dolorosa: a de se sentir sozinho mesmo em meio a outras pessoas. Seja nas ruas, em bares lotados de desconhecidos assistindo a jogos de futebol, ou nas arquibancadas de estádios, ele permanece isolado. Mesmo ao lado da irmã casada, ele não se sente à vontade com a vida dela no subúrbio e com as pressões para que ele também forme uma família. Em vez disso, ele prefere ir a cabarés. O filme, dirigido por Rubem Biáfora, inclui cenas que eram consideradas ousadas para a época no cinema brasileiro, como um longo strip-tease completo e sequências de sexo e nudez.

O filme inicia mostrando uma metrópole, indústrias, movimento e focaliza no quarto, onde o personagem Martinho está na cama. A trilha (00:02:02) se inicia com um ataque no gongo, alguns rulos longos no gongo, em seguida um piano com uma melodia suave terminando com alguns instrumentos de percussão ao fundo que interagem com o piano.

FIGURA 24 - Imagem do filme *O Quarto*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Q51W39sfU7w>, acesso em 06/06/2023

Enquanto o personagem desperta e se levanta da cama e se olha no espelho, a trilha apresenta um piano, um contrabaixo e alguns efeitos de percussão.

Em seguida (00:10:14), a câmera mostra os prédios altos de uma grande cidade, enquanto a trilha sonora apresenta arpejos de piano, efeitos de percussão e se mistura com o som do tráfego da cena.

No bar, enquanto Martinho toma uma bebida, ouvimos um pianista tocando uma música instrumental ao estilo bossa nova. Na cena seguinte, Martinho está em um teatro, assistindo a algumas cenas, a trilha que acompanha a cena do strip-tease que ele assiste é realizada por um trio de piano, contrabaixo e bateria. Na cena em que o apresentador chama ao palco a sensação cubana, a stripper Mirta, destacamos a bateria em um trecho em que o Zimbo Trio aparece em cena no filme.

Percebemos na trilha a versatilidade musical de Rubinho e sua expressividade em tocar o ritmo de jazz. Nos fez lembrar a influência que Rubens Barsotti teve dos músicos norte americanos como Buddy Rich e Gene Krupa que admirava. Em forma musical de 12 compassos, destacamos as inserções da caixa durante a sustentação do ritmo jazz, nenhum tambor se ouve durante a execução, mas somente um bumbo sendo tocado. O exemplo a seguir se trata de registro aproximado da sonoridade audível da cena do filme, devido a precariedade do áudio no arquivo encontrado. Especulamos que a caixa esteja sendo tocada com vassourinha na gravação da trilha nesta cena do filme.

FIGURA 25 - Trecho da Trilha de *O Quarto* (a)

100 bpm

Swing! ♩ = ♩[♩]

Drum Set

D. S. 1

D. S. 2

D. S. 3

D. S. 4

D. S. 5

D. S. 6

Fonte: Do autor

Em uma cena de amor com uma prostituta (00:20:46), ouvimos o trio de piano, contrabaixo e bateria numa execução em ritmo de samba com a bateria focada nos tambores. Quando a prostituta está se arrumando para ir embora e Martinho vai ficar sozinho ouve-se na trilha arpejos de piano com tambores ao fundo. Na sequência saem os tambores, entra o contrabaixo e a trilha fica mais suave novamente.

Quando Martinho está sozinho em seu quarto (00:39:46) e a trilha que colabora para compor esse momento é de arpejos soltos no piano. Logo em seguida, a trilha caminha para um fox suave executado num trio de piano, contrabaixo e bateria, enquanto isso Martinho fica folheando algumas revistas com imagens de mulheres. Esta variedade na organização musical do filme é analisada por Uchôa:

A estrutura sonora é composta por três principais tipos de som: os ruídos ambientes, internos e externos aos espaços apresentados; os diálogos entre os personagens; as músicas com predomínio dos improvisos de piano. Enquanto os dois primeiros correspondem a sonoridades diegéticas, as músicas possuem um carácter ambíguo. Passando à identificação das funções dominantes de tais músicas, trata-se de músicas de fosso, que dialogam com as experiências do personagem; em algumas passagens, porém, colam-se de tal modo aos movimentos especiais e corporais, podendo ser aceitas como músicas de ecrã sem fontes sonoras identificáveis (Uchôa, 2023, p.305).

No quarto (00:42:23), enquanto Martinho olha para a foto de algumas mulheres e reflete sobre a própria vida, a trilha inicia com melodia suave no piano acompanhada de contrabaixo. Esse é um tema que sempre acompanha Martinho nos seus momentos de solidão no quarto.

Enquanto está em uma cena de sexo com a viúva (01:00:05), a trilha que acompanha é com piano, contrabaixo e bateria em ritmo de fox. Martinho, na cena seguinte, está no quarto da viúva, bebendo, namorando, enquanto isso a trilha apresenta uma melodia suave no piano, um samba-canção.

O samba-canção sendo um subgênero musical do samba é mais lento, cadenciado e melancólico, na bateria, o tamborim do samba canção, é representado tocando com a baqueta no aro da caixa e com a esteira desligada, com pouca variação, o baterista, acompanhando o piano e o contrabaixo, toca leve, e sutil, em andamento lento, onde naturalmente não exige que a bateria seja protagonista ou desenvolva um papel interativo ritmicamente. Abaixo está a transcrição da condução rítmica que fez Rubinho nesse trecho da trilha:

FIGURA 26 - Trecho da Trilha de *O Quarto* (b)

40 bpm

Drum Set

D. S. 3

D. S. 5

D. S. 7

D. S. 9

D. S. 11

Fonte: Do autor

Na cena em que Martinho dirige o carro da viúva (01:24:00), a trilha apresenta acordes de piano e ritmos, com os tambores executando algo semelhante a uma batucada de samba. Rubinho desenvolve a batucada tocando com baquetas de feltro, percutindo um som aveludado, num ritmo em andamento rápido em que a caixa, com a esteira desligada, dialoga com o pulso forte do segundo tempo, no tom 1, como vemos na transcrição abaixo:

FIGURA 27 - Trecho da Trilha de *O Quarto*

130 bpm

Drum Set

Fonte: Do autor

Após o desinteresse da viúva Alice por Martinho, ele se dirige ao escritório em que trabalhava. Lá é demitido e a trilha é realizada com acordes no piano com notas suaves

e soltas. Segue o filme para uma festa na casa da viúva. Essa cena é acompanhada com uma música com piano, contrabaixo e bateria no estilo funk.

