

MUSICA

**Luiz Bonfá Solo in Rio, 1959:
sobre a performance violonística
de canções**

**LEANDRO FLORESTA DE
MIRANDA**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

NOVEMBRO DE 2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

LEANDRO FLORESTA DE MIRANDA

Luiz Bonfá *Solo in Rio*, 1959: sobre a performance violonística de canções

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Clayton Daunis Vetromilla.

Rio de Janeiro, 202

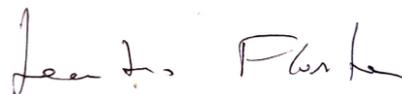
Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

F634 Floresta de Miranda, Leandro
Luiz Bonfá Solo in Rio, 1959: sobre a
performance violonística de canções / Leandro
Floresta de Miranda. -- Rio de Janeiro, 2020.
165 p.

Orientador: Clayton Daunis Vetromilla.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2020.

1. Luiz Bonfá. 2. Solo in Rio 1959. 3.
Performance. 4. Violonismo. 5. Violão-canção. I.
Daunis Vetromilla, Clayton, orient. II. Título.

Autorizo a cópia da minha dissertação " Luiz Bonfá *Solo in Rio*, 1959: sobre a performance violonística de canções ", para fins didáticos





UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

Luiz Bonfá Solo in Rio, 1959: sobre a performance violonística de canções

por

Leandro Floresta de Miranda

BANCA EXAMINADORA

Prof.(*) Dr.(*) Clayton Wetromilla – orientador(a)

Prof.(*) Dr.(*) Gabriel Muniz Imbrota França

Prof.(*) Dr.(*) Márcio de Souza

Conceito: **APROVADO**

OUTUBRO de 2020

AGRADECIMENTOS

Primeiro agradeço a todos os professores e colegas do PPGM que me incentivaram a permanecer após o primeiro ano de quase desistência.

Ao meu orientador, Clayton Vetromilla pelas correções e encaminhamentos pacientes e detalhados. Aos professores da qualificação, Almir Côrtes e Gabriel Improta, pelas sugestões que abriram portas na compreensão do prosseguimento do trabalho.

À minha família, embrião da minha música: meu pai, Luiz Fernando, pelos primeiros acordes, Dani, pela parceria nos primeiros acordes e nos registros fotográficos, e minha mãe, Cecília, pelo incentivo, acompanhamento e interesse em ouvir meus primeiros e atuais acordes.

Aos companheiros de moradia ao longo desta jornada, Thiarê, Rafael, Renan e Lola, pelos almoços, jantares, danças, abraços e cumplicidade diários (com café).

À Laura Addor e Renata Bondim por me ajudar a acreditar que o mestrado seria (e foi) um horizonte possível. À Clara Camatta pela conversa semanal que motivou muitos novos pontos de vista. André Graboys, pela conversa da vida toda que me motiva na vida de músico e professor. Marjorie e Bê, pela confiança que me faz ver o valor da parceria. Meus professores Vicente Paschoal e Bernardo Ramos, pelas valiosíssimas aulas de violão.

Agradeço à Flor Castilhos por me olhar de perto todo dia e sonhar uma vida comigo.

Por fim, quero agradecer ao apoio institucional à pesquisa, aqui promovido pelo CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) dando bolsa de incentivo ao estudo. Que a pesquisa e educação pública ganhe a notoriedade que merece, principalmente nos tempos de pandemia.

Outubro, 2020

Porque Bonfá criou uma... aquele som de violão, só ele tira.

Quem começou a tirar uma coisa assim...

Não é aquele som “tein tein”, é “don don”...

João Gilberto, entrevista a Felix Grant, 1963.

RESUMO

Esta pesquisa visa contribuir para a reflexão e o conhecimento acerca das performances violonísticas do compositor-cancionista Luiz Bonfá (1922-2001). Bonfá, além de ser um dos pioneiros do movimento musical da Bossa Nova, foi um intérprete que - em suas próprias obras e na interpretação de canções de outros autores - explorou uma ampla variedade de recursos idiomáticos à técnica violonística. No trabalho aqui apresentado, determina-se aspectos do violonismo de Bonfá através da transcrição e da análise das canções “Calypso minor”, “Bonfabuloso”, “Variações em violão”, “Manhã de carnaval”, “Na baixa do sapateiro”, “Uma Prece”, “Pernambuco” e “Night and day”, conforme registradas em gravação no disco *Solo in Rio* de 1959. Para tal, inicialmente, através de revisão bibliográfica, situa-se a trajetória de Bonfá no contexto da canção brasileira na primeira metade do século XX. Em seguida, parte-se do conceito de violão-canção conforme Saraiva (2018), o qual estabelece relações entre a canção popular e a linguagem da música instrumental brasileira para violão, para revisitar a noção de “performance” segundo a visão de Cook (2006, 2007), Zumthor (2007) e Taylor (2013). Finalmente, aplica-se os dados e os conceitos obtidos no processo de interpretação das músicas selecionadas na pesquisa.

Palavras-chave: Luiz Bonfá; Solo in Rio 1959; performance; violonismo; violão-canção.

ABSTRACT

This research aims to contribute to the reflection and knowledge about the guitar performances of songwriter Luiz Bonfá (1922-2001). Bonfá, in addition to being one of the pioneers of the *bossa nova* music movement, was an interpreter who - in his own works and in the interpretation of songs by other authors - explored a wide variety of idiomatic resources to the guitar technique. In the work presented here, aspects of Bonfá's guitarism are determined through the transcription and analysis of the songs "Calypso minor", "Bonfabuloso", "Variações em violão", "Manhã de carnaval", "Na Baixa do shoateiro", "Uma Prece", "Pernambuco" and "Night and day", as recorded on the 1959 Solo in Rio album. For this, initially, through bibliographic review, Bonfá's trajectory is situated in the context of Brazilian song in the first half of the 20th century. Then, we start with the concept of guitar-song according to Saraiva (2018), which establishes relations between the popular song and the language of Brazilian instrumental music for guitar, to revisit the notion of "performance" according to Cook (2006, 2007), Zumthor (2007) and Taylor (2013). Finally, the data and concepts obtained in the process of interpreting the songs selected in the research are applied.

Keywords: Luiz Bonfa; Solo in Rio 1959; performance; guitarism; guitar-song.

Lista de figuras:

Figura 1 - Capa do disco "Luiz Bonfá" (1955)	33
Figura 2 - Capas dos discos "...de cigarro em cigarro" e "Noite e dia"	34
Figura 3 - Capas dos discos "Alta versatilidade" e "Violão boêmio"	35
Figura 4 - Capa do disco "Ritmos cotinentais"	35
Figura 5 - Capas dos discos "Bonfafa" e "Meu querido violão"	36
Figura 6 - Capa do disco ";amor!"	37
Figura 7 - Capas dos discos "O violão de Luiz Bonfá" e "Solo in Rio 1959"	38
Figura 8 - "Levada" de baião conduzida pelo triangulo e pela zabumba	67
Figura 9 - Figura rítmica de baião encontrada em "Pernambuco"	67
Figura 10 - Claves de bolero	78
Figura 11 - "Swing"	78
Figura 12 - Clave do samba em bloco de acordes	82
Figura 13: Ritmo da melodia "Perdido de amor"	83
Figura 14 - Uma das claves do berimbau na capoeira usada em "Na baixa do sapateiro"	88
Figura 15 - Figura rítmica recorrente 1	97
Figura 16 - Figura rítmica recorrente 2	97
Figura 17 - Figura rítmica recorrente 3	97

Lista de exemplos musicais:

Exemplo 1 - Uma camada rítmica	57
Exemplo 2 - Duas camadas rítmicas.....	57
Exemplo 3 - Três camadas rítmicas	57
Exemplo 4 - Arranhando em Manhã de carnaval.....	58
Exemplo 5 - "Simile"	59
Exemplo 6 - Arranhada curta e percussiva.....	59
Exemplo 7 - Arranhando mais intenso	60
Exemplo 8 - Trecho de dedillo, Libra Sonatine.....	63
Exemplo 9 - Dedillo raspando com a falange do dedo.....	64
Exemplo 10 - Dedillo em "Tenderly"	64
Exemplo 11 - Bordões abafados.....	66
Exemplo 12 - Pizzicato em "Manhã de carnaval".....	69
Exemplo 13 - Baixo interrompido em "Na baixa do sapateiro"	69
Exemplo 14 - Baixo interrompido em "Batucada"	70
Exemplo 15 - Baixo interrompido em "Calypso minor"	71
Exemplo 16 - Baixo interrompido em "Uma prece"	72
Exemplo 17 - Picado em "Na baixa do sapateiro"	73
Exemplo 18 - Picado em "Tenderly"	74
Exemplo 19 - Metálico e doce em "Batucada".....	75
Exemplo 20 - Dolce, movimento à roseta e ao cavalete em Rolando Dyens.....	75
Exemplo 21 - Marcato metálico em "Calypso minor"	76
Exemplo 22 - Três camadas timbrísticas em "Sambolero"	76
Exemplo 23 - Introdução de "Bonfabuloso"	80
Exemplo 24 - Proposta de tema para "Bonfabuloso"	81
Exemplo 25 - Frase a1	83
Exemplo 26 - Frase a2	83
Exemplo 27 - Frase b1	83
Exemplo 28 - Frase b2	83
Exemplo 29 - Frase a1'	83
Exemplo 30 - Frase a3	84
Exemplo 31 - Frase c1.....	84
Exemplo 32 - Frase c2.....	84
Exemplo 33: Trecho violonístico de "Perdido de amor"	85

Exemplo 34 - Rubato em "Na baixa do sapateiro"	86
Exemplo 35: Melodia e cifra em "Variação em violão"	87
Exemplo 36: Frase de transição para a parte B de "Na baixa do sapateiro"	90
Exemplo 37: Introdução de "Na baixa do sapateiro"	91
Exemplo 38 - violão solo em "Na baixa do sapateiro" com letra adaptada.....	92
Exemplo 39 - Tema rítmico da parte A' com letra adaptada	93
Exemplo 40 - Jogo de oitavas na parte B	93
Exemplo 41 - Rubato na parte B de "Na baixa do sapateiro"	94
Exemplo 42 - Parte C de "Na baixa do sapateiro"	95
Exemplo 43 - Cadência interrompida na parte C	95
Exemplo 44 - Primeira metade da música "Night and day" com cifra	98
Exemplo 45 - Segunda metade de "Night and day" com cifra	99
Exemplo 46 - Camada melódica "Night and day"	100
Exemplo 47 - Introdução "Night and day"	101
Exemplo 48 - "Night and day", primeira exposição do tema	101
Exemplo 49 - "Night and day", terceira e quarta frases.....	102
Exemplo 50 - "Night and day", repetição do tema e parte C.....	103
Exemplo 51 - "Night and day", tremolo no compasso 69	104
Exemplo 52 - "Night and day", final	104
Exemplo 53 - Ideia rítmico-melódica "Manhã de carnaval" 1.....	105
Exemplo 54 - Ideia rítmico-melódica "Manhã de carnaval" 2.....	105
Exemplo 55 - "Manhã de carnaval", variação da ideia rítmico-melódico	106
Exemplo 56 - Melodia diferente na parte C de "Manhã de carnaval"	107
Exemplo 57 - Introdução de "Manhã de carnaval"	108
Exemplo 58 - "Manhã de carnaval" compassos 19, 20 e 21	108
Exemplo 59 - Comentários à parte C de "Manhã de carnaval"	109
Exemplo 60 - Coda em "Manhã de carnaval"	110
Exemplo 61 - Final de "Manhã de carnaval"	110

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1 – LUIZ BONFÁ, UM VIOLONISTA	19
1.1 SOBRE O VIOLÃO E A CANÇÃO BRASILEIRA	19
1.1.1 Um conceito de "violão brasileiro"	19
1.1.2 Canções ao violão	22
1.1.3 “Modelo analítico de cânone da performance”	25
1.2 SOBRE A TRAJETÓRIA DE BONFÁ E SUAS GRAVAÇÕES (1955-59)	29
CAPÍTULO 2 – A PERFORMANCE VIOLONÍSTICA DE CANÇÕES	39
2.1 CATEGORIAS DE ANÁLISE	39
2.1.1 “Violonismo”	39
2.1.2 Violão-Canção	40
2.1.3 Arranjo	42
2.2 DIFERENTES ABORDAGENS DO CONCEITO DE PERFORMANCE	44
2.2.1 Repetição com diferença	44
2.2.2 Comunicação poética	48
2.2.3 Expressão incorporada	50
CAPÍTULO 3 – LUIZ BONFÁ, INTÉRPRETE DE CANÇÕES AO VIOLÃO	55
3.1 RECURSOS TÉCNICOS OBSERVADOS	55
3.1.1 Acompanhamento “arranhado” diagonalmente ou <i>brushing</i>	57
3.1.2 <i>Dedillo</i> raspando com a falange	61
3.1.3 Pizzicato	65
3.1.4 Articulações do baixo de curta duração	69
3.1.5 Picado curto	72
3.1.6 Marcato metálico	74
3.1.7 Três camadas timbrística.....	76
3.1.8 Violão jazzístico três em um	78
3.1.9 Samba em bloco de acordes	81
3.1.10 Variação melódica arpejada em rubato	82
3.2 ANÁLISE DAS CANÇÕES CONFORME A INTERPRETAÇÃO DE BONFÁ	88
3.2.1 Na baixa do sapateiro	88
3.2.2 Night and day	96
3.2.3 Manhã de carnaval	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS	117
APÊNDICE	122
ANEXO	158

INTRODUÇÃO

A conexão entre diferentes gerações de violonistas contribuiu para a consolidação da canção popular como expressão representativa da cultura musical brasileira. Certamente um importante elo desta complexa rede de relações é frequentemente esquecido: Luiz Bonfá. Violonista e compositor, uma parte importante de sua trajetória pode ser mapeada revisitando suas gravações contidas no disco *O violão de Luiz Bonfá* (1959), relançado posteriormente com o título *Solo in Rio* (2005).

Em linhas gerais, identificamos dois grupos de músicas gravadas no disco. Primeiramente, das canções já lançadas previamente, ou lançadas concomitantemente com outros intérpretes, em versões cantadas ou instrumentais. Em segundo lugar, das faixas que sugerem serem composições feitas especificamente para serem tocadas ao violão solo, mas que não são especificamente canções.

Nas músicas do primeiro grupo, Bonfá elaborou um arranjo que resulta em uma sonoridade que se assemelha a das peças compostas especialmente para violão solo. Além das suas próprias canções interpretadas no violão, Bonfá também faz sua releitura de três canções já consagradas na época, são elas: “Na Baixa do Sapateiro” de Ary Barroso, “Night and Day” de Cole Porter e “Tenderly” de Walter Gross e Jack Lawrence. Conforme o encarte do CD,

Ao mergulhar no trabalho de um instrumentista popular como Bonfá, estamos apreciando alguém que está criando música não para um mundo de muitos outros intérpretes (como um compositor normalmente pretende), mas principalmente para ele próprio tocar. Como resultado, às vezes acabamos por julgá-lo sobre os pontos fortes coletivos de sua personalidade artística, a soma de todo o trabalho, e não pela qualidade de uma peça individual. Seu estilo, não qualquer composição particular, torna-se de fato o opus [tradução nossa] (WELLER, 2005, p. 12).

A presente pesquisa tem como objetivo apontar aspectos convergentes entre os recursos idiomáticos utilizados pelo violonista em suas composições instrumentais e as estratégias por ele utilizadas para (re)interpretar canções em uma versão para “violão solo”. A metodologia utilizada se baseia na revisão bibliográfica e análise das partituras transcritas de uma amostra do repertório.

No primeiro capítulo, revisitamos aspectos da história do violão no Brasil para encontrar possíveis conexões entre a técnica do instrumento desenvolvido na Europa e a

sua aplicação no contexto do acompanhamento da canção brasileira, conforme preconizado no modelo de cânone performático proposto por Llanos (2018).

Em seguida, apresentamos aspectos da trajetória de Bonfá conforme Mayer (2019) e um levantamento da discografia do músico entre os anos de 1955 e 1959, no qual sua maneira de tocar violão se consolidou. Este trabalho se insere na linha de pesquisa práticas interpretativas, portanto, partimos da experiência direta com o exercício de escuta e da prática de “tirar de ouvido” o repertório. No capítulo 2 exploramos as categorias de análise violonismo, violão-canção e arranjo, assim como também os conceitos da teoria dos estudos da performance musical, que norteiam o ponto de vista adotado no estudo, conforme, ou seja, as reflexões de Nicholas Cook contidas nos artigos “Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance” (2006) e “Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros” (2007), o conceito de performance de Paul Zumthor presente no livro “Performance, recepção, leitura” (2007) e, por fim, os conceitos do capítulo “O arquivo e o repertório” do livro “O arquivo e o repertório – performance e memória cultural na América”, de Diana Taylor (2013).

Após estabelecer o referencial teórico, no capítulo 3, tratamos do violonismo de Bonfá através da transcrição e análise de canções como “Calypso minor”, “Bonfabuloso”, “Variações em violão”, “Manhã de carnaval”, “Na baixa do sapateiro” (Ary Barroso), “Uma Prece”, “Pernambuco” e “Night and day” (Cole Porter). Utilizamos o programa de análise de áudio *Sonic Visualizer* no processo de aprender as músicas. O programa nos proporciona gerar imagens de espectrograma dos áudios, bem como de diminuir o andamento dos áudios, sem modificar a altura das notas, ferramenta muito útil para auxiliar no aprendizado “de ouvido” as músicas selecionadas, que apresentam um nível de complexidade e exigem muita proficiência e rapidez no instrumento.

As músicas foram grafadas em notação tradicional de partitura através do programa de edição *Finale*, destacando que a notação de altura, duração e indicações de agógicas e dinâmica dá conta apenas parcialmente dos nuances expressivos do intérprete instrumentista. No apêndice, dispomos as partituras completas das músicas transcritas e, no anexo, os textos dos encartes dos LPs lançados nos anos 1950. Optamos por inserir hiperlinks em todas as entradas do texto em que localizamos áudios disponíveis na web, visando melhor entendimento das ideias apresentadas mediante a audição das obras a que nos referimos.

É importante frisar que a notação adotada deve ser entendida como um suporte para melhor compreender as ações físicas empregadas para extrair um som semelhante ao que

ouvimos nas gravações. Este trabalho é fruto de um exercício constante de escuta do disco em questão, bem como dos discos anteriores apresentados no primeiro capítulo e alguns poucos vídeos de apresentações ao vivo que encontramos no Youtube.

CAPÍTULO 1 – LUIZ BONFÁ, UM VIOLONISTA

Neste capítulo vamos contextualizar a trajetória violonística de Luiz Bonfá e o contexto da gravação do disco *Solo in Rio*. Para tal, inicialmente, discutiremos aspectos da história do violão e o papel do instrumento na tradição da canção brasileira. Apesar de o tema ser recorrente, aqui problematizamos a categoria “violão brasileiro”.

1.1 SOBRE O VIOLÃO E A CANÇÃO BRASILEIRA

Quando aborda da história do violão no Brasil, Dudeque (1994, p. 101-106) apresenta, entre outros dados, um rol de compositores e suas obras mais relevantes. Tendo como foco principal obras para violão solo publicadas por editoras de âmbito nacional ou internacional, o estudioso categoriza a produção em três vertentes: “na linha da música popular”, dos compositores eruditos, e dos compositores violonistas da atualidade. A seguir, revisitamos tal classificação, ressaltando aspectos da utilização do instrumento no âmbito das canções.

1.1.1 Um conceito de "violão brasileiro"

Conforme Dudeque, são compositores “na linha da música popular” (p. 102), João Pernambuco (João Teixeira Guimarães, 1883-1947), Canhoto (Américo Jacomino, 1887-1928), Garoto (Aníbal Augusto Sardinha, 1915-1955) e Dilermando Reis (1917-1977), assim como também Egberto Gismonti (n. 1947) e Paulo Bellinati (n. 1950). Depois, em separado, o estudioso trata a obra de autores cuja trajetória está associada nomeadamente à música erudita brasileira – por exemplo, Francisco Mignone (1897-1986), Camargo Guarnieri (1907-1993), Radamés Gnattali (1906-1988), Edino Krieger (n. 1928) e Marlos Nobre (n. 1939) –, independentemente de qualquer critério de qualificação de ordem estética. Finalmente, são mencionados “jovens talentos na composição” como, entre vários outros, Arthur Kampela (n. 1960) e Giacomo Bartoloni (n. 1957).

Anos mais tarde, Zanon (2006) amplia consideravelmente o levantamento realizado por Dudeque, sem deixar de distinguir basicamente duas vertentes: dos “violonistas compositores”, associados ao repertório “popular”; e dos “compositores sinfônicos”, associados ao repertório “de concerto”. Pertencendo ao primeiro grupo, Zanon nomeia João Pernambuco e Canhoto assim como também Dilermando Reis,

Garoto e Laurindo de Almeida (1917-1995), que “construíram quase que a totalidade de suas carreiras à sombra da Era do Rádio” (Zanon, 2006, p. 81). Ou seja, acrescido do nome de Laurindo de Almeida, são consideradas as mesmas personalidades anteriormente listadas por Dudeque como “compositores na linha da música popular”.

Na visão de Zanon, “A distinção entre o violão de concerto e o violão popular foi gradualmente se acentuando nos anos 1930, 1940 e 1950” (p. 81), período em que Reis, Garoto e Almeida se projetam como violonistas e compositores. No campo da música de concerto o autor discorre brevemente sobre a obra de Mignone, Guarnieri, Gnatalli, Krieger, Nobre, entre outros, incluindo aqueles que deixaram “itens isolados de considerável interesse”, como José Vieira Brandão (1911-2002), Walter Burle-Marx (1902- 1991), Souza Lima (1898-1982), por exemplo (Zanon, 2006, p. 82). Ao tratar da música do início do século XXI, Zanon destaca a vertente dos compositores violonistas “que transitam na tênue linha entre o clássico, o Jazz e o instrumental brasileiro” (p. 84) na qual figuram, além de Bellinati e Gismonti (também citados por Dudeque), Marco Pereira (n. 1955) e Guinga (n. 1950), por exemplo.

O autor justifica tal inclusão (ou seja, compositores violonistas ligados à música popular cuja produção alcança a esfera da música de concerto), afirmando que entende o conceito de “violão *clássico*”, “não uma categorização estética, mas tão somente de técnica instrumental” (p. 84). Por outro lado, para ele (Zanon) há uma categoria intermediária na qual se situam compositores violonistas (não “sinfônicos”) como Sérgio Assad (n. 1952) e Paulo Porto Alegre (n. 1956) daqueles chamados violonistas “populares”.

Segundo autor, há “uma evidente ambição” em suas obras, que as tornam distintas do ponto de vista formal:

Compositores-violonistas cuja principal atuação é na área dos shows amplificados ou como acompanhantes de cantores ou solistas de Jazz tendem a se encarar como herdeiros da tradição de Canhoto, Garoto, Dilermando Reis ou Baden Powell, e suas obras são, conseqüentemente, restritas às formas de canção e dança, o que não as impede de serem adotadas amplamente como material de concerto mundo afora (ZANON, 2006, p. 85).

Em tal contexto, o conceito de “violão brasileiro” revela-se como algo fluído que, por vezes, aponta a necessidade de se incluir, ou excluir, uma diversidade de outros “violões” e de outros “brasis”. Ou seja, mesmo nas esferas de uma narrativa dominante da prática violonística instrumental canônica (clássica, erudita, de concerto) há ambiguidades latentes no que se refere ao processo de afirmação de uma identidade

musical, artística ou cultural brasileira. Mais recentemente, no âmbito acadêmico, tal conceito é visto criticamente, de maneira a melhor compreendê-lo através do estímulo à pesquisa e inclusão de repertórios distintos do habitual.

Por exemplo, Bonilla (2013) utiliza o termo “violão brasileiro” como uma “categoria nativa”, fruto da vivência no “universo dos violonistas” brasileiros que compartilham um repertório constituído de compositores brasileiros em comum e “gêneros ligados à cultura nacional, como o samba, baião, frevo, choro, etc.” (BONILLA, 2013, p. 11-12). Tal “cultura nacional” refere-se ao conceito do movimento modernista, quando este “começa a se fundir e a confundir-se a outros movimentos como o nacionalismo e o regionalismo” (p. 27). Neste período, o Samba foi divulgado como música nacional, e o violão seu instrumento harmônico acompanhador.

O autor, então, passa a investigar as estratégias composicionais de violonistas contemporâneos que traduzem ao violão solo “elementos retóricos” dos gêneros choro, jongo e baião. Por outro lado, Llanos (2018) discute a dimensão ideológica do chamado “violão brasileiro” e as relações de poder que constroem seu sentido. Com uma abordagem etnomusicológica baseada em dados colhidos em entrevistas com atores renomados do violão: compositores, violonistas, construtores, aponta uma “identidade transitiva” ao violão desenvolvido no Brasil. Para ele, tal categoria

[...] serve tanto para compreender as relações de poder hegemônicas e canonizantes que o termo incorpora quanto para pensar na mobilidade cultural de outros “brasis” violonísticos que se apropriam do termo para negociar as suas próprias identidades num contexto local, nacional e global (LLANOS, 2018, p. 4).

O autor propõe então diferentes modelos analíticos para o estabelecimento do cânone do violão brasileiro, permitindo a inclusão de “discurso(s), da(s) história(s), pessoas e repertórios, a relação entre a conformação de um cânone e a invenção de um violão ‘marginalizado’ e posteriormente ‘resgatado’ pela academia e o conservatório” (LLANOS, 2018, p. 61). Entre os aspectos que não foram contemplados pelos modelos de Llanos está o fato de o “violão brasileiro” possuir uma “resiliência em relação às funções de acompanhador e de solista”, permitindo “incorporar passagens solísticas ao acompanhamento e fraseados vocais nas obras instrumentais”. Ou seja, constitui-se de um violonismo que “permanece solista no acompanhamento da forma canção, mas que também adequa canções ao idiomatismo do instrumento” (LLANOS, 2018, p. 82-83).

Tal maneira de tocar violão, como veremos adiante, Chico Saraiva (2018) denomina “violão-canção”, e inclui instrumentistas como Paulo Artur Mendes Pupo

Nogueira (Paulinho Nogueira, 1927-2003), Antonio Pecci Filho (Toquinho, n. 1946) e Bonfá. Por exemplo, o último (Bonfá) escreveu peças para violão solo concomitantemente à sua atuação como acompanhador de cantores e cantoras, sendo que nestas ocasiões inseriu passagens instrumentais, “permanecendo solista no acompanhamento da forma canção”.

1.1.2 Canções ao violão

O gênero “modinha” é considerado crucial para o desenvolvimento tanto da canção no Brasil quanto do violão solista (LIMA, 2010). O primeiro compositor de modinhas que se tem registro foi Domingos Caldas Barbosa (1739-1800), que empunhava uma viola para cantá-las em Portugal. Essas modinhas obtiveram grande influência da música de origem africana adquiridas no Brasil, instituindo “uma maneira abasileirada de tocar canções líricas portuguesas” (DINIZ apud LLANOS, p. 77). A respeito da canção no Brasil entre os séculos XIX e XX, Llanos afirma que ela

Definiria dois estilos e dois espaços sociais: o das modinhas e lundus das transcrições convertidas em peças de canto acompanhadas ao piano romântico que aconteciam nos saraus, e o daqueles interpretados por “violões de rua” transformados “em canções de seresta (as modinhas) e em cançoneta brejeira do teatro musicado e do repertório do palhaço de circo (o lundu)” (apud TINHORÃO, 1998, p. 118).

De acordo com Estephan (2007, p. 16-21), o lundu foi o gênero responsável por conectar a música profana brasileira do período colonial e a música brasileira do início do século XX. O mesmo autor esclarece:

Embora inicialmente recriminadas, as manifestações festivas e religiosas trazidas da África, caso do citado batuque, por exemplo, foram atraindo paulatinamente parte da população branca e mestiça e, conseqüentemente, aspectos de sua musicalidade. Deu-se, então, uma lenta mescla étnica e cultural, responsável pelas primeiras criações, em meados do século XVIII, oriundas dessa combinação afro-europeia: o já citado lundu [...] (ESTEPHAN, 2007, p. 18).

A afirmação da prática violonística e a construção de identidade em torno dela é, para Llanos, tributária à popularização da modinha. O autor cita o acontecimento datado de 1908 como marco, quando nas mãos de Catullo da Paixão Cearense o violão dá o primeiro passo para ser visto como um instrumento nobre. O acontecimento se trata de Catullo dando uma audição de modinhas no Instituto Nacional de Música, quando era diretor o compositor Alberto Nepomuceno (1864-1920). Sobre o fato, o próprio poeta diz ter feito “uma grande reforma na modinha, civilizando-a. Esta ganha a primeira batalha.

Penetrando na fortaleza dos clássicos..., mas ainda falta alguma coisa” (apud TABORDA, 2011, p. 187).

Posteriormente a revista *O Violão* (1928) se esforçaria para sustentar este status de nobreza veiculando informações sobre aulas, disponibilizando estudos e divulgando concertos de violonistas estrangeiros renomados. Llanos afirma que o esforço de Catullo revelou a necessidade do espaço social para um “violão-arte” legitimado pelo Instituto, em contraposição à imagem do “violão-povo”. Taborda comenta o ocorrido:

Foi de fato importante a empreitada de Catullo. Até 1908 o Rio de Janeiro só conhecia o violão tocado por músicos populares. Cerca de dez anos mais tarde, a partir da visita de instrumentistas estrangeiros, teve início a difusão do instrumento como veículo de obras compostas a partir das técnicas preconizadas pelos mestres europeus. Era este o repertório abrigado pelas salas de concerto – especialmente as do Instituto, templo maior da tradição e do conhecimento. (TABORDA, 2011, p. 186)

Para Pereira (2007), a não aceitação do violão nos “salões” cariocas no início do século XX, revela aspectos sócio musicais conflitantes no Rio de Janeiro entre os anos 1900 e 1930:

Através das disputas sociais, exemplificadas pelas narrativas identitárias, é possível perceber que o violão funcionou como elemento ora de distinção social, ora de discriminação, ora de congregação ou síntese entre os diferentes grupos sociais. O caráter muitas vezes contraditório das imagens relacionadas ao instrumento revela parte das dinâmicas da sociedade da época, com suas negociações, escolhas e exclusões (PEREIRA, 2007, p. 113).

A autora conclui que o percurso do violão na sociedade brasileira passaria por duas narrativas, ambas ocultando a utilização do violão com repertório solista. A primeira corresponderia às teorias raciais do final do século XIX, atribuindo negativamente aos caracteres negro e índio da formação da “raça brasileira” relacionando-os à “preguiça, baderna e atraso”. No entanto, o violão estava lá, nos saraus e festas da classe média e alta, tal qual os empregados, socialmente discriminados.

Posteriormente, a segunda narrativa dizia respeito à visão positiva da miscigenação elaborada pela teoria culturalista de Gilberto Freyre, a qual remeteria ao violão e à cultura popular, a identidade nacional, incorporados no samba. “No entanto, o violão e a música de forma geral, precisariam ser transformados técnica e estilisticamente para ocupar os espaços da “música séria”, da música universal” (PEREIRA, 2007, p. 113). Neste sentido, o choro foi muito importante para aproximar o violão de acompanhamento do solista.

Ao abordar os aspectos históricos da evolução do choro, Sérgio Estephan (2007, p. 16) situa sua origem no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. As danças de salões imperiais, como a polca e a mazurca, eram praticadas fora do contexto da elite, por músicos das classes populares nas festas e reuniões. Ali, utilizava-se instrumentos menos requintados e mais acessíveis, como o violão e o cavaquinho no lugar do piano. Isto aliado à prática do teatro musicado e outras práticas comuns da boêmia carioca:

Além do teatro musicado, multiplicam-se os veículos de difusão da música nessa virada do século XIX para o XX, a partir do surgimento de “diversões populares”, como os cafés-cantantes, para quem possuía algum poder aquisitivo, ou, para aqueles de “menor posse [...], os chopos berrantes”, ou, ainda, confeitarias, praças (e seus coretos), bailes, saraus domésticos, lojas de música (que mantêm sob contrato um executante das peças à venda)”, e, ainda, “a indústria tipográfica, com suas editoras e impressoras musicais” (ESTEPHAN, 2007, p. 20).

O Choro seria primeiramente um modo de tocar e interpretar as músicas, nacionais ou estrangeiras, que resultaria em ritmos novos ao misturar as influências, como no caso da polca e do lundu, que geraram o maxixe. Posteriormente o jeito de tocar, a instrumentação e os novos ritmos fundaram o gênero musical propriamente dito.

Como não poderia deixar de ser, os gêneros executados eram aqueles que compreendiam o repertório dos chorões: valsa, *schottisch*, quadrilha, mazurca, polca, tango, modinha, cançoneta e lundu, veiculados por vozes acompanhadas de violão, pelas bandas e, finalmente, pelos grupos de choro. [...] A importância desses grupos para a história da música popular brasileira é enorme: acompanharam modinhas – que ganharam o nome de seresta e acabaram por incluir os samba-canção lentos. (TABORDA, 2011, p. 134-135).

Do período anterior à consolidação do choro enquanto gênero, dois pianistas compositores, Ernesto Nazareth (1863-1934) e Chiquinha Gonzaga (1847-1935), foram muito importantes na concepção de um instrumento solista que cumpria tanto a função melódica como ritmo-harmônica, aproximando-o da música de concerto. Foi, porém, durante as décadas de 1930 e 1950, período conhecido como a Era do Rádio, que a canção passou a dominar o cenário da música brasileira. Severiano e Mello explicam:

Preunciando uma fase de culto à voz, que atingiria o auge em todo o país nos anos 1930, aumenta a partir de 1927 a produção de discos cantados, que passam a superar por larga margem os instrumentais. O fato tem tudo a ver com a chegada neste ano ao Brasil do sistema eletromagnético de gravação do som, um dos grandes inventos tecnológicos do pós-guerra (SEVERIANO e MELLO, 2015, p. 52).