Na cena final, Martinho retorna ao seu quarto, está lendo um jornal e procurando emprego novamente. A trilha para o momento de solidão é retomada com contrabaixo fazendo a melodia executada com um arco, acompanhado pelo piano, evoluindo em seguida para o tema do filme. Embora a trilha do filme conte com diferentes intervenções musicais, diegéticas ou não diegéticas, o tema instrumental retorna como confirmação do círculo existencial vivido pelo personagem Martinho. "A música baseada em temas proporciona uma unidade de proposição e variações assim como um subsistema semiótico. A repetição, interação e variação de temas musicais durante um filme contribui muito para a clareza de sua dramaturgia e para a clareza de suas estruturas formais" (Gorbman 1987, p.91).

A música do Zimbo Trio nesse filme foi essencial para construir as cenas de solidão, tensão e colaborou para a percepção sobre a narrativa da história de Martinho. A trilha musical incluiu peças executadas principalmente por piano, às vezes acompanhadas por contrabaixo e percussão. O tema musical seguiu um estilo modal, com um caráter *cool*, marcado por repetições e prolongamento de notas, focando em um acorde menor com a 13ª menor, tocado com diferentes variações e intenções. Esse tema acompanha a introdução do filme, que mostra imagens da cidade de São Paulo (Uchôa, 2023).

De modo geral, as músicas têm um caráter de improvisado e acompanham o personagem. O gênero musical utilizado em vários momentos no filme é a bossa nova. Segundo Uchôa (2023, p. 307), "o som da bateria desponta em passagens pontuais, enfatizando ritmos em diálogo com a bossa nova."

Ao longo da narrativa, a trilha sonora contribuiu para expressar a vida interna de Martinho e destacou os ambientes que ele frequentava. A estrutura sonora foi composta por três elementos principais: os ruídos ambientes, os diálogos entre os personagens e as músicas, que predominam com improvisos de piano. Enquanto os ruídos e diálogos são sons diegéticos, as músicas têm um caráter ambíguo, dialogando com as experiências do protagonista, e em algumas cenas se fundem aos movimentos de forma a parecerem parte da cena sem uma fonte sonora visível (Uchôa, 2023).

Em *O Quarto*, a música do Zimbo Trio, mesmo em seus primeiros momentos, se alinhou ao tema solidão e inexpressividade do protagonista Martinho. A suavidade inicial do piano contrasta com o gongo, sugerindo um universo interno complexo e a melancolia de uma vida à margem das grandes expectativas.

3.3. *AS ARMAS (1969)*

O primeiro filme de Astolfo Araújo, *As Armas*, é uma obra pouco comentada e difícil de encontrar, tanto que não a encontramos no site da Cinemateca Brasileira. É um filme de 1h 25 minutos, com trilha sonora do Zimbo Trio. Foi feito em 1969, durante o período mais duro da ditadura militar, quando o AI-5 estava em vigor, e aborda temas como revolução, luta armada e o desejo de liberdade.

O filme aborda narrativas sobre um professor participante ativo de uma cúpula de revolucionários. Uchôa (2023, p.309) afirmou que o Zimbo Trio criou músicas de tensão, centradas em cordas e percussão. Esse filme explorou temas como violência, alienação e a luta de classes, típicos desse período de contestação e crítica social no Brasil. O filme se concentrou em personagens que estão à margem da sociedade, vivendo em um cenário urbano marcado pela degradação e pelo caos, refletindo o contexto político e social da época, em meio à ditadura militar brasileira.

A trama gira em torno de três personagens principais: um estudante, uma jovem e um operário. Esses personagens vivem à deriva em um ambiente hostil e opressor, onde a violência é um elemento constante. Suas trajetórias são marcadas pela tentativa de sobrevivência e resistência, mas também pelo desencanto e frustração, sem conseguirem encontrar um sentido ou solução para suas angústias e dificuldades.

FIGURA 28 - Cartaz Filme *As Armas*



Fonte: FILMOW. In: <https://filmow.com/as-armas-t67886/>, acesso em 20/04/2025

A história começa de forma diferente: dois personagens que não ficam visíveis ao espectador conversam sobre a falta de moradia enquanto atiram em uma barraca de parque de diversões (vemos apenas os canos das armas).

Depois, vemos César (Mário Benvenuti), um motorista de uma organização clandestina liderada pelo Professor (Cavagnole Neto). Também fazem parte do grupo Luiza (Irene Stefânia), filha do Professor, seu noivo Boris (Pedro Stepanenko), e Fernandes (Francisco Curcio), o líder do grupo. César tem como único amigo Fernando, um porteiro idoso e desanimado com o trabalho.

Embora tenha uma função importante e arriscada, a de transportar documentos secretos, César sente que não é valorizado pelos colegas. Mesmo assim, ao contrário de Fernando, ele não quer abandonar o trabalho, pois acredita que pode tirar algum proveito da situação.

A oportunidade aparece quando ele escuta uma conversa escondido e descobre que no sítio do Professor estão guardados muito dinheiro e armas, que seriam usados para enfrentar o exército. Após ser descoberto, César briga com o Professor, acaba matando-o por asfixia e disfarça o assassinato como uma morte natural.