Considerada como a “Época de Ouro” do Rádio, no auge desta fase, artistas como Francisco Alves, Vicente Celestino, Mario Reis, Araci Cortes, Carmen Miranda, Odete Amaral, Silvio Caldas, Caros Galhardo, entre muitos outros, consolidaram sua carreira. Da mesma maneira, cresceu a demanda de se preencher os quadros de emissoras e

gravadoras, por regionais, conjuntos, maestros e instrumentistas notáveis como, entre os violonistas Dilermando Reis, Garoto e Laurindo de Almeida. Luiz Bonfá teve sua trajetória vinculada a este seleto grupo de violinistas que não só estavam inseridos no mercado de trabalho do Rádio como instrumentistas, acompanhadores, mas também que compunham ao violão canções que seriam interpretadas pelos grandes nomes (cantores e cantoras) da época.

1.1.3 “Modelo analítico de cânone da performance”

O “Modelo analítico de cânone da performance: João Teixeira Guimarães (João ‘Pernambuco’, 1883–1947), Aníbal Augusto Sardinha (‘Garoto’, 1915–1955), Dilermando Reis (1916–1977), Baden Powell (1937–2000)” (LLANOS, 2018, p. 75-79) é conveniente para situar o objeto de estudo de nosso trabalho. Os citados violonistas representam perfis diferentes e sequencialmente influenciados, “definidos como arquétipos da performance e exemplos de escrita para o instrumento, se considerarmos a vigência da tradição do violonista-compositor na história da prática violonística no país” (p. 75-76). Dentre os violonistas que contribuíram para estabelecer o conceito de “violão brasileiro” podemos elencar como um dos pioneiros, João Pernambuco. Sua trajetória

é um caso documentado da paulatina aceitação do violão em grupos sociais mais tradicionais e possui notável importância pelo fato do pernambucano ser um dos primeiros expoentes da tradição do choro que produziu obras para violão solo conhecidas em nossos dias e que integram o repertório dos violonistas contemporâneos (GLOEDEN e PEREIRA, 2012, p. 73).

No modelo canônico do violão solo brasileiro, João Pernambuco é o primeiro nome. Sobre o músico, Llanos afirma que apesar de o violão estar integrado à vida musical brasileira no final do século XIX e início do XX, a fronteira entre a música “popular” e de concerto não estava claramente demarcada. Ser violonista significava tanto participar de grupos de choro ou regionais, quanto tocar um repertório solista influenciado pelos métodos clássicos-românticos (Carcassi, Carulli, Aguado) e a escola moderna de Tárrega.

Trabalhando a maior parte da vida na construção civil, paralelamente à sua carreira de instrumentista e compositor, o que não lhe dava sustento, Pernambuco terminaria como contínuo na Superintendência de Educação Musical graças à intervenção de Villa-Lobos. Na década de 1970, o violonista Turíbio Santos (n. 1943) realizou um trabalho de importância para a divulgação da obra do João Pernambuco, gravando alguns

de seus choros e editando versões para violão solo de várias peças do compositor. João gravou algumas músicas com acompanhamento de outro violão em discos compactos entre 1929 e 1953. Tais gravações foram compiladas em 1979 no álbum *O Som e a Música de João Pernambuco* pela Continental¹.

Pereira (2007, p. 104) traça um panorama dos violonistas da cidade do Rio de Janeiro que participavam de gravações em conjuntos regionais para acompanhar os cantores. Desses, ela descreve e analisa o trabalho de alguns no quesito violão solo. Peças dos violonistas Levino da Conceição (1895-1955), Rogério Guimarães (1900-1980), Mozart Bicalho (1912-1986), Henrique Brito (1908-1935), Josué de Barros (1888-1959), entre outros, são comparadas às de João Pernambuco, e a pesquisadora chega à conclusão de que nos aspectos composicionais as peças possuíam semelhanças. Frente às qualidades técnicas e expressivas de tais violonistas esquecidos pela prática do violão solista, a autora defende um aprofundamento na obra e papel desses músicos em pesquisas futuras, questionando o protagonismo de Pernambuco o qual teve obras transcritas e recebeu “o aval de violonistas atuais para serem executados no repertório de concerto” (p. 111).

Vivendo na cidade de São Paulo, Canhoto desponta como compositor violonista de grande virtuosismo, sendo o primeiro músico a gravar violão solo no Brasil, em 1913. Canhoto surge nos chamados espetáculos de variedades,

[...] nas quais a música se mesclou com outras manifestações artísticas, tais como o circo, o teatro de revista e o cinema mudo, para, de forma paralela, desenvolver um estilo solista de compor e interpretar o violão, chegando aos mais importantes palcos de São Paulo da época, o Conservatório Dramático e Musical e o Teatro Municipal. (ESTEPHAN, 2007, p.15)

Estephan destaca as valsas e os maxixes, ambos constituintes do universo do choro, como pilares nas composições de Canhoto. Taborda (2011) afirma que o músico foi o primeiro ídolo popular do instrumento e teria fundado o “estilo brasileiro de violão”. Junto a isso, o violonista, como aqueles instrumentistas que precisavam trabalhar no incipiente mercado musical do início do século XX, também compôs canções. A título de exemplo podemos destacar: “Saudades de minha aurora”, valsa canção; o maxixe “O coco

¹ Leal e Barbosa (1982) abordam o polêmico caso envolvendo o referido violonista e Catullo da Paixão Cearense (1863-1946), o qual reclamou autoria das canções “Caboca de caxangá” e “Luar do sertão”. Os pesquisadores defendem a teoria de que, em ambos os casos, Pernambuco é o compositor das músicas e Catullo, o letrista. Para defender sua tese, eles se fundamentam em cartas ligadas a pessoas próximas ao compositor, como, entre outros, Villa-Lobos. No caso de “Luar do sertão”, Pernambuco teria supostamente apresentado ao Catullo um “arranjo ou estilização do motivo [‘Meu engenho é de Humaitá’]” (p. 42). Para os autores, a despeito da controvérsia, a estilização do motivo folclórico é característica do violonista, que aprendeu a tocar o instrumento em meio às manifestações culturais presentes no tema da canção. O livro traça um panorama da vida e obra de Pernambuco, atribuindo a ele uma importância que não foi dada em sua época.

de Iaiá”; “Luar da minha terra” e “A rolinha voou”. Bem como a valsa *Abismo de rosas*, obra mais conhecida e gravada de Canhoto para violão solo, que ganhou letra do cantor, compositor, autor teatral e ator, José Fortuna (1923-1983) e de João do Sul (? - ?)².

Multi-instrumentista apelidado como “gênio das cordas”, Garoto trabalhou com Radamés Gnattali (1906-1988), inicialmente em 1946, quando o maestro foi contratado “como orchestrador exclusivo da Victor”, criando uma “pequena orquestra” para realizar os arranjos dos discos de Lúcio Alves (1927-1993), Dick Farney (1921-1987). Dentre os violonistas que atuaram com Gnattali, podemos citar José Menezes, Luiz Bonfá, além do próprio Garoto (ESTEPHAN, 2011, p. 164),

[...] dono de uma carreira construída sob a influência da Era do Rádio, [...] O seu perfil profissional encarnou o processo de mobilidade entre universos culturais distintos, pois ora interpretava um concertino para violão e orquestra, ora trabalhava na Rádio Nacional “produzindo arranjos a toque de caixa” (LLANOS, 2018, p. 76)

Como cancionista, Garoto compôs “São Paulo quatrocentão”, para o quarto centenário da cidade de São Paulo que obteve 700 mil cópias vendidas. Foi gravado pela cantora Hebe Camargo, “com letra de Avaré [(? - ?)] e acompanhamento de orquestra, pela Odeon, disco nº13594, gravação esta motivada pelo grande sucesso alcançado com a gravação original de Garoto” (PEREIRA apud ESTEPHAN, 2011, p. 167). Outra canção composta por Garoto, “Duas contas”, é considerada à frente de seu tempo, por apresentar a melodia apoiada na nona e com saltos de sétima, características dissonantes para as canções da época. Já a canção “Gente humilde”, recebeu letra de Chico Buarque (n. 1944) e Vinicius de Moraes (1913-1980) em 1969, mais de dez anos após a morte do compositor³.

Da mesma época, Laurindo de Almeida passou pelas rádios São Paulo, Record, Mayrink Veiga e por fim Rádio Nacional, atuando como compositor, arranjador e instrumentista. O violonista acompanhou artistas como Carmen Miranda, Francisco Alves, Silvio Caldas e Mario Reis. Juntamente com Garoto, Almeida formou os conjuntos *Cordas quentes* e a *Dupla do ritmo sincopado*, além de escrever canções como “Ainda te lembrás de mim”, lançada em 1941 por Waldemar Reis, “Mulato antimetropolitano” e “Você nasceu para ser grã-fina”, gravadas por Carmen Miranda (1909-1955) em 1939, e “Aldeia de roupa branca”, gravado pelo grupo *Os Pinguins*.

² Ver <http://poeticaecotidiana.blogspot.com/2010/08/abismo-de-rosas.html>

³ Ver <https://jornalggn.com.br/musica/interpretacao-de-gente-humilde-de-anibal-augusto-sardinha/>

Laurindo de Almeida obteve uma carreira de sucesso nos Estados Unidos da América gravando trilhas sonoras para cinema e dezenas de discos, tanto de repertório clássico, como encabeçando grupos de jazz e bossa nova. Conforme Francischini (2012), sua carreira foi, no Brasil, relegada à margem da historiografia por ele não condizer com a “estética da pureza” em que foi construída a identidade nacional no campo da cultura. Pelo contrário, a música brasileira era mais uma dentre tantas vertentes praticadas pelo músico estabelecido no exterior.

Medeiros (2007) traçou a biografia de mais um consagrado violonista da Era do Rádio, que adaptava canções para serem executadas em violão solo. Dilermando Reis, antes de iniciar sua discografia como compositor em 1941, atuou em programas de rádios acompanhando cantores de sucesso e integrando conjuntos regionais, como o de Pixinguinha (1897-1973). Seu estilo musical se apropriou do choro junto a fundamentos do violão clássico da escola de Tárrega, aliado à sua vivência na tradição seresteira provindo da cultura local da região do vale do café.

O violão de concerto se tornou referência tanto na questão de repertório quanto de aprendizado, sendo assim a corrente violonística popular encontrou no Rádio (no momento de expansão deste), o veículo para a divulgação de sua linguagem, no qual Dilermando Reis construiu carreira e adquiriu sucesso como compositor e intérprete. É importante ressaltar que este foi um dos poucos que, mesmo à margem dos espaços eruditos vigentes na época, tem seu valor reconhecido no que diz respeito à disseminação do violão solista de caráter popular (MEDEIROS, 2007, p. 22).

Dilermando entrou para o elenco da Rádio Nacional em 1956, “ao que tudo indica, a pedido do então presidente da República Juscelino Kubitschek” (MEDEIROS, 2007, p. 33), possibilitando-o mais exposição até ganhar o seu próprio programa intitulado *Sua Majestade, o Violão*. Gravou uma extensa discografia, adaptando obras vocais conhecidas para o violão e compondo suas próprias músicas. Tais músicas vinham muitas vezes acompanhadas nos discos de peças clássicas transcritas por ele para o violão. Para Llanos, Dilermando, na “linha poética da seresta romântica” é importante no cânone violonístico pois “assim como Garoto ele também deu conta da simbiose da música de concerto e da tradição popular no instrumento” (p. 78).

Neste sentido, Llanos destaca sua contribuição para a música de concerto gravando o primeiro concerto para violão e orquestra de Gnatalli. Das suas composições de canções podemos destacar: “Que me importa”, samba-canção gravado por Nelson Gonçalves; “Tem tudo no Brasil”, parceria com Castro Barbosa (1909-1975) e Pedro Caetano (1901-1992), entre outras. Finalmente, Llanos conclui o cânone estilístico do violão brasileiro com Baden Powell (1937-2000). Para o pesquisador,

herdeiro da prática do violonista-compositor e do convívio entre os repertórios de concerto e populares – caminhos trilhados por João Pernambuco, Garoto e Dilermando –, Baden Powell apresenta para o cânone do violão tanto a sua alteridade negra quanto o diálogo com o ethos do legado de matriz africana [...] Dono de uma discografia que constata seu leque de influências musicais que iam de Bach, passando por Pixinguinha e os clássicos do Jazz, Powell, nos termos de Bakhtin, representa uma “carnavalização” da técnica erudita para o violão e a subversão dos padrões da performance oficial. Nele parecia contar mais a “veia musical” comunicativa ou o “duende”, como chamam os espanhóis ao momento mais passional do cante flamenco (LLANOS, 2018, p. 79).

No mesmo rol de violonistas, entre outros, cabe situarmos Djalma de Andrade (Bola-Sete, 1923-1987), Zé Menezes (1921-2014), Heraldo do Monte (n. 1935) e os citados anteriormente Luiz Bonfá e Paulinho Nogueira. Em tal contexto, situamos Bonfá como um violonista que fez a transição entre a Era do Rádio (influenciado principalmente por Garoto, a quem homenageou com uma peça) e o violão “carnavalizado” de Baden (podemos perceber, por exemplo, na música “Xangô”, de 1957, algumas características que Llanos atribuiu ao autor do “Choro para metrônomo”).

1.2 SOBRE A TRAJETÓRIA DE BONFÁ E SUAS GRAVAÇÕES (1955-59)

O músico Luiz Floriano Bonfá (17 de outubro de 1922 - 12 de janeiro de 2001) nasceu no Rio de Janeiro no bairro de Santa Cruz. Violonista, cantor e compositor de canções do apogeu do samba-canção, uma das figuras centrais no grupo de músicos que culminou no movimento musical conhecido como bossa nova, e para além de cancionista, um violonista solista e improvisador. A canção “Manhã de Carnaval”, com letra de Antônio Maria (1921-1964), maior sucesso da carreira de Bonfá, foi incluída na trilha sonora do filme *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus (1912-1982), premiado com o Globo de Ouro, Oscar (de melhor filme estrangeiro em 1960, representando a França) e Palma de Ouro em Cannes, gravada no long-play *Orfeu Negro* (1958, LP, Philips 432.387 BE).

Posteriormente, a referida canção foi reinterpretada por diversos outros artistas internacionais como Frank Sinatra, Paco de Lucia, Dizzy Gillespie, Quincy Jones, Sarah Vaughan, Luís Miguel e muitos outros⁴. Juntamente à “Manhã de Carnaval”, as músicas mais conhecidas do violonista são “Samba de Orfeu” e “Gentle Rain”. Outras composições de Bonfá que obtiveram sucesso, dentre outras, são “Correnteza” feita com

⁴ As gravações estão enumeradas na página da canção no Wikipedia, disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Manh%C3%A3_de_Carnaval>. Acesso em 10 jan 2020.

Antônio Carlos Jobim (1927-1994), “De Cigarro em Cigarro” e “Perdido de Amor”, e outros sambas-canções gravados por Nora Ney, Pery Ribeiro, Dick Farney e outros cantores da era da Rádio Nacional nos anos 1950.

Mayer (2019) realizou uma biografia minuciosa sobre o violonista e a edição crítica de uma seleção de peças para violão solo. Segundo o pesquisador, a formação musical de Bonfá iniciou-se em casa e, posteriormente, em aulas com o renomado professor e violonista Isaías Sávio. O estudante Bonfá, à época, morava no bairro de Santa Cruz, na extrema zona oeste do Rio de Janeiro, na época ainda uma área rural.

Na década de 1940, conviveu com Garoto, que proporcionou a Bonfá uma breve passagem pela Rádio Nacional onde os dois se apresentam juntos nos programas “Clube da Bossa” e “Um Milhão de Melodias”. Nesta fase, o violonista integrou o grupo *Quitandinha Serenaders*, gravando dez discos compactos, incluindo seis composições suas. A primeira canção de sucesso de Bonfá foi gravada na voz de Nora Ney em 1953, “De cigarro em cigarro” (Continental 16726) e, durante este período (década de 1950), conquistou lugar de compositor de canção interpretadas por, entre outros, Dick Farney (1921-1987), Lúcio Alves (1927-1993), Haroldo Eiras (1919-1980), Ruy Rey (1915-1995), Dalva de Oliveira (1917-1972)⁵.

Em 1956, devido à sua participação como violonista, da peça *Orfeu da Conceição*, escrita por Vinicius de Moraes, Bonfá foi convidado, em 1958, a compor músicas para a trilha sonora do filme *Orfeu Negro*. O sucesso da peça, antes do filme, possibilitou ao violonista a abertura ao mercado norte-americano. Bonfá foi viver na cidade de Nova York em 1957, mesmo sem saber falar o idioma inglês. Ele frequentava festas e tocava de graça na noite nova iorquina até que encontrou a cantora e atriz da Broadway, Mary Martin (1913-1990) num coquetel, convidado por Ibrahim Sued.

A atriz, impressionada com sua habilidade o convidou a integrar sua orquestra e a excursionar em uma turnê pelo país. Nestas excursões, Bonfá teve a oportunidade de fazer solos em determinado momento dos shows, ganhando notoriedade. Na década seguinte, além de lançar dezenas de álbuns no esteio do sucesso internacional da bossa nova, Bonfá foi gravado por cantores internacionais.

Em 1968 teve uma canção sua gravada por Elvis Presley (1935-1977): “Almost in Love”, composta para o filme *Viva um pouquinho, ame um pouquinho* de 1968. Nos anos

⁵ A relação dos fonogramas gravados por Bonfá em 78 RPM pode ser encontrada na página eletrônica do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB) disponível em <https://immub.org/artista/luiz-bonfa> acesso em 19 de outubro de 2020.

1970, gravou os álbuns *The New Face of Luiz Bonfá* (1970), *Sanctuary* (1971), *Introspection* (1972) e *Jacarandá* (1973), explorando novos timbres e a sonoridade de outros instrumentos (guitarra elétrica e craviola) além de efeitos eletrônicos. Nesta altura, desde 1971 já estava de volta morando no Rio de Janeiro, e aos poucos se entregando a uma vida mais tranquila, com alguns shows internacionais na agenda, enquanto cuidava de sua coleção de automóveis, seus animais de estimação e o ininterrupto trabalho de composição.

Em um levantamento preliminar sobre o repertório publicado (peças e canções arranjadas para violão solo) de autoria de Bonfá, localizamos até o presente momento um quantitativo muito reduzido. Por exemplo, no catálogo da *GSP - Guitar Solo Publication*, em que há uma série dedicada aos violonistas brasileiros (*The Great Guitarists of Brazil*), constam dois volumes dedicados a obra violonística de Luiz Bonfá, porém, ao entrarmos em contato com a referida editora, nos informaram que tal projeto não chegou a ser publicado. Na plataforma Youtube, localizamos transcrições feitas pelo violonista François Leduc para duas músicas do disco *Solo in Rio*. São elas: “Night and Day” e “Tenderly”, esta última na versão lançada no disco de 1957, *Alta versatilidade*.

Quanto às gravações, nos anos 1980, estas foram se tornando cada vez menos frequentes, o último disco data de 1991, *The Bonfá Magic*. O violonista foi acometido pela doença neurodegenerativa, o Alzheimer, no final da década. Bonfá morreu na cidade do Rio de Janeiro em 12 de janeiro de 2001 em virtude de um câncer de próstata aos 78 anos. Em um levantamento preliminar, detectamos que, entre os anos de 1946 a 1958, Bonfá gravou 18 discos 78 RPM, pela gravadora Continental e três LPs, transferindo-se, em 1957, para a gravadora Odeon (Tabela 1).

Tabela 1 - discos 78 RPM solos lançados por Bonfá até 1955.

Faixas	Artista	Ano	Gravadora	Número do disco
J'Alousie - Sleepy Lagoon; My Boogie Woogie	Luiz Bonfá com Gaucho	1945	Continental	15410
Remember to You; My Old Bass	Luiz Bonfá	1945	Continental	15476
Granada - Santa (A); I Get Lost (B)	Luiz Bonfa	1945	Continental	15616
Pescaria em Paquetá (A); <u>Uma Prece</u> (B)	Luiz Bonfá e Seu Conjunto	Julho, 1951	Continental	16.432
Taboleiro (A); O Céu Mandou Alguem (B)	Luiz Bonfá e Seu Conjunto	Agosto, 1951	Continental	16.478
Ilha dos Amores (A); Olhos Ciganos (B)	Luiz Bonfá	Agosto, 1951	Continental	16.639

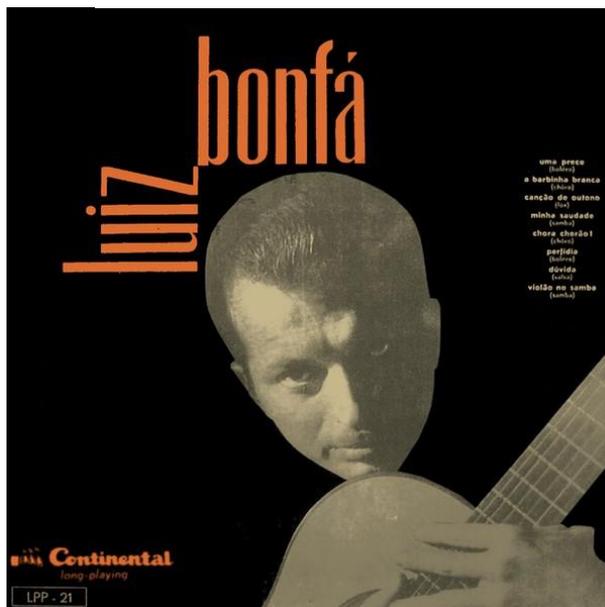
Malagueña (A); Só Recordação (B)	Luiz Bonfá	Março, 1952	Continental	16.544
Dominó (A); Só um Beijo (B)	Luiz Bonfá	Maio, 1952	Continental	16.583
Sonhador (A); Angustia (B)	Luiz Bonfá	Janeiro, 1953	Continental	16.736
Calles de España (A); Outro Adeus (B)	Luiz Bonfá	Julho, 1953	Continental	16.811
Uei... Paesano... (A); <u>Marcha Escocêsa</u> (B)	Luiz Bonfá	Agosto, 1953	Continental	16.847
Dança da Bandeija (A); Dia de Natal (B)	Luiz Bonfá	Setembro, 1953	Continental	16.872
<u>Velhos Tempos</u> (A); Baião em Bagdad (B)	Luiz Bonfá e Seu Conjunto	Fevereiro, 1954	Continental	16.952
Amendoim Torradinho (A); Resistência (B)	Luiz Bonfá com Conjunto	Junho, 1954	Continental	17.012
Baião de Ubá (A); Violão no Samba (B)	Luiz Bonfá e Seu Conjunto	1954	Continental	17.113
Noite Feliz (A); Jingle Bells (B)	Luiz Bonfá com Conjunto	Outubro, 1955	Continental	17.201
Recuerdos de Ypacaray (A); Tus Ojos (B)	Luiz Bonfá e Seu Conjunto	Maio, 1956	Continental	17.308
A Chuva Caiu (A); Meu Caminho (B)	Luiz Bonfá e Seu Conjunto	Abril, 1956	Continental	17.313

Os encartes dos referidos discos fornecem informações valiosas a respeito do momento que ele estava vivendo⁶. Consideramos o período dos primeiros discos, de 1955 até o disco *Solo in Rio*, uma fase de intensa criatividade, que coincidiu com a ida de Bonfá aos Estados Unidos e à explosão de sucesso do filme *Orfeu Negro*. O primeiro LP, intitulado *Luiz Bonfá* (Continental LPP 21, 1955), de 10 polegadas, foi um dos três lançados pela gravadora Continental, e já contém um time de notáveis.

A maioria das músicas são de sua autoria, como por exemplo, o bolero “Uma prece” que abre o disco, já gravada em 78 RPM em 1951 (ele gravaria também quatro anos depois no disco *Solo in Rio*). Destacamos também a parceria com Tom Jobim em “O barbinha branca”, com arranjo de Jobim; “Canção de outono” com arranjo de João Donato; a flauta de Altamiro Carrilho no bolero “Perfídia” de Alberto Dominguez e Milton Leeds; o samba “Minha saudade”, composição e arranjo de João Donato, que mais tarde ganharia letra de João Gilberto; e “Violão no samba”, em que Bonfá toca o violão apenas acompanhado de instrumentos de percussão (figura 1).

⁶ Disponibilizamos os textos dos encartes do período de 1955-1959 nos anexos, considerando-os arquivos de extrema importância para este trabalho.

Figura 1 - Capa do disco "Luiz Bonfá" (1955)



Fonte: Luiz Bonfá Discography⁷

Os dois discos seguintes pela gravadora seriam em parceria com outro músico, e acompanhado por um mesmo conjunto. ...*de cigarro em cigarro* (Continental LPP-53, 1956), com Jorge Henrique, organista, e *Noite e dia* (Continental LPP-3018, 1957), com Eduardo Lincoln, baixista do disco anterior, que trocara o baixo pelo piano. A proposta dos dois é a mesma: música instrumental intimista para dançar, com ares jazzísticos e espaço para improviso. No repertório, obras de Bonfá entre canções consagradas, boleros, fox-trots e sambas. O conjunto que acompanha os solistas é formado por bateria, baixo e violão (figura 2).

⁷ <http://kanji.zinbun.kyoto-u.ac.jp/~yasuoka/Bonfa/> acesso em 17 de outubro de 2020.

Figura 2 - Capas dos discos "...de cigarro em cigarro" e "Noite e dia"



Fonte: Luiz Bonfá Discography

O ano de 1957, marcado pela ida aos EUA, foi também o ano em que Bonfá entrou para a gravadora Odeon, com a qual lançou neste ano dois discos: *Alta Versatilidade* (Odeon MOFB 3003, 1957) e *Violão boêmio* (Odeon MOFB-3014, 1957). Nestes discos, ilustrados na figura 3, vemos a quantidade de músicas de Bonfá crescer, e as interpretações de canções de outros compositores se tornam minoria, ficando para alguns standards do jazz: “Tenderly”, “Over the Rainbow”, a guarânia “Índia” (José Asunción Flores/Manuel Ortiz Guerrero), o samba “Feitiço da vila” (Noel Rosa/Vadico), a valsa consagrada entre violonistas “Abismo de Rosas” (Américo Jacomino "Canhoto"), e algumas outras grandes interpretações (ver anexo). Nesses discos é notória a versatilidade e o virtuosismo técnico de Bonfá, que demonstra amadurecimento no estilo que vai marcar sua linguagem: acompanhado por instrumentos de percussão, Bonfá preenche os espaços deixados por instrumentos harmônicos e melódicos (assunto que vamos abordar no capítulo 3).

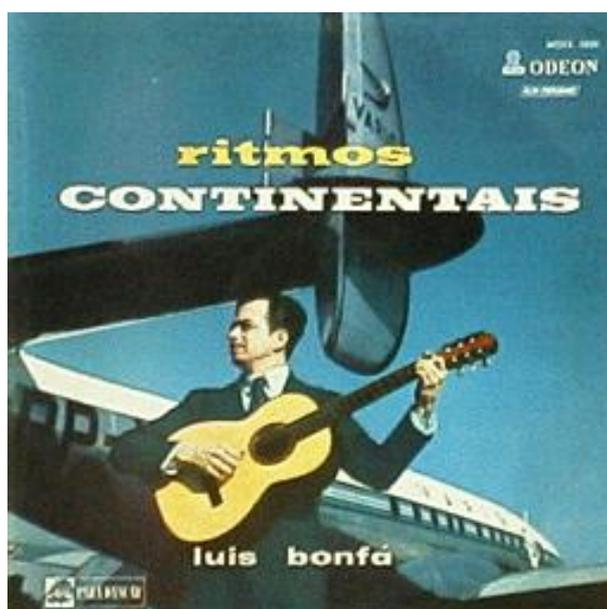
Figura 3 - Capas dos discos "Alta versatilidade" e "Violão boêmio"



Fonte: Luiz Bonfá Discography

O ano de 1958 foi marcante para Bonfá. O primeiro de muitos discos lançados este ano foi *Ritmos Continentais* (Odeon MOFB-3020, 1958), buscando alcançar um público interessado tanto em dançar quanto em apreciar a música. Também aqui, o acompanhamento inclui apenas a percussão, porém, diferentemente dos discos lançados no ano anterior, aqui, são canções famosas do continente americano. No lado A, Bonfá faz, sem interrupção, um pot-pourri de catorze temas, entre “Mister Sandman” (Pat Ballard), “Cheek To Cheek” (Irving Berlin), “Quizás, Quizás, Quizás” (Osvaldo Farrés). No lado B, duas de Ary Barroso, e apenas duas autorais (figura 4).

Figura 4 - Capa do disco "Ritmos cotinentais"



Fonte: Luiz Bonfá Discography

Em *Bonfafá* (Odeon MOFB-3047, 1958), Luiz Bonfá atua conjuntamente com Fafá Lemos (1921-2004), exímio violinista da Rádio Nacional que entrara para o rol de instrumentistas contratados pela gravadora Odeon naquele ano. No disco, acompanhados de baixo e bateria, há a presença de diferentes gêneros (samba, marcha-rancho, fox-trot, choro) e peças autorais de Bonfá. Ainda no mesmo ano grava um EP com Sylvia Telles, a trilha sonora de *Orfeu Negro* (este lançado em diversos países), e *Meu querido violão* (Odeon MOFB 3076, 1958), repetindo o formato violão e percussão, com algumas faixas em violão solo (figura 5). A novidade aqui é que entre as nove faixas autorais, encontram-se dessa vez apenas canções norte-americanas de outros compositores. Formato que ele repetiria nos dois discos seguintes.

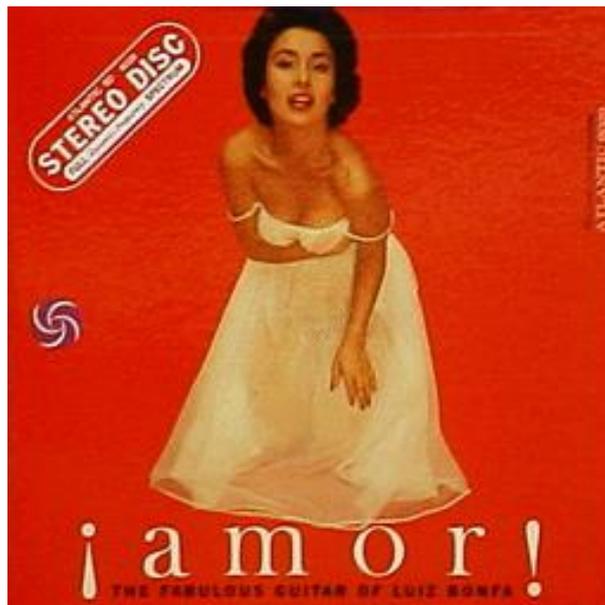
Figura 5 - Capas dos discos "Bonfafá" e "Meu querido violão"



Fonte: Luiz Bonfá Discography

Finalmente, em 1959 já vivendo há dois anos nos Estados Unidos, Bonfá lançou pela gravadora norte-americana Atlantic o disco *¡amor!* (Atlantic SD 8028, 1959). Nesta fase, o violonista havia excursionado com Mary Martin e impressionava os músicos norte-americanos pela sua técnica e sonoridade.

Figura 6 - Capa do disco "¡amor!"



Fonte: Luiz Bonfá Discography

No ano de 1959, Bonfá teve uma sessão de gravação inusitada. Devido ao sucesso das músicas do filme *Orfeu Negro*, Bonfá estava de férias no Brasil, no Rio de Janeiro, quando o engenheiro de som Emory Cook⁸ (1913-2002) gravou, com seu gravador portátil Nagra III⁹ (WELLER, 2005, p. 11), todo um disco em uma tarde. Ou seja, temos o registro de Bonfá tocando sozinho seu violão e revelando toda a sua técnica e concepção de arranjo violonístico ao interpretar as músicas em caráter de improviso. Lançado em 1959, o LP chamou-se *O Violão de Luiz Bonfá* (Cook 1134, 1959) e continha dezenove faixas.

⁸ “Emory Cook (1913-2002) was once called “the beste ar in the U.S.A. Dating from na era when most classical guitar LPs can seem as if they were made in the same tiny bathroom, the sound Cook achieved here is detailed, unadorned, spacious, and uncolored by the usual mushy reverb. [...] His trademark was an ability to make vital recordings on the spot, with no need of a studio”. (WELLER, 2005, p. 11)

⁹ <http://www.filmsoundsweden.se/backspiegel/kudelski.html>

Figura 7 - Capas dos discos "O violão de Luiz Bonfá" e "Solo in Rio 1959"



Fonte: Luiz Bonfá Discography

Em 2005 a gravadora norte-americana Smithsonian Folkways Recordings, que obtém todo o acervo de Emory Cook, relançou o disco no formato de CD, agora intitulado *Solo in Rio* e incluiu mais faixas, subindo o número para trinta e uma, com alguns *takes* alternativos e faixas nunca antes lançadas, gravadas na ocasião. Destas trinta e uma faixas, dezenove são canções autorais, nove delas registros de improvisações e três são interpretações ao violão de músicas de outros compositores.

CAPÍTULO 2 – A PERFORMANCE VIOLONÍSTICA DE CANÇÕES

A presente pesquisa se insere na área das práticas interpretativas, portanto, feita a apresentação e a contextualização da trajetória de Luiz Bonfá com o violão, neste capítulo apresentamos as categorias “violonismo”, “violão-canção” e “arranjo” bem como discutimos alguns conceitos da teoria dos estudos da performance musical, apontando o foco adotado para tratar as questões colocadas no terceiro capítulo deste trabalho. Em síntese, apresentamos conceitos pertinentes aos processos envolvidos quando uma canção passa a ser interpretada como uma peça solo para violão.

2.1 CATEGORIAS DE ANÁLISE

2.1.1 “Violonismo”

Bonilla (2013, p. 39), define como idiomatismo o “resultado sonoro proveniente das condições particulares que envolvem determinado meio expressivo”. O autor então, faz um levantamento conceitual em torno do termo. Primeiramente, Meyer (2009, apud Bonilla, p. 37) considera o idioma em música como caracterizado por escolhas constritivas em detrimento de outras, baseadas em restrições culturais.

Deste modo, o violão impõe também certas restrições técnicas, que os compositores precisam lidar e criar a partir delas. Battistuzzo (2009, apud Bonilla, p. 37-38) afirma que a obra é mais idiomática na medida em que se utiliza mais aspectos específicos de um determinado meio. Assim, para o violão, são recursos técnicos idiomáticos “as *campanellas*, o *rasgueado*, e principalmente, o paralelismo, em uma repetição de movimentos padrões, tanto vertical como horizontal. Também o efeito pedal com cordas soltas” (p. 38)¹⁰.