Com o recrudescimento da repressão, César e Luiza se escondem no sítio. Ele acredita que finalmente poderá realizar seus sonhos: conquistar Luiza, ficar com o dinheiro e viver uma vida tranquila no campo. No entanto, seus planos não se concretizam, pois ele não entende a força dos ideais que a movem e ao seu grupo.

Uchôa articula o enredo de tensão mobilizado no filme por guerrilheiros e bandidos com a sonoridade musical criada pelo Zimbo Trio:

A direção de Astolfo consegue transmitir muito bem o clima de medo, desconfiança e tensão da época, mostrando policiais, soldados e figuras suspeitas cruzando o caminho dos personagens. Na cena final, o diretor parece antecipar o futuro: vemos, em negativo, os reves Martinho vários — um deles carregando um morto nas costas — caminhando por trilhos de trem que não levam a lugar algum. O filme dialoga com as narrativas sobre os movimentos armados, de oposição aos militares nos anos 1960; a representação da guerrilha aqui presente, entretanto, possui tonalidades reacionárias — tratando-a como a ação de foras da lei e, quanto ao gênero, unindo algo de gangster e de western. Nessa senda, o trabalho com sons/músicas sugere paralelos entre os guerrilheiros de *As Armas* e um grupo de bandidos, que lutam por uma mala de dinheiro e um estoque ilegal de armas. (Uchôa, 2023, p. 307)

Na abertura, nos primeiros 2 minutos, duas pessoas sem que elas sejam vistas, conversam, sobre problemas do Brasil, moradia, custo de vida, casa própria e vemos na

cena carrosséis em um parque e armas. Na trilha se ouve um som de queixada, um som simulando congo, um ataque de prato e um som de cordas.

Na cena (00:02:48) em que ocorre um encontro entre o motorista - César e uma pessoa com o carro quebrado ao longo da via -, ouve-se ao fundo o som de um violão dedilhado, sem andamento definido e uma percussão bem leve.

Quando o professor e outros membros do seu grupo de resistência fazem uma reunião no apartamento e César participa (00:06:50), ouve-se um efeito de cordas pinçadas, com uma percussão que nos parece um bongô. Ouvimos também um arpejo de violão na sequência (00:08:53) em que o motorista conduz o carro e dialoga com o professor sobre a situação do Brasil. Ao longo da cena, o motorista desce em uma localidade para procurar uma pessoa e o professor fica no carro. Essa cena é acompanhada por um violão arpejado. Quando o motorista vai procurar a pessoa, encontramos um efeito de percussão.

Nota-se que a trilha musical do zimbo Trio recorre às mais variadas sonoridades a fim de caracterizar ambientes, cenários e situações dramáticas. Na cena (00:16:00) em que o porteiro Fernando está sobre o telhado vigiando para garantir a segurança da reunião do grupo, ouve-se um violoncelo e também notas em *glissando* feitas com instrumento de corda. Em seguida (00:19:32), o porteiro resolve abandonar o emprego e escuta-se o uso do instrumento de cordas que lembra o Shamisen¹⁰. Além disso, há flauta e percussão acompanhando a cena. Esta diversificação sonora se articula com a variedade de signos de uma narrativa fílmica, conforme nos diz Michel Chion:

A música, de início, vive nos personagens. Ela é portanto um elemento do cenário: mesmo quando não é o sujeito da história, ela permite caracterizar o ambiente onde a ação ocorre, a classe social que os protagonistas pertencem, e para qual o cinema usa estereótipos imediatos, comparável aqueles que ele coloca nos trajes, nas decorações, no gestual ou no diálogo (Chion, 1995, p. 242).

Em duas cenas, observamos o uso de contrabaixo acústico e bongôs. Após César ter descartado importantes documentos em um rio e em seu retorno ao apartamento.

Uchôa analisando o trabalho do Zimbo Trio, no filme *As Armas* coloca:

Quanto às funções sonoras proeminentes, o trabalho do Zimbo Trio concentra-se na criação de sons off e de extratos musicais que se colocam como música de

¹⁰ O shamisen é um instrumento japonês com cerca de um metro de comprimento. Ele se destaca por ter apenas três cordas e ser tocado com um acessório chamado bachi. Diferente de um violão, ele não possui trastes (casas), exigindo que o músico toque totalmente de ouvido. Fonte: <https://www.culturajaponesa.com.br/index.php/diversos/musica/shamisen/>, acesso em 25/11/2025

fosso. Tais músicas enfatizam tensões, deslocamentos ou expectativas da ação representada pelas imagens. Nota-se uma experimentação musical mais contida – centrada em instrumentos de cordas e percussão – com a criação de estranhezas, em termos de ritmos e intervalos sonoros. As cordas trazem timbres aveludados, remetendo-se a culturas locais brasileiras (Uchôa, 2023, p. 308).

Por não se tratar do foco de nosso estudo, não descreveremos as cenas em que o personagem César decide se apossar do dinheiro dos guerrilheiros e comete um assassinato após ter sido flagrado ouvindo os planos dos revolucionários. Vale ressaltar, porém, a cena (01:00:09) em que Luiza, então namorada de César, descobre o roubo e se inicia uma discussão entre os dois personagens, quando se ouve um efeito dramático sonoro realizado com tambores e pratos.

Uchôa colabora para refletirmos sobre a escolha do Zimbo Trio nessa trilha, inclusive ao indicar a adoção de matrizes musicais associadas a grupos ideológicos no Brasil:

As presenças da música trazem o imaginário do berimbau, da capoeira e do amor referidos pela canção – associando-os, dentro da diegese, às brigas internas ao grupo, bem como ao amor, ou sedução, ocorrida entre César e Luiza (filha do líder do bando). A pesquisa do Zimbo, trazendo representações da cultura brasileira, associa-se ao engajamento próprio à cultura de esquerda no período. As lutas e o envolvimento evocados por “Berimbau”, dialogando com sonoridades locais antes caladas, colocam-se num espectro ideológico oposto às ações evocadas pelas imagens de *As Armas* – que tratam os ativistas de esquerda como marginais a serem punidos (Uchôa, 2023, p. 309).