Bonilla levanta outras ocorrências de idiomatismos em violão em pesquisas acadêmicas, incluindo, além das técnicas citadas, também as “fôrmas características de mão esquerda” no violão estruturando composições, e técnicas específicas para violão, como o *tremolo*, a

¹⁰ Neste trabalho entendemos “recurso técnico” como sendo as ações ou atos motores empenhadas pelo instrumentista para se superar as demandas técnicas, sonoras e expressivas por ele desejadas, ou esperadas em um determinado estilo. Uma frase musical pode ser articulada de muitas maneiras a fim de se obter um acento singular, caracterizando assim um determinado ritmo, ou uma singularidade expressiva de um intérprete. Os recursos técnicos são empenhados a fim de se executar as articulações, ornamentos, passagens difíceis, polifonia, ritmos, sotaques, idiomatismos, etc.

tambora, o *pizzicato*, a *caja* e a *scordatura*, algumas destas, veremos no capítulo seguinte, utilizadas por Bonfá. Em síntese, para o estudioso,

Diante dessas discussões, para não confundir as características particulares das obras de um compositor com as soluções técnicas inerentes ao violão, defini para esse trabalho “idiomatismo” como o resultado sonoro proveniente das condições particulares que envolvem determinado meio expressivo, assim como soluções adotadas por determinados compositores para lidar com as limitações e potencialidades dessas condições. Quando esse meio expressivo for o violão, usado de forma tradicional, com recursos e soluções adotados de forma recorrente por diferentes compositores, chamei esses elementos de “violonismo” (BONILLA, 2013, p. 39).

Portanto, no capítulo seguinte, antes de proceder a análise, determinamos o que são e quando aparecem as inovações técnicas provenientes que foram utilizadas por Bonfá nas interpretações do disco *Solo in Rio*. Cabe acrescentar, contudo, que uma das características do repertório de Bonfá, desde o início de sua carreira como violonista solo, nos anos 1940, até a referida gravação (*Solo in Rio*), é a de interpretar ao violão solo não somente suas composições, mas também canções de sucessos da época. Veremos adiante, o conceito de violão-canção, que permite melhor abordarmos o violonismo de Bonfá.

2.1.2 Violão-Canção

O violão, para além de seu uso de maneira solística, é consagrado popularmente como instrumento para o acompanhamento de canções. O violonista-compositor e pesquisador Chico Saraiva se debruça sobre a origem de canções quando em estreita ligação com o violão, em especial, quando há interseção com o violão solo. Este que, por sua vez, é associado à música de concerto, enquanto a canção é associada, primeiramente, à tradição oral e, posteriormente, ao mercado fonográfico.

Em seu livro “Violão-Canção” (2018), fruto de sua pesquisa de mestrado, Saraiva (p. 27) argumenta que, no Brasil, muitas vezes, o primeiro contato com o fazer musical do iniciante acontece praticando o violão. O aspirante a violonista opta, então, entre um violão que acompanha canções, geralmente acompanhando a própria voz, e/ou um violão que se basta a si mesmo, executando pequenas peças solo. Para Saraiva, o que sucede muitas vezes desse duplo caminho, é que o músico violonista que tem vocação solista, ao reproduzir canções ao violão, o faz com uma “atuação solitária”, arranjando-a para violão solo.

O violão, portanto, se “engrena na canção”, e é muitas vezes ferramenta de criação, tanto para composições quanto para arranjos, agregando recursos técnicos idiomáticos, embora não convencionais, ao universo do violão de acompanhamento. Assim, no “violão canção”,

[...] manifesta-se uma importante troca de informações entre a canção popular e a composição para violão – se não o erudito, ao menos aquele que dialoga com os recursos da tradição escrita e se vale de nuances expressivas próprias da emissão ‘natural’, ou ‘de concerto’, do instrumento (SARAIVA, 2018, p. 38).

Na busca por elucidar essa “engrenagem”, o autor entrevista oito personalidades reconhecidas, indo do ofício de letrista da canção, até a atuação solista do violão de concerto, passando por “cantautores”¹¹ da MPB. São eles: Sérgio Assad (n. 1952), Marco Pereira (n. 1950), Paulo Bellinati (n. 1950), João Bosco (n. 1946), Paulo César Pinheiro (n. 1949), Luiz Tatit (n. 1951), Guinga (n. 1950) e Elomar (n. 1937).

O texto resultante é um emaranhado de visões sobre a articulação entre dois universos - do cancionista e do violonista - o que para o autor se traduz como pontos de equilíbrio entre as polaridades “tocar-compor; fixo-flexível [ou o que está escrito e o que flui no instante]; rítmico-harmônico; erudito-popular; ou mesmo científico-artístico” (p. 217). Uma das questões que o trabalho aborda – a busca de um ponto central entre o efêmero e o eternizado – é para nós, um levantamento conceitual oportuno. Podemos entender esta polaridade com a ideia de gesto musical, a qual pode ser abordada em ambos os polos:

De um lado, há o efêmero da espontaneidade inerente ao gesto musical, que se reinventa, obedecendo continuamente à dinâmica da transmissão oral, aqui representada pelo universo da canção popular. De outro, há o eternizado, gravado ou cristalizado, em cujo processo o gesto musical é acolhido pela tradição escrita, que pode acontecer por meio da escrita ‘aproximada’, corrente na música popular, ou, no ponto extremo da polaridade aqui traçada, da escrita ‘formal’ da música e do violão de concerto (p. 177).

Com isto, se problematiza a “fixação” em partitura do gesto musical que possui natureza flexível, inerente à canção. Cada gesto possui inúmeras soluções de escrita, que por sua vez, podem se interpretar de inúmeras formas, gerando novos conteúdos musicais. Mesmo que não seja formal, como uma composição primeiramente escrita, a busca por transcrever em partitura um gesto, participa do processo de criação musical.

Entre os entrevistados, Luiz Tatit¹², a fim de levantar pontos dessa problemática, traz o seu conceito de unidades “entoativas” e a ideia de inflexão da fala. A unidade entoativa pode ser entendida como os contornos expressivos da fala, ou o ritmo que a fala impõe às frases¹³.

¹¹ Neologismo das palavras cantor e autor, muito utilizado em língua espanhola para se referir aos compositores de canção que são os intérpretes da própria obra.

¹² Luiz Augusto de Moraes Tatit (São Paulo, 23 de outubro de 1951) é músico, linguista e professor universitário brasileiro. Fonte: Wikipedia.

¹³ Luiz Tatit possui uma vasta bibliografia sobre a análise de canções na perspectiva das unidades entoativas. Tal conceito mereceria um capítulo à parte, no entanto, para nosso trabalho, focado no violão solo, vamos tangenciar as unidades entoativas dentro da perspectiva do violão-canção proposto por Saraiva. Por isso, relacionamos a ideia apenas ao que foi trazido por Tatit no trabalho de Saraiva, não procurando esgotar o assunto, como ele mereceria numa análise aprofundada sobre canção.

Na inflexão, ocorre a mudança melódica, ou mudança de pronúncia ao se dizer alguma coisa, ou seja, ambas são imprescindíveis à canção, pois, “ao ser recortada pela letra, a melodia preserva suas características musicais, mas adquire imediatamente contornos entoativos que se remetem à fala cotidiana”.

Porém, Tatit aponta para o fato da partitura não dar a inflexão exata, pois “tem sempre um lado rítmico que é difícil expressar só nas figuras” (apud SARAIVA, 2018, p. 178)¹⁴. Revela-se muito bem-vinda o uso da tecnologia de gravação e filmagem neste estudo, para se observar os meandros da inflexão, por exemplo. Há então, algo de inéscrito na partitura, mais ainda em se tratando de canção, ou melhor, como emenda Tatit, “a canção vai sendo feita através das interpretações”.

Esta última afirmação é alinhada, como veremos mais adiante, ao pensamento de Nicholas Cook, sobre a performance. A impossibilidade da partitura de dar o contorno exato da canção, não exclui nem um pouco a contribuição oriunda da tradição escrita europeia, em especial do violão de concerto. Pelo contrário, ela tanto subverte as “barreiras herdadas do duro processo histórico que nos constitui como nação racial miscigenada”, quanto promove “o convívio entre as diferentes maravilhas que compõem nossa musicalidade”. Nisto, acreditamos, o violão de Luiz Bonfá atende perfeitamente.

2.1.3 Arranjo

De acordo com *The new grove dictionary of music and musicians* (2001) o termo “*arrangement*” (arranjo) “deve ser aplicado a qualquer peça baseada na incorporação de elementos musicais preexistentes”. No entanto, a palavra pode ser empregada para designar a transferência de uma composição de um meio sonoro para outro, inserindo ou não elementos novos, confundindo-a com o termo transcrição.

Em ambos os casos, algum grau de recomposição está geralmente envolvido, e o resultado pode variar de uma transcrição direta, quase literal, a uma paráfrase, que é mais obra do arranjador do que do compositor original. Deve-se acrescentar, porém, que a distinção implícita aqui entre um arranjo e uma transcrição não é de forma alguma aceita universalmente (BOYD, 2001) [tradução nossa].

O autor do verbete coloca ainda duas distinções: o arranjo prático, em que “há pouco ou nenhum envolvimento artístico por parte do arranjador”, e o arranjo mais criativo, em que a composição é “filtrada” por elementos musicais provenientes do arranjador. Partindo deste

¹⁴ Outra fala de Tatit que explicita este ponto: “O cancionista não se preocupa com os detalhes das notas. O que interessa é a inflexão inteira. É por isso, então, que tem canções cuja finalização é descendente e a pessoa (intérprete) acaba ascendente, coisa que na música erudita é inconcebível” (p. 190-191).

pressuposto, Paulo Aragão (2001), no capítulo “Considerações sobre o conceito de arranjo” de sua dissertação, afirma que o conceito de arranjo remete a vários significados, resultando em uma imprecisão no discurso praticado na vida cotidiana dos músicos. Na perspectiva da música popular brasileira, na época em que a pesquisa de Aragão se debruça, anos 1930, o conceito de arranjo podia se referir a “noções de arregimentação, ordenação de material musical disperso, adaptação, transcrição, tradução, [ou] orquestração” (p. 14).

Buscando uma definição mais atual, o autor parte então para os conceitos do dicionário Grove, incluindo o “*New Grove Dictionary of Jazz*”, o qual inclui na definição de arranjo, além das definições do vocábulo do Grove “clássico”, “a possibilidade de serem utilizados apenas alguns elementos do original, enquanto o arranjo clássico lidaria com esse original na íntegra” (p. 15). Isto traz a possibilidade de mais flexibilidade e mais intervenção por parte do arranjador, ou seja, é mais próximo ao modo “arranjo mais criativo”. Aragão passa então a definir o que ele chama de “instância de representação do original”, que é a maneira como o compositor apresenta a ideia da obra que ele deseja exprimir.

Tal instância, na música clássica é geralmente apresentada na forma de partitura, a qual o intérprete deve compreender, e onde está apontada todas as notas e instruções que “visa a aproximar ao máximo a execução daquilo que fora imaginado pelo compositor” (p. 16). Já na música popular, a instância de representação do original, para o autor, é virtual, ou seja, é representado potencialmente, passível de realizar-se mediante um arranjo. Isto não exclui levar em consideração elementos como a melodia, o conjunto de melodia e cifra, ou ritmo e harmonia numa estrutura pré-definida para se improvisar, como “original” da obra. Mas o que Aragão considera é que diferentemente da música “clássica”, a ação do compositor popular “pode gerar apenas alguns dos elementos que serão necessários na execução” (p. 22).

Logo, a realização da obra popular é ampliada pela etapa do arranjo, que pode ocorrer após a composição da “obra”, ou ao mesmo tempo em que ela é composta. O autor cita como exemplo a música de Ernesto Nazareth, em que a música vem originalmente com arranjo pianístico. A virtualidade do original estaria presente no fato de outro arranjador, o que é muito comum, conceber a mesma música de outra forma, por outros instrumentos, em outro ritmo, gênero ou estilo.

De outra maneira, o arranjo pode vir junto à etapa da execução. Isto ocorre no caso do objeto desta pesquisa: a música de Luiz Bonfá no disco *Solo in Rio*. Muitas delas eram canções já lançadas anos antes da gravação, porém Bonfá concebe-as de forma “improvisada”, criando um arranjo em violão solo para canções que foram lançadas com letra cantada, orquestra e

acompanhamento de base (bateria violão, baixo e piano). Este é o caso, por exemplo, da música “Uma prece”, lançada por Jorge Goulart (Continental 16.738-B, 1953).

Finalmente, para Aragão, o arranjo pode ser caracterizado pelos parâmetros “fechado” ou “aberto”. No primeiro caso, os arranjos que “determinam *a priori* todos os elementos a serem executados pelos intérpretes” (p. 23), e os arranjos abertos, aqueles em que se estabelece a base, ou os instrumentos e a estrutura da música, e o restante é improvisado entre os atores envolvidos. Outro parâmetro seria o grau de interferência do arranjador no “original da obra”, isto é, de um lado, os arranjos que utilizam os elementos originais (o piano de Ernesto Nazareth) tanto da composição quanto do arranjo original, e do outro lado, os arranjos com “elementos inteiramente novos” (como seria se pegássemos a música de Nazareth e tocássemos com uma banda de pífanos, tornando-a, não só diferente em timbre, mas também a transformando em música modal).

Em suma, para Aragão, o arranjo é a estruturação de toda execução de música popular, sendo inerente a ela. Estaria presente tanto na concepção de uma forma de ordenar o material provindo da etapa anterior, a da composição, quanto ao executar a música de forma despropositada, improvisada, “à toque de caixa”, na intimidade de um sarau, ensaiando num conjunto, “na palma da mão”, ou assobiando em uma caminhada. Assim, toda e qualquer forma de executar a música popular depende de um arranjo.

À luz das reflexões geradas pelos conceitos de violonismo, violão-canção e arranjo formulamos a questão principal de nossa pesquisa. Ou seja, quais são e como são utilizados por Bonfá os recursos técnicos idiomáticos ao interpretar as canções do disco *Solo in Rio*? Para responder a esta pergunta, vamos à próxima etapa da nossa conceituação, na concepção de performance, visto que a gravação das músicas ocorre “em performance”, e o resultado da pesquisa será, também, uma contribuição “à performance” das músicas de Bonfá.

2.2 DIFERENTES ABORDAGENS DO CONCEITO DE PERFORMANCE

As reflexões teóricas doravante apresentadas visam esclarecer alguns pontos de nossa pesquisa. Ou seja, a constituição do repertório enquanto arquivo (sonoro e gráfico) e sua necessária performance. Em linhas gerais, buscamos conhecer as implicações e os recursos técnicos postos em ato, em som, na prática performativa.

2.2.1 Repetição com diferença

Tomando como ponto de partida o conceito atribuído comumente à musicologia de que performer é aquele que executa uma obra, e não o que a interpreta, Cook elabora uma crítica a tal conceito fundamentada na própria linguagem e no uso que se faz do termo:

[...] a gramática básica da performance é que você interpreta alguma coisa [perform something], você apresenta uma performance “de” alguma coisa. Em outras palavras, a linguagem nos leva a construir o processo de performance como suplementar ao produto que a ocasiona, ou no qual resulta; é isto que nos leva a falar naturalmente sobre música “e” sua performance [...]. A linguagem, em suma, marginaliza a performance (COOK, 2006, p.6).

Para ele, o problema central é que a musicologia pensa a música como obra autônoma, desconectada de seu caráter ritual, como a etnomusicologia a concebe. Ao pensar a performance “de” alguma coisa, a musicologia limita o repertório. Um dos resultados disso é a não legitimação ao estudo acadêmico vertentes ou gêneros musicais que não comportam em si a escrita, como por exemplo a cultura *remix* ou o rock. A musicologia, guiada pela filologia, nas palavras do autor “uma forma esotérica de literatura” (2007, p. 8), foi erigida por meio de textos e partituras, e com isso, ignorou o seu “outro”, a performance. Pensar a música como texto teria gerado a ideia de performance como reprodução, ou “como representação em som e no tempo de algo que tem sua existência autônoma, independentemente da performance” (2007, p. 9).

O fato de a musicologia se pautar nos textos literários (o que o autor chama de “gramática da performance”) fundamenta o paradigma de se ver a performance como produto ao invés de processo. Acontece que a música é um evento performático, portanto só existe enquanto performance. Isto faz com que Cook critique o senso comum de que o compositor é aquele que transmite uma ideia a um público, enquanto o performer está no meio do caminho mediando esta comunicação ao executar a obra. De outro modo, performance pode ser, “um veículo para a reabilitação dos que estão marginalizados pelo discurso musicológico tradicional” (p. 8), e isto inclui os ouvintes, que são relegados a meros receptores, não atuantes, no ato da performance.

Então, “o ídolo da obra reificada” é suplantado através da inversão gramatical: em vez de a performance “de” música –, música “de” performance propõe não um produto, mas um processo. No entanto, para Cook a música pode ser vista tanto como processo, quanto como produto, ou melhor, um “*continuum*” entre ambas instâncias. Não sendo opções alternativas, mas sim “fios complementares do trançado que chamamos de performance” (2006, p. 14). Por isso, é preciso evitar a fetichização do performer, o que seria apenas uma inversão do problema.

O conceito de obra musical e sua origem devem ser questionados. Para Cook, a obra musical (produto) é atualizada no processo de ser interpretada e performada, importando mais para o pesquisador o valor que se atribui ao “algo” que é performado. Em suas palavras, é

“como se os sons, por assim dizer, se condensassem em um objeto musical pré-existente e se reconfigurassem mentalmente à medida que isso acontece” (2006, p. 9).