Passaremos a explicar de maneira mais minuciosa uma sequência (01:13:40) em que a bateria ambienta a cena, dando a intenção de agressividade por meio de sextinas tocadas nos tambores e um rulo de pratos. A bateria não segue um pulso firme, metronômico, enquanto os tambores e os pratos reforçam a intenção conflituosa desse momento do filme.

Em seguida, há um momento em que a bateria e o piano tocam juntos o mesmo motivo melódico. A bateria foi executada com sonoridade percussiva, onde ouvimos mais uma vez a caixa sendo tocada com a esteira desligada. No início do tema musical, a bateria tocou junto com o piano a mesma ideia rítmica e no compasso seguinte, a bateria tocou o mesmo motivo, sozinha, como se estivesse respondendo ao piano.

Como em alguns outros exemplos das trilhas em que analisamos, percebemos a intenção e performance, a sonoridade de seu instrumento com a afinação aguda, permitindo que os harmônicos dos tambores deixassem o instrumento rítmico e melódico ao mesmo tempo, não com notas fixas da escala de um instrumento como um violão ou o próprio piano de Amilton Godoy, mas dando toda a intenção musical que o piano

Na cena (01:16:00) em que César busca o local onde escondeu o dinheiro que roubou e alguém o procura para prendê-lo, ouve-se o som de tambores, piano, pratos e contrabaixo. Os efeitos da trilha são de suspense. Essa cena é acompanhada pelo violino e pela flauta, ao final. Os personagens discutem sobre o dinheiro, e terminam o filme não encontrando a maleta com o dinheiro e andando sobre um trilho de trem carregando o corpo de César, já morto. A cena final é acompanhada por arpejos no violão, em seguida *ostinato* em cordas com sintetizador ao fundo. O *leitmotiv* reaparece em momentos de tensão, culminando no desfecho, quando os guerrilheiros continuam sua luta pelo dinheiro ao longo de uma estrada de ferro abandonada, mostrados em imagens negativas. Esse uso da música e das imagens reforça o caráter transgressor e pejorativo associado ao grupo (Uchôa, 2023).

Em *As Armas*, o Zimbo Trio demonstra sua capacidade de acentuar o clima de medo, desconfiança e tensão da ditadura militar. As escolhas instrumentais e as estranhezas rítmicas e intervalares, com a utilização de instrumentos de cordas e percussão, criam sons não diegéticos ou seja que não são produzidos em cena e extratos musicais que enfatizam as tensões, deslocamentos e expectativas da trama. A pesquisa do Zimbo em trazer representações da cultura brasileira, como as referências ao berimbau e à capoeira, estabelece um diálogo ideológico com o engajamento da cultura de esquerda da época, mesmo quando a narrativa do filme se inclina a retratar os ativistas como "foras da lei", adicionando uma camada de complexidade à experiência sonora.

Nesse filme há uma abordagem musical mais contida, centrada em instrumentos de cordas e percussão, que gera uma sensação de estranheza por meio de ritmos e intervalos incomuns. As cordas apresentam timbres suaves que remetem a culturas locais brasileiras. Entre os filmes discutidos, *As Armas* é o mais nacionalista em termos de sonoridade, sem referências ao jazz, optando por um diálogo com a cultura brasileira (Uchôa, 2023).

O Zimbo Trio, ao trazer representações da cultura brasileira, conecta-se ao engajamento típico da esquerda durante o período. Dialoga com sonoridades locais anteriormente silenciadas, contrastam com o conteúdo ideológico das imagens de *As Armas*, que retratam os ativistas de esquerda como marginais a serem punidos. Essa abordagem cria uma série de tensões e estranhezas, surgindo de forma pontual entre o conservadorismo presente na narrativa do filme e o engajamento político expressado pelas sonoridades (Uchôa, 2023).

Foi incontestável a contribuição do Zimbo Trio com a trilha sonora em *As Armas*.

O som da trilha produzido pelo grupo possibilitou a ampliação da compreensão das cenas e trouxe emoção ao espectador. Percebemos que houve a articulação entre som e imagem para que *As Armas* alcançasse o resultado que obteve. Dialogar e refletir sobre o cinema e suas trilhas sonoras nos mostra o quanto esse campo de pesquisa é amplo e necessário, em especial para nós músicos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho buscou refletir sobre a performance do baterista Rubens Barsotti (Rubinho) em seu trabalho junto ao Zimbo Trio com as trilhas sonoras para o cinema na década de 1960. Buscamos trazer a história do grupo, refletir sobre o contexto histórico e a trajetória musical de ambos. Nosso objetivo geral, que foi examinar as ideias rítmicas e timbrísticas de Rubinho na execução de trilhas sonoras, foi atingido, pois acreditamos ter conseguido demonstrar com a análise dos três filmes pesquisados que houve uma contribuição para a construção da narrativa fílmica e que a sua performance transcende a função de acompanhamento rítmico.

Através de suas levadas e do uso criativo de timbres percussivos, Rubinho estabeleceu diálogos profundos com a imagem, reforçando a dramaticidade e a estética sonora do Cinema Novo e Marginal. Assim, sua atuação demonstrou como a bateria pode atuar como um agente ativo na linguagem cinematográfica .

Também não podemos deixar de destacar que Rubinho fazia parte de um grupo que desempenhou um papel fundamental na história da música popular brasileira pois o Zimbo Trio trazia uma proposta nova, sobretudo, instrumental, apresentando um som diferente para o cenário musical da época.