Outro fator que evita a reificação da performance, é o fato de a performance ser, na visão de Cook, um subconjunto dentro de um universo de possibilidades legitimada por todas as performances já praticadas daquela obra musical. Uma performance não exaure todas as possibilidades da obra. A obra musical é de autoria não só do compositor, mas de todos os atores envolvidos no processo, tanto de criação, edição, sonorização, apresentação, até a performance propriamente dita. Isto é melhor compreendido considerando-se a música como uma arte coordenada entre a arte da composição e a arte da performance, ou seja, música “enquanto” performance, ao invés da reprodução de algo imaginário, pré-concebido, original. Para Cook, não há um original, visto que todas as performances são originais, pois “a obra equipara-se à sua totalidade”.

[...] não são os textos em si que se situam em relação às performances, mas sim as interpretações dos mesmos, e é neste sentido que se poderia afirmar, sem paradoxo, que virtualmente toda música (mesmo a MEO [música erudita ocidental]) representa uma tradição oral, não importando o quão intimamente esteja ligada à notação escrita (COOK, 2006, p. 13).

Como desenvolver então uma musicologia da performance? O autor se utiliza do jazz para título de comparação com a música de “arte” ocidental, pois no jazz, cultura musical ligada à prática da improvisação, a relação com a notação é mais solta. É lugar-comum nos textos sobre jazz colocá-lo em oposição à música de concerto, pelo fato desta ser uma música “literária” (no sentido de ser aprendida e transmitida por meio necessariamente de partitura), e a primeira ser mais oral e auditiva.

Meu argumento é que fazer música juntos envolve precisamente aquelas características que foram descritas como auditivas-orais, ao invés de letradas, como negra ao invés de branca, como pertencente ao Jazz ao invés de música de “arte”. A distinção real, para resumir, está entre a música enquanto texto e a música enquanto performance” (2007, p. 10).

A improvisação é uma atividade coletiva, mesmo quando improvisando em instrumento solo, pois sempre é uma conversa com o tempo interno compartilhado com outros, com o público. O aspecto da comunhão é essencial e determina a necessidade de decisões improvisadas, ou seja, ajustadas em tempo real às respostas e demandas do outro. A improvisação e a composição têm em comum que ambos se utilizam de pré-requisitos similares, no entanto, a mistificação da improvisação faria parecer diferente da composição. A diferença estaria no fato de a improvisação ocorrer no tempo interno, já a composição seria facilitada pela reestruturação temporal através da representação das notas. Por isso “o outro” da improvisação, em Cook, é a performance, e não a reprodução.

A tentativa de localizar um ponto onde a improvisação dá lugar à reprodução, na medida em que o referente se torna mais detalhado, falha porque a ideia da obra musical completamente autônoma, que não necessita de nada a não ser reprodução, é uma quimera (2007, p. 16).

O fato de a performance da música de concerto ocidental parecer menos improvisatória do que o jazz é causado pela “identificação ocularmente centrada na partitura”, pois analisando mais de perto ocorre sempre uma “improvisação nos interstícios da notação, que é audível, mas não visível”. E o fato desta improvisação não ser suscetível à transcrição, diferentemente de muitas improvisações jazzísticas em que se alteram tempos e alturas das notas, a torna menos visível, ou seja, não é representável ao discurso ocularmente centrado. Por conseguinte, Cook lembra que o que está em jogo em uma performance de música escrita é mais a interação social por meio do som, o que é um conjunto de atitudes improvisadas.

Cook traz à tona a questão da música gravada *versus* performada, e como esta relação é entrelaçada. A performance pode ser uma resultante de muitas gravações reconhecidas, assim como a gravação pode ser um resultado de muitas performances (ou muitos *takes* editados). Nesta abordagem sobre a performance, pode-se estudar esta música performativa através das gravações, gerando um arquivo de “textos acústicos” comparado ao legado de textos escritos da musicologia tradicional.

Contudo, há de se ter o cuidado de enfatizar o corpo e seu aspecto de interação social nessas análises. O estudo da performance através da interação dos corpos atuantes e seus traços acústicos precisa proporcionar “entender a música como reflexo e geração de sentido social” (COOK, 2006, p. 19), contribuindo para um melhor entendimento da sociedade. Cook considera a intertextualidade e onisciência, conceitos emprestados da etnomusicologia, importantes para ajudar aos estudiosos da performance (2006, p. 17). Nesta abordagem o performer se considera um autor e não um repórter, tal qual o pesquisador etnográfico ao se colocar em campo diante de uma sociedade.

Isto é mais bem ilustrado ao pensar a música como *script*, não negando o papel do compositor, ou seja, ver a escrita “como uma coreografia de uma série de interações sociais em tempo real entre os instrumentistas” (2006, p. 12). Nesta via de pensamento, as performances devem ser compreendidas horizontalmente, em relação às outras performances da mesma obra, ou às suas “formas afins”. A partitura seria então uma coreografia de envolvimento sociais, “formando uma estrutura ou objetivo compartilhado”, porém, conferindo condições e detalhes a serem improvisados como ocorre na vida cotidiana de qualquer pessoa. Assim, Cook defende que não se deve pensar a performance como reprodução, mas sim como repetição com diferenças.

2.2.2 Comunicação poética

Em seu livro *Performance, recepção, leitura* (2007), Paul Zumthor realiza um ensaio sobre a performance e sua relação com o texto. Sua primeira indagação sobre a relação performance/texto veio quando ainda garoto, na França, caminhando para a casa, se deparou com ciganos cantando e declamando poemas. Ali formou o germe de sua inquietação diante da poesia declamada. Passou então a estudar a poesia medieval até desembocar na performance como um todo. Ao lembrar sobre seu primeiro contato com a canção dos ciganos, o linguista Zumthor afirma que,

A forma da canção [...] pode se decompor, analisar, segundo as frases ou a versificação, a melodia ou a mímica do intérprete. Essa redução constitui um trabalho pedagógico útil e talvez necessário, mas, de fato (no nível em que o discurso é vivido), ele nega a existência da forma. Essa, com efeito, só existe na “performance” (ZUMTHOR, 2007, p. 29).

O vínculo entre forma e performance está presente no próprio termo: prefixo *per* significando “através de” e sufixo *forma* trazendo a noção de totalidade. “[...] ela refere menos a uma completude do que um desejo de realização” (ZUMTHOR, 2007, p. 32). A partir da etnologia e os estudos de sociedades tradicionais, Zumthor parte da situação de oralidade pura até culminar na situação ocidental em que a obra culmina na produção de um texto. Neste percurso, o texto distanciou-se da obra, mas ainda contendo sua mensagem poética. A distinção entre texto e obra é vista como texto sendo uma sequência de enunciados, enquanto que a obra é a comunicação poética que pode ou não estar sendo mediada por um texto.

A ligação entre ambas instâncias, texto e obra, se mantêm em performance. Elas formam dois polos em que Zumthor observa três níveis de gradação de performance:

- 1) Nas situações quando há maior oposição entre texto e obra: este é o caso do que é comumente chamado de “performance” de um texto, ou seja, uma sequência de enunciados posta em ato;
- 2) Quando há presença de elementos de mediação visuais ou táteis: como na transmissão mediatizada ou escuta acusmática. Aqui a performance é o momento da escuta, e não a sua gravação;
- 3) Na leitura individual e silenciosa: quando texto e obra se assemelham quase inteiramente. Para o autor, quando lemos silenciosamente, vivenciamos uma performance, e os sons que mal pronunciamos, ou apenas imaginamos, não se concretizam inteiramente, mas se insinuam no desejo de realização.

Esta noção de performance faz com que o texto seja reintegrado ao conjunto de elementos formais, contribuindo para a formação da performance, porém sem ser privilegiado.

As regras da performance – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor, e em ampla medida, a resposta do público – importam para comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance. Habitados como somos, nos estudos literários, a só tratar do escrito, somos levados a retirar, da forma global da obra performatizada, o texto e nos concentrar sobre ele. (ZUMTHOR, 2007, p. 29-30)

E quais seriam as regras da performance? Zumthor não as deixa estipuladas, no entanto, pela leitura de suas concepções, podemos elencar alguns conceitos que determinam a performance. São eles:

- Não oposição entre performance e recepção. Ao invés disso o autor afirma que performance é “o momento privilegiado, em que o enunciado é realmente recebido” (ZUMTHOR, 2018, p. 50).
- Comunicação poética imediata que requer além da presença de múltiplos atores/instâncias tais como intérprete, ouvinte, elementos visuais, auditivos e táteis, também a percepção de teatralidade.
- Cada performance atualiza as virtualidades da mensagem poética.

Paul Zumthor não aplica sua teoria especificamente para a música instrumental, e sim para o universo de cancionistas, em que a palavra e voz estão presentes no ato da performance. Alexandre Zamith Almeida (2008) faz uma leitura da performance segundo Zumthor, aplicando-a ao universo da música instrumental. Para Almeida, o próprio autor nos dá pistas para compreender a performance musical, sem a presença de palavras e voz humana, com os mesmos pressupostos.

Pelo menos, qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irreduzível, a ideia da presença de um corpo (ZUMTHOR apud ALMEIDA, 2008, p. 514).

Neste sentido, Almeida metaforiza a noção de voz como expansão de um corpo, englobando a noção de som, principalmente na música instrumental, a qual requer uma ação física para tocar os instrumentos. Nesta perspectiva, o som instrumental é a voz expressiva do músico. Para Almeida, os estudos de Zumthor contribuí para a compreensão acerca da irrepetibilidade da música interpretada, a qual envolve “organismos vivos, dinâmicos e imponderáveis em seu processo de transmissão e recepção” (ALMEIDA, 2008, p. 514), ou nas

palavras de Zumthor: “Cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda” (apud ALMEIDA, 2008, p. 515).

A música instrumental, portanto, é um campo de estudo que apresenta os elementos de performance tratados por Zumthor. Sobre os seus três níveis de performance estabelecidos, podemos ilustrar com:

- 1) Maior oposição entre texto e obra: a recepção coletiva no concerto ao vivo;
- 2) Presença de elementos de mediação: escuta de gravações ou vídeos de performances;
- 3) Quando texto e obra se assemelham quase inteiramente: o estudo em solfejo, ou a leitura à primeira vista.

2.2.3 Expressão incorporada

Diana Taylor (2013) dedica-se aos estudos de performance para extrair o que ela considera um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento. A “expressão incorporada” que a performance constitui, segundo a estudiosa, participa da transmissão de conhecimento social antes e depois do advento da escrita. Dito isto, ela propõe uma mudança de foco nos estudos sociais: ao invés de discursivo, centralizado na escrita, a metodologia precisa considerar o performático, tratando os eventos como um roteiro, ao invés de narrativas, assim como Cook projetou.

Para a autora a escrita como estamos habituados está relacionada ao estabelecimento do poder instituído frente aos povos colonizados. Isto assegurava que a opinião e o conhecimento da população iletrada não colocassem dificuldades aos anseios territoriais e políticos dos colonizadores. A identidade e memória dos povos americanos incorporadas nas práticas – danças, rituais, etc. – não foram validadas como conhecimento pelos conquistadores. Isto seria, na visão da autora, geradora da incongruência entre a escrita normatizada e as práticas incorporadas, o que ela diz ser uma “fratura entre o arquivo e o repertório” (TAYLOR, 2013, p. 48).

O arquivo aqui é definido como “materiais supostamente duradouros”, ou seja, tudo que é documental e resistente à mudança. Já o repertório são as práticas ou conhecimentos incorporados, efêmeros, como a língua falada, os rituais, danças, costumes, a culinária, etc. Vale destacar que, para a autora, não obstante o arquivo resistir à mudança, atravessar o tempo e sustentar o poder, ele “muda ao longo de tempo [...] o valor, relevância ou significado [...],

como os itens que ele contém são interpretados ou mesmo incorporados” (TAYLOR, 2013, p. 49). Isto é, o processo de seleção para a análise é que torna o objeto um arquivo.

Na prática do repertório, ocorre a produção, reprodução e modificação da transmissão do conhecimento, o que a autora chama de “encenação da memória incorporada”, e precisa da presença das pessoas participando. São todos agentes do conhecimento, e suas ações não permanecem as mesmas no repertório ao longo das décadas e séculos, apesar do significado muitas vezes permanecerem. Ações que mudam de forma ao longo das gerações para manter um significado incorporado e transmitido no repertório.

As performances também replicam a si mesmas por meio de suas próprias estruturas e códigos. Isso significa que o repertório, como o arquivo, é mediado. O processo de seleção, memorização ou internalização e, finalmente, de transmissão acontece no interior de sistemas específicos de reapresentação (e, por sua vez, auxilia a constituirlos). Formas múltiplas de atos incorporados estão sempre presentes, embora em estado constante de "agoridade". Eles se reconstituem — transmitindo memórias, histórias e valores comuns de um grupo/geração para outro. Os atos incorporados e performatizados geram, gravam e transmitem conhecimento (TAYLOR, 2013, p. 51).

Pela característica da “agoridade” do repertório, não é possível a captação nem a transmissão de performances em qualquer que seja a tecnologia utilizada. Um vídeo, ou um áudio “ao vivo”, por exemplo, são parte do arquivo e representa parte do repertório: “A memória incorporada está ‘ao vivo’ e excede a capacidade do arquivo de captá-la” (TAYLOR, 2013, p.51). Portanto o arquivo e o repertório trabalham em conjunto, apesar da tendência de banir o repertório para o passado.

Taylor afirma que é preciso valorizar o repertório de práticas incorporadas como sistema de conhecimento, pois “o repertório, num nível muito prático, expande o arquivo tradicional usado pelos departamentos acadêmicos nas humanidades” (TAYLOR, 2013, p. 57). Para a estudiosa,

Todos os roteiros têm significado localizado, embora muitos tentem se passar como válidos universalmente. As ações e os comportamentos que surgem dessa montagem podem ser previsíveis — uma consequência aparentemente natural dos pressupostos, valores, objetivos, relações de poder, audiência presumida e as grades epistêmicas estabelecidas pela própria montagem. Mas eles são, em última instância, flexíveis e abertos à mudança (TAYOR, 2013, p. 61).

Tal afirmação embasa a necessidade de se repensar o método de análise de performance. Ao invés de se enfatizar as narrativas, que se focalize os roteiros como construção de sentidos, o roteiro é o esboço de uma peça, isto quer dizer que ele nunca será repetido e abre a possibilidade de muitos finais, além de utilizar elementos não verbais, tais como gestos, tom, comportamentos corporais, dramas sociais. Em síntese, Taylor considera que a performance traz à tona o conhecimento social incorporado.

A seleção de músicas do disco que aqui estudamos constitui um arquivo sonoro, o qual resultará em transcrições para partitura, gerando um arquivo escrito. A escrita resultante terá sofrido escolhas inerentes à transcrição musical, tal como o encaixe da melodia em compassos, muitas vezes tocada *ad libitum*. As gravações captam uma parte do saber incorporado por Bonfá em 1959.

No entanto, hoje, sessenta anos depois, ao tocar as gravações em um dispositivo (mais comumente, hoje em dia, através de plataformas de streaming onde estão presentes o disco), o que escutamos é uma parte do repertório. Sabe-se que, por exemplo, a canção “Manhã de carnaval” é muito tocada tanto em *jams* de improvisação, em contextos do jazz, como em saraus de canções. No entanto, raramente ela é tocada como Bonfá a gravou, como um samba-canção.

A canção já passou por muitas regravações com os arranjos mais diferente, e ela continua vigorando como um *standard* brasileiro, ao lado de “Garota de Ipanema”, por exemplo. Transcrever o arranjo gravado e interpretá-lo ao vivo é um exercício de resgate de uma memória e afirmação de um jeito de tocar que não é mais como é comumente tocada a mesma obra. O que dizer então das músicas do disco que nem tocadas são?

O tratamento delas (o arquivo) revela uma musicalidade escondida no repertório consagrado, ao considerarmos que Bonfá, o autor de algumas canções emblemáticas, também era detentor de um domínio no violão, o qual se ligava estreitamente à sua habilidade composicional. Nesta pesquisa, as transcrições dos áudios selecionados sofreram algumas escolhas por parte do pesquisador. Poderíamos nos aprofundar sobre essas escolhas e buscar uma escrita ideal das composições do disco *Solo in Rio*.

Entretanto, nosso objetivo é fazer das partituras um meio de análise e um registro do percurso que percorremos até a performance das músicas. Cook se mostra muito útil ao afirmar que “não são os textos em si que se situam em relação às performances, mas sim as interpretações dos mesmos” (2006, p. 13), assim como Zumthor, ao afirmar que o texto contribui para a formação da performance, sem ele ser privilegiado. Portanto o texto proposto, primeiramente é um parâmetro. A performance resultante e as possíveis performances futuras que possam se basear nas partituras, situarão e atualizarão a obra.

Aliás, antes do texto da partitura, podemos considerar que o próprio áudio gravado é um texto, ou um arquivo sonoro. Ambigualmente, este áudio pode ser ouvido, nos termos de Zumthor, como uma performance mediatizada. Ali, podemos analisar a performance de Bonfá, tal qual propõe Cook, porém ao clicar no botão *play* de um reproduzidor de áudio em *streaming*, o que ocorre ao sair som dos falantes de um computador é uma performance, conforme Zumthor a concebe, situando nela também o ouvinte e o contexto em que se está reproduzindo o áudio.