O Zimbo Trio foi protagonista em um período de efervescência da música instrumental brasileira, atuando ao lado de grupos como Tamba Trio, Milton Banana Trio, Jongo Trio, Bossa Três e Sambalanço, além de formações como o Quarteto Novo e o Copa 5, que juntos consolidaram a fusão do samba com o jazz. Em sua maioria, esses grupos eram compostos por um piano, um contrabaixo e a bateria, e às vezes incluíam instrumentos como o saxofone ou a guitarra. Eles exploravam ritmos brasileiros com a improvisação e a harmonia do jazz, criando um som jazzístico brasileiro. Essa combinação ajudou a popularizar ainda mais o samba e o jazz no Brasil, influenciando muitos músicos e estilos musicais que surgiram posteriormente.

O Zimbo Trio se tornou reconhecido por sua competência em apresentar a música que misturava elementos da música erudita, com a linguagem jazzística dando uma peculiaridade ao que realizavam e propagando de forma pioneira o estilo sambajazz.

A Nova Música Instrumental Brasileira e o Cinema Novo dos anos 1960 surgiram como movimentos culturais interconectados, refletindo as mudanças culturais, sociais e políticas do Brasil naquele período. A música instrumental, influenciada pelo jazz, bossa

nova e tradições folclóricas brasileiras, buscou quebrar com as convenções anteriores, apresentando uma sonoridade que enfatizava a improvisação e a exploração sonora.

Através de formações como o Zimbo Trio e o Tamba Trio, a música instrumental se tornou uma forma de manifestação artística que refletia as questões sociais e as novidades estéticas, capturando a essência de um Brasil em mudança, ou seja, desempenhando uma função histórica significativa.

Este estudo explorou a profunda e multifacetada contribuição do Zimbo Trio para o cinema brasileiro da década de 1960, um período de efervescência cultural e significativas transformações sociais e políticas. Através da análise dos filmes *A Margem* (1967), *O Quarto* (1968) e *As Armas* (1969), percebemos como a sonoridade inovadora e urbana do trio não apenas acompanhou as cenas desses filmes, mas também enriqueceu a proposta estética e temática do Cinema Novo e, no caso de *A Margem*, do emergente Cinema Marginal.

Conforme destacado por Baptista e Freire (2006), a criação de música para mídias audiovisuais transcende a técnica musical tradicional, exigindo um entendimento que abrange semiótica, linguística e psicologia. As abordagens de Claudia Gorbman, Johnny Wingstedt e Nicholas Cook sobre as funções da música no cinema ressoam de forma contundente nas trilhas sonoras analisadas, onde a música ora reforça a narrativa, ora a completa, e por vezes, até a contradiz, sempre com a finalidade de proporcionar ao espectador uma experiência cinematográfica profunda.

Nesse sentido, identificamos três aspectos importantes na execução da bateria nas trilhas dos filmes. Em *A Margem* na ausência de falas no filme a bateria cumpriu o papel importante de transmitir o não dito. Em *O Quarto* há ritmos claros de jazz e bossa nova que contribuíram com as cenas e facilitaram a compreensão do contexto e em *As Armas* ouvimos uma bateria melódica que dialogava com o piano e contrabaixo trazendo sonoridades brasileiras que se relacionavam com o tema do filme.

Longe de ser apenas um acompanhamento, a trilha sonora do Zimbo Trio se tornou uma extensão da própria narrativa, um personagem invisível que aprofundou a compreensão dos temas abordados. A capacidade do trio de se adaptar às nuances de cada obra, seja no experimentalismo do Cinema Marginal, na crítica social do Cinema Novo ou na exploração da condição humana, solidifica seu legado não apenas na música instrumental brasileira, mas também como um pilar fundamental na construção da identidade sonora do cinema nacional em um de seus períodos mais efervescentes.

Este estudo abre portas para futuras investigações sobre a intersecção entre a música instrumental brasileira e o cinema, especialmente em períodos de grande efervescência cultural. Deixamos, aqui, algumas perguntas que podem motivar mais pesquisas: Que outros grupos musicais e compositores que integraram a música instrumental brasileira deixaram sua marca sonora no cinema? E, como essas trilhas dialogam com as sonoridades brasileiras e internacionais?

Essa pesquisa pode ajudar a comunidade acadêmica e musical a entender os procedimentos rítmicos, ao se ouvir uma trilha sonora que compõe uma cena e perceber que ela nasce da sensibilidade e de uma região interdisciplinar entre o cinema e a música.

Ao nos aprofundarmos no trabalho do Zimbo Trio no cinema, em particular a performance de Rubens Barsotti, identificando os sons das trilhas sonoras dos filmes estudados, as vivências musicais do grupo e a criatividade do processo, percebemos o potencial criativo do grupo na autoria e execução das trilhas sonoras e sua versatilidade na ambientação musical de cenas com diversidade de ações e afetos.

Queremos também registrar o quão importante foi para nós, a pesquisa e o estudo científico sobre a música popular brasileira e o cinema, sob o ponto de vista da prática e da teoria e do campo de trabalho imenso que está disponível para o músico ao participar da produção de trilhas sonoras.

REFERÊNCIAS

A ERA em que a música brasileira era líder de audiência. São Paulo: *Jornal Estadão*, 11 dez. 2018. Disponível em: https://www.estadao.com.br/cultura/televisao/analise-a-era-em-que-musica-brasileira-era-li-der-de-audiencia/?srsId=AfmBOorLNBNxOzVPq8aCu_SrZucvtnorOowugAclu3mPWO pB5pqQA4Ev. Acesso em: 14 set. 2025.

ALBUQUERQUE, Guilherme Garelha. *Samba Jazz: O Tamba Trio nas páginas do jornal O Globo de 1962*. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Mídia, Informação e Cultura) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

ARENDDT, Iara Machado. *Da memória do cinema novo à criação de uma identidade cinematográfica brasileira*. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

BAPTISTA, André. *Funções da música no cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais*. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Belo Horizonte, 2007.

BAPTISTA, André; FREIRE, Sérgio. As funções da música no cinema segundo Gorbman, Wingstedt e Cook: novos elementos para a composição musical aplicada. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 16., Brasília. *Anais [...]*. Brasília: ANPPOM, 2006.

BARBEITAS, Flávio Terrigno. Estudo sobre Rogério Duprat demonstra quão profunda pode ser uma análise sociomusical. *Revista Per Musi*, Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 24, 2023.
DOI: <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2023.44798>.

BARRO, Maximo. *Rogério Duprat – Ecletismo Musical*. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

BARSALINI, Leandro. *Modos de execução da bateria no samba*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285272>.
Acesso em: 1 abr. 2023.

BARSOTTI, Rubens. A televisão assume o fino. In: *HISTÓRIA do Samba*. São Paulo: Globo, 1998. cap. 28. (Coleção Os Grandes Sambas da História).

BASTOS, Marina Beraldo; PIEDADE, Acácio Tadeu Camargo. O desenvolvimento histórico da “música instrumental”, o jazz brasileiro. In: CONGRESSO DA ANPPOM, Brasília. *Anais [...]*. Brasília: ANPPOM, 2006. p. 931–936.

_____. O desenvolvimento histórico da “música instrumental”, o jazz brasileiro. In: II SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: De Artes-UFPR, 2005. p. 257–267.

BASTOS, Patricio de Lavenère. *Trajetória de formação de bateristas no Distrito Federal: um estudo de entrevistas*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

BERENDT, Joachim-Ernst; HUESMAN, Gunther. *O livro do jazz: de Nova Orleans ao século XXI*. São Paulo: Perspectiva / Edições Sesc São Paulo, 2014.

BERENDT, Joachim-Ernst. *O jazz: do rag ao rock*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BIOGRAFIA de Rubens Barsotti. Batera, 2018. Disponível em: <http://www.batera.com.br/Biografias/rubinho-barsotti>. Acesso em: 14 abr. 2024.

BIOGRAFIA de Rubens Barsotti. Clam Escola de Música, 2024. Disponível em: <http://clamescolademusica.com.br/>. Acesso em: 14 abr. 2024.

BITERÇO, Vinicius da Cunha. Utopia e destruição, ruína e progresso: a condição de marginalidade social no filme *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias. *Revista do Corpo Discente do Programa de Pós-graduação em História da UnB – Em Tempo de Histórias*, Brasília: UnB, n. 37, p. 354–368, jul./dez. 2020.

CAMPOS, Augusto de. Informação e redundância na Música Popular de Vanguarda. In: *Balanço da bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARETTA, Álvaro Antônio. A canção popular na cidade de São Paulo na década de 1930. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, UFM, n. 2, jul./dez. 2012.

CARREIRO, Rodrigo; ALVARENGA, Breno. Narrativas identitárias, autorismo e a canção popular no cinema: Clara e a música em *Aquarius*. *Revista Comunicação & Inovação*, PPGCOM, Recife: UFPE, v. 20, n. 44, p. 112–128, set./dez. 2019.

CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris: Fayard, 1995.

CIRINO, Giovanni. *Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

COMBATE ROCK. *Morre Rubinho Barsetti, do Zimbo Trio, um gigante da bateria*. Disponível em: <https://combaterock.blogosfera.uol.com.br/2020/04/15/morre-rubinho-barsetti-do-zimbo-trio-um-gigante-da-bateria/?cmpid=copiaecola>, acesso em 23/11/2025

COOK, Nicholas. *Analysing Musical Multimedia*. New York: Oxford University Press, 1998.

COSTA, Flavia Cesarino. Chanchada e intermedialidade: alguns comentários sobre *Aviso aos Navegantes* (1950). *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 87–98, nov. 2016.

COSTA, Juliana Ripke da. *Tópicos afro-brasileiras como tradição inventada na música*

brasileira do século XX. Dissertação (Mestrado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

DINIZ, Augusto. Entrevista com Robertinho Silva. É como se o Brasil não conhecesse o Brasil. *CartaCapital.com.br*, 2010. Disponível em: <http://cartacapital.com.br>. Acesso em: 11 jan. 2023.

DISCOGRAFIA Brasil. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/musica/460>. Acesso em: 18 set. 2025.

ENCICLOPEDIA BATERIA BRASILEIRA. Rubens Barsotti (Rubinho) 10 set 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/bateriabr/videos/rubens-barsotti-rubinho/367747990910906/>, acesso em, 21/09/2025

ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica. ed. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2003.

FALLEIROS, Gustavo; BOLÃO, Oscar. História da bateria brasileira. *Revista Batera e Percussão*, São Paulo: Ed. Jazz, n. 31, mar. 2000.

FERREIRA, José; RIBEIRO Jr., Antonio Carlos Araújo. Prometeus desacorrentados: a influência do discurso nacionalista dos anos 1960 no processo de (des)construção do jazz brasileiro. *História e Cultura*, Franca, v. 6, n. 2, p. 267–288, ago./nov. 2017.

FONSECA, Adriane Maria Puresa. *Os Errantes do Cinema Marginal*. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (org.) *Métodos de pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GHON, Maria da Glória. Educação não formal, aprendizagens e saberes em processos participativos. *Investigar em Educação*, Porto-PT: SPCE, II Série, n. 1, 2014.

GOMES, Marcelo Silva. *Samba-jazz aquém e além da bossa nova: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf*. Tese (Doutorado) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

GUERRA, Pedro Larrubia. *O Sambajazz: formação do gênero musical no Rio de Janeiro nos anos de 1950 e 1960*. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

GUERRINI Jr., Irineu. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

HISTÓRIA do Samba. São Paulo: Globo, 1998. fasc. 28, p. 549.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Dicionário*. Disponível em: <http://www.dicionarioaurelio.com.br>. Acesso em: 14 out. 2022.