Após a reflexão sobre os conceitos dos autores levantados neste capítulo, a escrita das partituras para análise, bem como a elaboração dos recursos técnicos que balizam o violonismo e arranjo de Bonfá, seguiram os seguintes critérios:

- 1) A partitura é um texto para se analisar os recursos transcritos nos trechos;
- 2) A musicalidade resultante do violonismo de Bonfá é captada pela escuta dos áudios endereçados nos exemplos, junto ao acompanhamento do trecho;
- 3) A divisão em compassos nos trechos em *ad libitum*, *rubato* ou variações métricas foram determinadas pelo ritmo harmônico;
- 4) Alguns símbolos e termos usados foram escolhidos para contrastar elementos sonoros, sem preocupar-nos em oferecer uma proposta de símbolos e termos novos;
- 5) A canção norteia o arranjo, portanto, usamos outras versões delas, quando houve, para ajudar a compreender a escrita do arranjo de Bonfá;
- 6) Utilizamos a primeira gravação das canções de outros compositores que analisamos para comparar com o arranjo de Bonfá;
- 7) Apesar de considerarmos a primeira gravação como embrionária, a “instância original da obra”, acreditamos, é mutante. Ela é, nos termos de Cook, situada pelas performances das mesmas;
- 8) Apesar das canções terem, para Bonfá, um arranjo aberto (a saber pelas versões diferentes, mas semelhantes, gravadas no mesmo disco, ou em outros), propomos enxergar a obra transcrita como peças de violão solo;
- 9) Não obstante, o caráter aberto continua sendo propício a elas, cabendo ao intérprete decidir as nuances e as mudanças melódicas, harmônicas, rítmicas e técnicas que convier;
- 10) Neste sentido, a familiarização com o estilo violonístico de Bonfá é imprescindível, por isto, o presente trabalho. Também por isto, convocamos o leitor a acompanhar as análises a seguir com a audição repetida do disco.

CAPÍTULO 3 – LUIZ BONFÁ, INTÉRPRETE DE CANÇÕES AO VIOLÃO

Mayer (2019) produziu a edição crítica de seis composições para violão solo de Bonfá, anexando sete partituras de violão solo no trabalho¹⁵, indicando que as partituras com a digitação mais detalhada seriam divulgadas em publicação futura. Observamos nessas transcrições a preocupação de grafar as alturas e as durações, deixando de lado outros parâmetros como por exemplo dinâmica, agógicas, digitação e diversos outros indicadores interpretativos¹⁶. Entendemos que, do ponto de vista do citado pesquisador, os prováveis intérpretes interessados no material se utilizariam de gravações das músicas e, portanto, poderiam absorver, “de ouvido”, as nuances interpretativas do autor, incorporando seu estilo interpretativo.

Ou seja, o intérprete poderia tocar “à maneira de Bonfá”, assim como poderia tocaria “à la Baden” a canção *Consolação* ou “à la Garoto” o choro *Jorge do Fusa*. No entanto, certos elementos interpretativos dos compositores de canção violonistas, como a ornamentação e improvisações sobre o tema, são intrínsecos ao seu arranjo instrumental. Logo, da interpretação da música numa gravação, o arranjo é, como vimos, uma instância do original.

Neste capítulo, primeiramente destacamos os recursos técnicos que se repetem no disco *Solo in Rio*, sendo que, em alguns casos, forjamos uma nomenclatura genérica para fins exclusivos de nossa análise. Para cada recurso, após a sua definição, exemplificaremos com um trecho da partitura. Após esta primeira etapa, buscaremos compreender a interação dos recursos técnicos observados na análise de três canções selecionadas do repertório do disco.

3.1 RECURSOS TÉCNICOS OBSERVADOS

No caso das canções arranjadas para violão solo por Bonfá no disco *Solo in Rio*, consideramos que é preciso observar certa coerência entre a melodia “original” e sua realização somente por um instrumento. Portanto, neste trabalho, por se tratar de recursos técnicos para arranjo de canções ao violão solo, contemplamos e dedicamos especial atenção ao conjunto de

¹⁵ As músicas disponibilizadas no anexo do trabalho de Mayer são: “Marcha escocesa”, “Garoto”, “Bonfabuloso”, “Concerto for guitar”, “Leque” e “Mar encantado”.

¹⁶ Nas transcrições de Leduc presentes no Youtube, o autor escreve abaixo da partitura um sistema de tablatura, o que indicaria uma parte da digitação, isto é, a corda e casa que se deve tocar cada nota, faltando a digitação da mão direita.

ações que o violonista emprega ao executar os parâmetros musicais de harmonia, melodia, forma, polifonia, ritmo, efeitos violonísticos, entre outros, na sua interpretação.

Dito isto, vamos procurar definir os recursos utilizados e repetidos por Bonfá, estabelecendo assim uma característica própria de seu estilo interpretativo. Para tanto, é importante abordarmos as potencialidades técnicas e expressivas do violão na perspectiva de camadas rítmicas, priorizando-a em relação ao conceito de vozes. Santos (2016) define camadas rítmicas por vozes ou grupos de vozes que possuem funções distintas entre si, podendo ser melodia, complemento harmônico ou baixo, diferenciando “as maneiras de interação das funções que cada recurso técnico possui” (p. 35).

Nos exemplos que seguem, retiramos trechos das músicas do disco *Solo in Rio* para elucidar a diferença entre as três formas de tocar o instrumento. No exemplo 1, todas as vozes caminham em bloco, totalizando cinco vozes e uma camada rítmica. No exemplo 2, a voz da melodia (voz superior) está fundida ao acompanhamento harmônico, formando uma camada rítmica complementando a melodia do baixo, totalizando três vozes em uma camada rítmica e uma voz na camada rítmica do baixo. Já no exemplo 3, temos três camadas rítmicas, sendo a melodia executada pela voz superior, o acompanhamento harmônico pelas duas ou três vozes intermediárias e o baixo executado sempre com o polegar da mão direita, nas mais graves.

Exemplo 1 - Uma camada rítmica

Exemplo 2 - Duas camadas rítmicas

Exemplo 3 - Três camadas rítmicas

Veremos adiante, que as camadas rítmicas no violão de Bonfá, muitas vezes estão desempenhando camadas timbrísticas. Bonfá desenvolveu uma técnica violonística que contempla uma gama de timbres que são explorados em paralelo, tornando as camadas rítmicas e suas funções, bem distinguidas. Consideraremos esta habilidade como um recurso técnico, e falaremos dela adiante. Em alguns casos, escolhemos uma notação particular a este trabalho, com o objetivo de evidenciar as diferentes maneiras de Bonfá tocar.

Os vídeos nesta pesquisa são considerados como arquivos e documentos importantes. Até o presente momento tivemos acesso a apresentações nos seguintes programas de TV norte americanas: The Perry Como Show (1963), The Hollywood Palace (1965), The Mike Douglas Show (1966) e Julie Andrews Hour (1973). Junto com os exemplos gravados pelo autor do presente trabalho, deixaremos o link do vídeo e a minutagem de Bonfá tocando a referida técnica quando houver.

3.1.1 Acompanhamento “arranhado” diagonalmente ou *brushing*

Observamos este recurso em oito músicas do disco: “Manhã de carnaval”, “Na baixa do sapateiro”, “Uma prece”, “Sambolero”, “Quebra mar”, “Blue Madrid”, “Fanfara” e “Amor sem adeus”. Consiste em o arraste das unhas dos dedos indicador, médio e anelar da mão direita, diagonalmente para cima ou para baixo, enquanto se toca determinado acorde, fazendo com que soe a nota tocada concomitantemente ao som fraco e sem altura definida das cordas sendo arranhadas pelas unhas. Para se ter o som “arranhado”, precisa tocar em uma ou duas cordas do bordão, deixando sempre uma livre, para que esta exerça a função de baixo. Portanto, é usado este recurso com duas ou três camadas rítmicas, como podemos ver no exemplo 4, referente ao trecho dos compassos 5 a 8 de “Manhã de carnaval” (0:10 - 0:19).

Exemplo 4 - Arranhando em Manhã de carnaval

Para identificar este recurso na partitura, escrevemos a indicação “arranhando” e colocamos acima das notas do acompanhamento sinais de articulação da arcada do violino na direção das notas graves, quando o toque é feito puxando as cordas, direcionando os dedos para cima, e na direção das notas agudas, quando a arranhada é feita ao retornar os dedos na posição regular, arranhando as cordas com o dorso das unhas. Em muitas ocasiões, depois da puxada, ao retornar os dedos na posição anterior, Bonfá não faz deste movimento outra arranhada para baixo. Porém, o resultando mais visto é a levada de três colcheias, sendo a primeira e a terceira colcheias a arranhada para cima e a segunda colcheia para baixo.

Em alguns casos, é difícil determinar se a ausência da arranhada para baixo é um efeito de uma arranhada quase imperceptível de tão leve, se foi uma imprecisão, ou se foi intencional, resultando na figura rítmica de duas colcheias separadas por uma pausa de colcheia, como escrito do início do oitavo compasso do exemplo 4. Optamos por escrever como percebemos o

que foi executado, mas acreditamos que Bonfá tocava de maneira mais ou menos aleatória a intensidade de cada arranhada. Dito isto, não pretendemos ao executar o arranjo, imprimir as mesmas intensidades da arranhada, tampouco reproduzir quando o toque é com, ou sem a arranhada. Utilizamos o termo “*símile*”, querendo dizer que o recurso se repete, cabendo ao músico determinar as nuances do efeito deste recurso, vejamos no exemplo 5 a utilização do termo *símile*, com nuances diferentes da arranhada.

Exemplo 5 - "Símile"

Em algumas ocasiões encontramos o “arranhado” de maneira isolada, como uma nota de preenchimento de uma levada com sons mais definidos e altos, dando um efeito percussivo. Neste caso, utilizamos um triangulo no lugar da cabeça das notas, na direção em foi feito o movimento dos dedos, pois, se escrevêssemos “arranhando” na partitura, daria a entender que se deve tocar todo o trecho dessa maneira, e não apenas aquela nota. O trecho do exemplo a seguir é da música “Uma prece” (0:03 – 0:06).

Exemplo 6 - Arranhada curta e percussiva

Nesta música, o recurso é utilizado, tal qual na “Manhã de carnaval”, como uma levada. Porém, na introdução, e nas vezes em que são repetidos o mesmo tema, percebe-se uma arranhada curta apenas no momento que podemos ver no exemplo 6. O resultado é um som mais percussivo, pois ouve-se mais a ação das cordas contra os trastes, do que a arranhada. No

entanto, ouvindo o conjunto das vezes em que Bonfá repete o trecho, percebemos melhor que se trata da arranhada.

O efeito do “arranhado” realizado de maneira constante e seguidamente, dá a entender que se trata de um recurso que orienta o modo de interpretar o ritmo de samba-canção, emulando o som de vassourinha na caixa da bateria¹⁷. É possível observar também que nos momentos sem melodia este recurso é mais valorizado. Escutando a faixa “Sambolero” podemos perceber que o “arranhado” fica mais intenso no trecho do compasso entre os minutos 1:35 – 1:37 da música, isto se repete sempre que é feito apenas a levada, entre as partes da melodia. Vejamos o exemplo 7:

Exemplo 7 - Arranhando mais intenso

The image shows a musical score for guitar in G major (two sharps). The top staff contains a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, marked with 'V' for vibrato. The bottom staff shows the rhythmic accompaniment, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. A section of the accompaniment, characterized by dense, repeated chords, is circled in red and labeled 'simile' and 'mf'. This circled section represents the 'brushing' technique discussed in the text.

O termo *brushing* é utilizado para definir esse recurso por Anthony Weller (2005) no encarte do CD *Solo in Rio*, ao descrever a música “Sambolero”. Weller compara a sonoridade alcançada por esta técnica ao *brushing* para bateria, isto é, a utilização da vassourinha para arrANHAR ou literalmente pincelar (do inglês *to brush*) a caixa em ritmos de jazz, como a balada.

A presente versão é um dos exemplos mais dramáticos da técnica de *brushing* que acredito, mas não posso confirmar, Bonfá inventou. É produzido virando a mão do dedilhado para o lado, ficando mais paralelo às cordas, para que as unhas (apontadas agora para a boca) produza um efeito de “*brushes-on-drums*” nas vozes internas (WELLER, 2005, p. 17).

Para nós, o termo *brushing* acaba levando a uma confusão, pois é muito divulgado o termo em inglês na música do estilo Blues, uma levada chamada *brush stroke*. Apesar de a tradução literal do termo ser golpe de pincelada, ou apenas pincelada, na técnica de violão ou

¹⁷ Tal efeito, na bateria, é alcançado com o arraste da vassourinha (uma baqueta semelhante a vassoura) na caixa, produzindo um chiado.

guitarra elétrica, “stroke” ou “strumming” se define por um tipo de palhetada¹⁸ menos detalhada na corda que se pretende tocar, portanto podemos traduzir como “batida pincelada”, ou seja, uma batida mais leve, de raspão. A técnica de *brush stroke* é a utilização da polpa do polegar no movimento para baixo, se contrapondo à utilização da unha, ou da palheta, dando um som mais aveludado.

Tal ideia de sonoridade, raspada, aveludada, pode ter sido causadora da confusão feita em torno deste recurso técnico, trocado pelo recurso descrito no próximo item. Jorge Carvalho de Mello, ao escrever sobre as inovações técnicas de Bonfá afirma que:

Como solistas de violão, Luiz Bonfá promoveu várias inovações técnicas, como o baixo simultâneo à melodia e o brushing, em que “raspa” as cordas com a palma da mão direita em rápidos movimentos para cima e para baixo. Seu estilo violonístico merece um estudo aprofundado (MELLO, 2015).

Em sua dissertação, Meyer (2018) segue esta mesma definição. Para ele, “ao escutarmos ‘Sambolero’ [...], não identificamos o uso da ‘técnica de brushing’ em nenhuma das versões. O recurso idiomático foi utilizado no álbum ‘Solo in Rio 1959’ (2005), não em ‘Sambolero’, mas na faixa 13, ‘Variações em Violão’” (p. 135). Portanto, para ele, Weller destoa de sua própria definição. Acreditamos que o termo “*brushing*” seria mais apropriado a esta técnica, do que a do próximo item, pois o próprio Bonfá, ao explicar suas inovações técnicas afirma a similaridade do som, extraído pelo recurso, com o efeito de vassourinhas:

Para obter o som de vassourinha em uma caixa, simplesmente movo a posição da minha mão direita de forma que os dedos fiquem quase paralelos às cordas. Então, quando toco os acordes, a carne e as unhas dos dedos da minha mão direita nos bordões dão o som "sibilante" de vassourinhas (HODEL, 1981, p. 22) [tradução nossa].¹⁹

Independente do nome que dermos, o importante para este trabalho é destacar que esta forma de tocar, com os dedos inclinados, é um recurso muito utilizado por Bonfá. Como não temos até aqui, conhecimento de uma escrita, ou de um termo que oriente o violonista a tocar de forma parecida, utilizamos, tanto na partitura como ao nos referirmos ao recurso, o termo “arranhando”. Buscamos, assim como no respectivo termo “*brushing*”, a aproximar, metaforicamente, o timbre alcançado pela técnica ao sentimento gerado pelo termo utilizado.

3.1.2 *Dedillo* raspando com a falange

¹⁸ No inglês, *plucking* se refere à palhetada específica e detalhada em uma ou mais cordas.

¹⁹ “To get the sound of brushes on a snare drum I simply move the position of my right hand so that the fingers are almost parallel to the strings. Then when I pluck he chords, the flash and nails of my right hand fingers on the wound strings gives the "swishing" sound of brushes”.

Utilizado nas faixas “Variação em violão” (0:46) e “Tenderly” (0:14), este recurso consiste num tipo peculiar de trêmulo. Vamos recorrer à técnica do *dedillo* para explicá-lo. De acordo com GOÉS e SILVA (2015, p. 55), a técnica do *dedillo* era utilizada por vihuelistas e alaudistas no século XVI para executar passagens rápidas. Tal técnica assemelha-se à utilização do plectro, em que o mesmo é tocado nas duas direções, para cima e para baixo. No entanto, no *dedillo*, a ação do toque nas cordas é feita com o dedo indicador: “*dedi* ou *dedillo* significa que o dedo indicador da mão direita deveria pulsar a corda com um movimento alternado de golpes para baixo e para cima [...]” (DUDEQUE apud GOÉS e SILVA, 2015, p. 55).

Como podemos ver no vídeo explicativo feito pelo violonista e professor grego Dimitris Kotronakis (n. 1973), a técnica pode ser aplicada para tocar passagens de trêmulo, substituindo a técnica comumente utilizada²⁰. Luiz Bonfá alcança um tipo peculiar de trêmulo feito de acordes. Um som muito leve, crescendo, que não leva ao mesmo resultado sonoro do *dedillo*.

Como podemos ver na demonstração de Kotronakis²¹, bem como na explicação de GOÉS e SILVA, o *dedillo* produz um som melódico, com apenas uma nota sendo tocada por vez. Se nós tomarmos como base a descrição do trêmulo feita por Emilio Pujol (1956), veremos que este é feito também com apenas uma nota. Já a definição de *dedillo* do mesmo livro é “movimento alternado, na ação dos dedos da mão direita” (p. 95), sem descrever qual dedo aplica o movimento, nem se este é feito em apenas uma corda.