IVO, Consuelo. O nascimento da música instrumental brasileira. *Revista ECA*, São Paulo: USP, ano XII, v. 3, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37662/40376>. Acesso em: 17 maio 2024.

JACQUES, Tatyana de Alencar. Silêncios, paisagens e objetos sonoros do filme *Vidas Secas*. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 6, n. 1, p. 1–19, 2018.

JOSÉ, Ângela. Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. *Revista Alceu*. Rio de Janeiro: PUC Rio. v.8, n.15. p. 155 a 163, 2007. Disponível em: https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Jose.pdf. Acesso em 23 nov. 2025

LAZO, Vlademir. Dossiê Astolfo Araujo. *Revista Zingu*, [S. l.], 20 mar. 2012. Disponível em: <https://revistazingu.net/2012/03/20/o-quarto-2/>. Acesso em: 23 set. 2025.

LEVINE, Mark. *O Livro do Jazz: um curso completo para todos os instrumentos*. São Paulo: Editora Irmãos Vitale, 2011.

LOGUERCIO CÁNENA, Laura. O Anjo da Noite, horror gótico e tensões sociais brasileiras na década de 1970. *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, [S. l.], n. 134, p. 277–298, 2017. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16057382016>. Acesso em: 23 set. 2025.

MACHADO, Cristina Gomes. *Zimbo Trio e o Fino da Bossa: uma perspectiva histórica e sua repercussão na moderna música popular brasileira*. Dissertação (Mestrado em Música) — UNESP, São Paulo, 2008.

MAIA, Guilherme. Alguns aspectos da música no cinema moderno brasileiro. *Cine Cachoeira: Revista de Cinema e Audiovisual da UFRB*, ano I, n. 1, 2010.

MANIFESTO (1963). [S. l.]: USP, 1963. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5419186/mod_resource/content/1/Manifestos%20musicais%20brasileiros.pdf. Acesso em: 8 dez. 2023.

MARIA, Julio. Morte de Rubinho Barsotti leva o último baterista da era de ouro. *Jornal Estadão*, [S. l.], 22 abr. 2020. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/musica/morte-de-rubinho-barsotti-leva-o-ultimo-baterista-da-era-de-ouro/>. Acesso em: 23 set. 2024.

MASCARENHAS, Lucas Almeida. *A consagração dos artistas através da MPB*. (monografia). Salvador: UFBA, 2006.

MEDAGLIA, Julio. Balanço da Bossa Nova. *O Estado de São Paulo*. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/balanco-da-bossa-nova>, 1966

- MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. A “origem do samba” como invenção do Brasil (Por que as canções têm música?). *Revista Brasileira de Ciências Sociais (RBCS)*, [S. l.], n. 31, p. 156–177, jun. 1996.
- MIRANDA, Suzana Reck. O legado de Gorbman e seus críticos para os estudos de música no cinema. *Revista Contracampo*. Niterói: UFF, n. 23, p.161-170, dez. 2011.
- MORAES, Felipe Diego de. *Características da condução do samba pelo baterista Milton Banana em seu conjunto de música instrumental*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) — Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/30100/1/CaracteristicasConducaoSamba.pdf>. Acesso em: 1 abr. 2023.
- MOURA, Andre Luis dos Santos; BARSALINI, Leandro. Uso de tambores por Rubinho Barsotti. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 34, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: ANPPOM, 2024. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2024/papers/2791/public/2791-1010-0-1-PB.pdf. Acesso em: 23 set. 2025.
- MOURA, Andre Luis. *Recursos musicais idiomáticos de Rubinho Barsotti: transcrições e análises de performances gravadas entre 1964 e 2003*. Relatório de Projeto de Iniciação Científica — PIBIC/UNICAMP, Campinas: Unicamp, 2022. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/608010967/Pesquisa-Completa-Recursos-idiomaticos-de-Rubinho-Barsotti>. Acesso em: 25 set. 2025.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-69)*. Versão digital revista pelo autor. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2010.
- NEDER, Alvaro. “Permita-me que o apresente a si mesmo”: o papel da afetividade para o desenvolvimento da criatividade na educação musical informal da comunidade jazzística. *Revista da ABEM*, [S. l.], v. 20, n. 27, 2014. Disponível em: <https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/165>. Acesso em: 25 set. 2025.
- NEVES, José Roberto Santos. *Maysa*. Vitória: Ed. do Autor, 2008.
- NOGUEIRA, Debora de Araujo. As tranças africanas como Doc Reality. *Revista Intercom*, 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Belo Horizonte: PUC Minas, 4 a 8 set. 2023.
- NOVAES, Tomás. Um oásis da música: centro de ensino Clam completa 50 anos. *Revista Veja*, [S. l.], 2023. Entrevista. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/clam-50-anos-zimbo-trio/>. Acesso em: 14 abr. 2023.
- NUNES, Alvimar Liberato. *Raphael Rabello e Odeon de Ernesto Nazareth: Interpretação, arranjo e improvisação*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/server/api/core/bitstreams/343daff9-d0bd-4248-a01e-0a3ba0dc>

[6b27/content](#). Acesso em: 1 nov. 2025.

ONOFRE, Cintia Campolina de. A memória do cinema brasileiro na década de 50: a música nos filmes da companhia Vera Cruz. *Revista Resgate*, Campinas: Unicamp, p. 69-82, 2009.

_____. *O Zoom nas trilhas da Vera Cruz: A trilha musical da Companhia Cinematográfica Vera Cruz*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

PAIVA, Rodrigo Gudin. *Percussão: uma abordagem integradora nos processos de ensino e aprendizagem desses instrumentos*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

PARASKEVAIDIS, Graciela. *Quatro manifestos brasileiros*. Montevideo, 2004. Disponível em: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Paraskevaidis-Quatro_Manifestos_Brasileiros.pdf. Acesso em: 22 nov. 2025.

PORTAL CULTURA AFRO-BRASILEIRA. Influência Negra no Brasil. Disponível em: https://www.faecpr.edu.br/site/portafro_brasileira/3_III.php. Acesso em: 14 abr. 2023.

RAMOS, Alandenilson Gasparello. *O baterista Rubens Barsotti (Rubinho) na visão de ex-alunos: músico e educador*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2023.

REIS, Moura. *Ozualdo Candeias: Pedras e Sonhos no Cineboca*. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

REZENDE, Gabriel Sampaio Souza Lima. *O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

ROCHA, Christiano. Ritmismo entrevista Rubinho Barsotti (Zimbo Trio). [S. l.]: YouTube, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/3w03Dg1Cjwo>. Acesso em: 12 fev. 2023.

RODRIGUES, Fernando da Costa. *Técnicas de Rearmonização para piano jazz*. Dissertação (Mestrado) – Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo, Porto, 2012.

RUIZ, Renan Branco. Jazz no Brasil ou Jazz Brasileiro? Um balanço histórico sobre o Jazz durante o longo modernismo (1920–1980). *História e Cultura*, Franca/SP, v. 10, n. 2, dez. 2021.

SANTOS, Maria Arlete. A contribuição do negro para a cultura brasileira. *Revista Temas em Educação e Saúde*, Araraquara, v. 12, n. 2, p. 217-229, jul.-dez. 2016.

SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do samba jazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos 1950 e início dos anos 1960*. Tese (Doutorado em Música) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SEKEFF, Maria de Lourdes. *Da música: seus usos e recursos*. São Paulo: Unesp, 2002.

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

SILVA, Bruno Rejan. Improvisação na música popular brasileira instrumental (MPBI): aspectos da performance do contrabaixo acústico. *XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Belo Horizonte: ANPPOM, 2016. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2016/4437/public/4437-14330-1-PB.pdf, acesso em 15/11/2025.

SILVA, Marcos Antonio Monte. *Bateria em Pernambuco: o processo formativo de uma geração inovadora*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Recife, 2019.

SILVA, Márcia Regina Carvalho da. *A canção popular na história do cinema brasileiro*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SILVEIRA, Denise Tolfo; CÓRDOVA, Fernanda Peixoto.. Unidade 2 – A pesquisa científica. In: GERHARDT, Tatiana Engel.; SILVEIRA, Denise Tolfo (org.). *Métodos de Pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

UCHÔA, Fabio Raddi. *Cidade e deambulação nos filmes de Ozualdo Candeias*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Comunicação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

_____. *Ozualdo Candeias e o cinema de sua época (1967-83): perambulação, silêncio e erotismo*. São Paulo: Alameda, 2019.

_____. Zimbo Trio no cinema: gêneros musicais e análise audiovisual. *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM*, v. 13, n. 28, maio-ago. 2023.

VIDAL JÚNIOR, Itamar.; TINÉ, Paulo José de Siqueira. A música de Rogério Duprat na filmografia de Walter Hugo Khouri. *Itinerários: Revista de Literatura*, [s. l.], n. 49, p. 97-113, jul./dez. 2019. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/12269>. Acesso em: 20 jul. 2024.

WINGSTEDT, Johnny. *Narrative Music: Towards an Understanding of Narrative Music in Multimedia*. [S. l.]: Luleå University of Technology, 2005. Disponível em: <http://epubl.ltu.se/1402-1757/2005/59/LTU-LIC-0559-SE.pdf>. Acesso em: 12 out. 2025.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ZIMBRES, Paula. Pianistas ou pianeiros? Duas interpretações do tango *Fon Fon*, de Ernesto Nazareth. *Revista Orfeu*, Florianópolis: UDESC, v. 4, n. 2, dez. 2019, p. 169-189. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/1059652525530404022019169/11020>. Acesso em: 10 out. 2025.

ZIMBO TRIO. *Aquarela do Brasil* (Ary Barroso). Arranjos de Zimbo Trio. YouTube, 2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=drwk6Mywndw>. Acesso em: 14 set. 2025.

ZIMBO TRIO. *Zimbo Trio em 1964, ano da formação do grupo* — Foto: Reprodução / Facebook Zimbo Trio. Disponível em: <https://www.facebook.com/z>

FILMOGRAFIA

A MARGEM. Direção e produção: Ozualdo Candeias. São Paulo: Programadora Brasil, 1967. 1 vídeo (90 min.). Disponível em: <https://youtu.be/nWscYMUBNDU>. Acesso em: 1 jul. 2025.

AS ARMAS. Direção: Astolfo Araujo. São Paulo: Produtores Associados, 1969. 1 vídeo (85 min.). Disponível em: <https://youtu.be/p73eX-ImUjo>. Acesso em: 7 jul. 2025.

NOITE VAZIA. Direção: Walter Hugo Khouri. São Paulo: RCA Victor, 1964. 1 vídeo (91 min.). Disponível em: https://youtu.be/o3Bwi86rZIU?si=9_dNQQjMTryLDbko. Acesso em 06 jun. 2025.

O QUARTO. Direção: Rubem Biáfora. Brasil: Cinedistri, 1968. Disponível em: Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Q51W39sfU7w>, Acesso em: 16 jul. 2025.

OS CAFAJESTES. Direção: Ruy Guerra. São Paulo: Magnus Filmes, 1962. 1 vídeo (100 min.). Disponível em: <https://youtu.be/lohlOENqzE8?si=F-EYLAWUEFwhZY2j>. Acesso em 13 jun. 2025.