Podemos ver a utilização desta técnica no violão contemporâneo pelo compositor violonista tunisiano Roland Dyens (1955 – 2016) na peça “Libra Sonatine: India” (exemplo 8). No compasso 83, como podemos ver no exemplo a seguir, Dyens escreve acima das notas em trêmulo o termo e a frase “*dedillo* (vai-e-vem muito rápido com o dedo médio)” [tradução nossa]²². O resultado observado na gravação do próprio compositor (3:44 – 3:54) é próximo do que o Bonfá extrai de seu *dedillo*, entretanto, com o som em piano e o timbre raspado, ressoando a fricção da superfície da falange do dedo, ao invés do timbre mais definido e forte da unha do dedo tangendo as cordas²³.

²⁰ Da definição e Emilio Pujol, o “Trêmulo: procedimento que permite a continuidade de um desenho melódico pela repetição regular e rápida de cada nota. O trêmulo comum consiste em quatro fusas com a digitação p, a, m, i; o polegar para os baixos e os demais para a melodia. Alguns violonistas empregam trêmulos diversos repetindo mais vezes a nota melódica sempre à base de movimentos sucessivos dos respectivos quatro dedos” (ANO, livro 1, p. 98) (tradução nossa).

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=lv7fr-uOgxM&list=FLmn5mK9Kyhj5USQ05BhVaXw> acesso em 1 de setembro de 2020.

²² “*dedillo* (aller-retour très rapide avec le majeur)”.

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=OWBwBxuRqdA> acesso em 3 de setembro de 2020.

Exemplo 8 - Trecho de dedillo, Libra Sonatine

dedillo (aller-retour très rapide avec le majeur)

arp. lento

longo

rit. molto

ad libitum.
près du chevalet en se rapprochant progressivement de la rosace puis de la touche

Fonte: DYENS, 1994, p. 5

No encarte do disco *Solo in Rio*, sobre a faixa *Variações em violão*, Anthony Weller (2005) comenta: “Há uma passagem de acordes sussurrados em trêmulo intenso; ele alcança este efeito varrendo o terceiro dedo da mão direita extremamente rápido pelas cordas”²⁴ [tradução nossa] (p. 21). Podemos observar através do vídeo “Brazilian Guitarist Luiz Bonfá With Perry Como” (3:30) disponível no Youtube, que Bonfá executa o mesmo trecho da música “Tenderly” com esta técnica, utilizando a falange do dedo médio, com um movimento articular no punho (diferentemente da técnica do *dedillo*, que utiliza o extensor e flexor do dedo)²⁵.

Por ter como resultado sonoro o efeito de trêmulo, apesar da técnica de execução ser outra, utilizamos para a escrita em partitura a notação tal qual o trêmulo, com os três traços sobre a haste das notas, adicionando a indicação de “*dedillo* raspando com a falange”. Não optamos por indicar qual dedo deve ser usado, pois entendemos que isto não influencia no timbre. No exemplo 9, extraído do trecho da música “*Variações em violão*”, compassos 10 a 13, podemos ver como optamos por escrever o recurso.

²⁴ There’s a Strong tremolo passage of swooshing chords; he achieved this effect by sweeping the third finger of his plucking hand extremely rapidly back and forth across the strings.

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=ftG-z8GMaw8> acesso em 1 de setembro de 2020.

Exemplo 9 - Dedillo raspando com a falange do dedo

Andante
dedillo raspando com a falange do dedo

10 *p* *legato*

12 *mf* *rit.* *a tempo* *mp*

A outra música em que Bonfá utiliza o recurso, “Tenderly”, é uma das músicas incluídas no relançamento em CD, de 2005. Bonfá havia gravado esta música no disco *Alta versatilidade* de 1957. A técnica é usada no mesmo trecho de forma muito parecida, porém, na regravação de 1959 ele também adiciona alguns compassos anteriores com a técnica. Vejamos um trecho (0:26 – 0:44) onde Bonfá usa o recurso, no exemplo 10:

Exemplo 10 - Dedillo em "Tenderly"

rit. *mp* *dolce* *ad libitum* *p* *dedillo com a falange* *3*

accel. *a tempo* *mf* *3*

Sobre este recurso (denominado "efeito de cordas exuberantes"), Bonfá compara-o à sonoridade do naipe de cordas de uma orquestra, descrevendo-o da seguinte maneira: “Com o dedo anular da mão direita, dedilho da 1ª à 4ª cordas em um trêmulo rápido, enquanto minha mão esquerda faz modulações de acordes. Feito suavemente, este é um efeito muito sutil (HODEL, 1981, p. 22) [tradução nossa]²⁶.

²⁶ “Another effect I use I call the "lush string effect" as it sounds like a tremolo on violins and violas. With the ring finger of my right hand I strum across the 1st to the 4th strings in fast tremolo while my left hand does chordal modulations. Done softly this is a very subtle effect”.

3.1.3 Pizzicato

Para este recurso, recorreremos à definição de Isaias Sávio no livro “Efeitos violonísticos e modos de execução dos ornamentos musicais” (1973, p. 4). De acordo com o autor existem dois tipos de *pizzicato*, o natural e o estridente. No primeiro,

[...] coloca-se o bordo da mão direita em cima das cordas, encostado ao cavalete do violão. Colocando o dedo mínimo um pouco à frente e apoiando no tampo do violão; desta forma a mão fica sobre as cordas do violão em forma côncava. Pulsa-se a corda com o dedo polegar ou outro dedo qualquer, e desta forma o som sairá apagado. Quando o dedo polegar desce até a segunda ou primeira corda, a mão acompanha seu movimento e desliza também sobre as cordas, conservando a mesma posição (p. 4).

A diferença deste para o estridente está na região em que se apoia o dorso da mão, estando “uns cinco centímetros à frente do cavalete” no caso do *pizzicato* estridente. Observamos alguns usos diferentes desta técnica ao longo do disco. De modo mais peculiar, na música “Pernambuco”, Bonfá utiliza-a em quase toda a extensão da música, sendo que na introdução o abafamento é em todas as cordas, e ao longo do tema, o abafamento é apenas nos bordões, enquanto as primeiras cordas ficam livres. Além disso, o baixo em “Pernambuco” se funde com o acompanhamento na maior parte da música. Vejamos o trecho do início da música no exemplo 11, entre os compassos 1 e 8, para descrevermos a técnica mais detalhadamente.

Exemplo 11 - Bordões abafados

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *mf* and a dashed line labeled 'Abafar' with four downward arrows, each labeled with the letter 'i'. The second staff is marked *f*. The third staff is marked *mp* and includes the text 'Bordões abafados' below it. It features a circled '3' above a note and a '4' above another note. The fourth and fifth staves are marked *mf* and include a crescendo hairpin. The score uses various musical notations including accents, slurs, and dynamic markings.

A introdução é do compasso 1 até a primeira semicolcheia do terceiro tempo do quarto compasso. Nela, todas as cordas estão abafadas com a palma da mão direita. O dedo polegar toca os bordões enquanto o indicador, com o movimento para cima, toca as primas, emulando o som do toque do instrumento de percussão zabumba. A compreensão do instrumento zabumba e seu uso na música popular nos ajuda a compreender o recurso desenvolvido por Bonfá nesta música. No acervo online *Brazil Instrumentarium*²⁷, da Universidade Federal da Paraíba, o instrumento é descrito da seguinte forma:

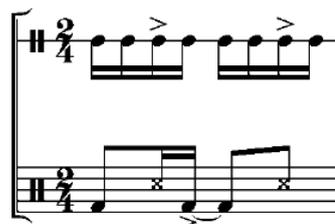
Com um corpo onde a profundidade não excede seu diâmetro, variando entre 20 e 30 cm de altura e 40 e 56 cm de diâmetro, o zabumba é um tambor cilíndrico de dupla membrana se considerarmos que pode ser uma herança europeia, africana ou do oriente médio, dos longos tambores tubulares. [...]A pele superior do zabumba é tocada por uma baqueta – ou duas, no caso da fanfarra – chamada massa, maceta ou

²⁷ <http://www.ccta.ufpb.br/labeet/contents/menu/acervos/apresentacao> acesso em 3 de setembro de 2020.

maçaneta, resposta, baqueta macia, construída com um bastão de madeira entre 1,4 cm a 3 cm de diâmetro e entre 20 e 45 cm de comprimento, cuja extremidade é recoberta e fixada por uma esfera macia em tecido ou couro. [...] O zabumba artesanal faz parte de dois conjuntos ou gêneros musicais emblemáticos do nordeste brasileiro: a banda de pífanos e o baião – que hoje se utiliza do zabumba industrial, às vezes com corpo de madeira. A execução desses ritmos apresenta a peculiaridade do uso da baqueta bacalhau – “uma vareta fina, de aproximadamente 35 cm, feita de galho de árvores, bambu, palitos de palha de coqueiro ou material sintético (nylon ou plástico)” (Dantas) – que percute a membrana inferior, mais aguda, com a mão esquerda (SATOMI, 2016)²⁸.

O som do zabumba é emulado pelo abafamento das cordas, sendo os bordões responsáveis pelo som grave da baqueta coberta com tecido percutindo a pele superior, e as primas o toque seco e agudo do “bacalhau” percutindo a pele inferior do instrumento. O ritmo da música, estabelecido logo nos primeiros compassos é o mesmo que o zabumba toca no ritmo do baião, conforme mostra a figura 8.

Figura 8 - "Levada" de baião conduzida pelo triângulo e pela zabumba



Fonte: CÔRTEZ, 2012, p. 178.

Côrtes (2012, p. 180), ao descrever o ritmo de baião, aponta para o fato de, na primeira gravação de Luiz Gonzaga (RCA Victor 80-0605, 1949) com o intuito de lançar o baião como gênero, assim como em outras posteriores, executa o ritmo da zabumba sem a ligadura de extensão conforme a figura 9. Tal qual Bonfá toca em algumas vezes, notadamente na introdução.

Figura 9 - Figura rítmica de baião encontrada em "Pernambuco"



Fonte: CÔRTEZ, 2012, p. 180.

²⁸ <http://www.ccta.ufpb.br/labeet/contents/acervos/categorias/membranofones/zabumba> acesso em 3 de setembro de 2020.

Após a introdução, as cordas primas são liberadas para tocar a melodia (comp. 5), resultando em uma terceira camada rítmica. O preenchimento harmônico segue sendo tocado por duas camadas, tal qual a introdução, sendo que as primas estão abertas e os bordões abafados, ambas funcionando de forma complementar com notas dos acordes. Os sons das notas agudas da camada intermediária são curtos, como o das notas abafadas no grave, no entanto, elas são interrompidas pelo abafamento de mão esquerda, dando conta da percussividade do acompanhamento, enquanto a melodia segue sempre sendo tocada em *legato*, em dinâmica forte. Reproduzir este recurso é difícil. Precisa habituar o punho a se fixar apenas nos bordões, pois como a melodia é feita ao longo das três cordas primas, qualquer abafamento mínimo vai atrapalhar a produção de sons claros e fortes.

Podemos observar Bonfá utilizando esse tipo de *pizzicato*, apenas nos bordões, no vídeo “LUIZ BONFA” no Youtube, ao minuto 6:35, música “Menina flor” (Luiz Bonfá / Maria Toledo)²⁹. Bonfá faz uma progressão com os acordes de lá menor com sétima, lá bemol, sol maior e mi menor com sétima e nona. Nos três primeiros, são arpejados com o polegar em *pizzicato* os bordões, e seguindo o arpejo as primas livres, de cada acorde.

Pode-se ver neste momento do vídeo, a ação da palma direita encostando no cavalete apenas com a parte próxima ao punho, assim como a mão levemente inclinada, para que a parte mais próxima às falanges dos dedos fiquem desencostadas. Quando alcança o acorde de mi menor com sétima e nona, vemos a palma da mão se levantando e deixando os bordões livres. A música é uma grande referência para vermos o uso que Bonfá faz deste recurso nos momentos seguintes a este aqui comentado. A atuação de sua mão direita é bem detalhada e varia em relação à posição cavalete-boca e em sua posição em relação ao próprio eixo, dando diferentes inclinações para extrair do toque timbres diversos.

De maneira similar ao exemplo do vídeo, outra música do disco Solo in Rio que Bonfá faz uso do *pizzicato* é na música “Manhã de carnaval”, aplicado junto ao *sforzato*. Tal técnica é empregada no compasso 33 (1:14 – 1:15), bem como na sua reexposição (2:00 – 2:01) como podemos ver no exemplo 12. É feito sobre o arpejo do acorde de fá maior, adicionando a sexta (ré). Chama-nos a atenção na versão da música gravada no disco a ação do dedo mínimo da mão esquerda, pois o andamento está em cerca de 120 BPM, portanto, como o dedo indicador está fixado na pestana o dedo mínimo precisa soltar a nota dó na quinta corda, tocar a nota ré na segunda e rapidamente alcançar a nota lá na primeira corda, tudo isso durante o *sforzato*.

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=K2VWDY08gGc> acesso em 4 de setembro de 2020.

Podemos ver Bonfá tocando esta parte no vídeo “Brazilian Guitarist Luiz Bonfá With Perry Como” (6:52), porém, ali ele opta por não o fazer em *pizzicato*.

Exemplo 12 - Pizzicato em "Manhã de carnaval"

The musical score for 'Manhã de carnaval' is presented in two systems. The first system begins at measure 31 with a 'marcato metalico' marking and a fingering of 2, 1, 3. It transitions to a 'legato' section with a circled 2. The second system starts at measure 33 with a 'C I pizz.' marking and a circled 4. The dynamic markings are *mp* and *mf*.

3.1.4 Articulações do baixo de curta duração

A linha melódica grave, do baixo, é muito valorizada por Bonfá, tanto o seu movimento, quanto o seu timbre. Uma maneira de articular o baixo que é muito utilizada resulta no efeito de se interromper a nota com o próprio polegar ou com a palma da mão direita, quando é na corda solta, ou com a mão esquerda quando presa. O recurso resulta em uma pausa, porém com um tempo não tão definido. Na notação, utilizamos ora o staccato, e ora a duração curta da nota como podemos ver no exemplo 13.

Exemplo 13 - Baixo interrompido em "Na baixa do sapateiro"

The musical score for 'Na baixa do sapateiro' is presented in one system starting at measure 15. It features a 'a tempo' marking and a dynamic of *f*. The notation includes various rhythmic values and a circled 4.

Muitas vezes o movimento do polegar de parar a vibração da corda é logo seguido do movimento de tocar a corda de baixo, como no exemplo anterior, compassos quinze e dezesseis da faixa “Na baixa do sapateiro” (0:29 – 0:32). Ouvindo a faixa, percebe-se que Bonfá aplica

a interrupção do baixo assim que se toca as notas da camada rítmica aguda. Como podemos ver na partitura, o baixo varia entre as notas lá e mi, quinta e sexta cordas soltas. Para aplicar a técnica, o polegar precisa fazer o movimento de tocar a sexta corda solta, retornar para parar a vibração, descer para tocar a quinta corda solta e interrompê-la.

Isto, com o movimento do bloco indicador, médio e anelar, se torna muito difícil na velocidade em que é executada, aproximadamente 116 batidas por minuto (BPM). Podemos observar Bonfá executando a técnica em outra música de andamento parecido no vídeo “The Julie Andrews Hour, Episode 19 (1973)” (17:55 – 17:59). A música é “Batucada” (Luiz Bonfá), lançada no disco *Alta versatilidade* (1957). Vejamos o trecho da música no exemplo 14.

Exemplo 14 - Baixo interrompido em "Batucada"

Fonte: HODEL, 1983, p. 17.

Vendo a partitura e acompanhando o vídeo, observamos que o baixo se comporta de maneira *staccato*, sendo que a interrupção do som, neste caso é feita com o dedo polegar da mão direita. Observamos que Bonfá utiliza ora a lateral do polegar, quando interrompe a corda de cima da que ele tocará em seguida, e ora com a polpa do polegar, quando interrompe a mesma corda que vai tocar. Outra música em que Bonfá explora bastante este recurso é a faixa “Calypso minor”.

Neste caso, ouvimos o baixo sendo interrompido de forma bem constante, mas com momentos em que ele fica solto. Ao ouvir repetidas vezes, e com a ajuda dos vídeos das performances, acreditamos que neste caso, o baixo é interrompido pela palma da mão. Vejamos o exemplo 15, junto com a gravação do disco (0:19 – 0:29). Pode-se ouvir a nota lá, do segundo tempo do compasso 18 ligeiramente abafada. Isto ocorre por causa da interrupção com a palma

da mão, que é um pouco menos incisiva, e fazendo de forma mais leve, a nota não é completamente interrompida.

Exemplo 15 - Baixo interrompido em "Calypso minor"

The image displays three systems of musical notation for a piece titled "Calypso minor". Each system consists of a treble clef staff with a 2/8 time signature and a bass clef staff. The first system starts at measure 15 and includes markings for *poco meno*, *marcato*, and *mp*. The second system starts at measure 18 and features a red arrow pointing to a note in the bass staff. The third system starts at measure 21 and includes markings for *C VII*, *cantabile*, and *subito p*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Outro momento que reforça nossa ideia de execução da técnica é na música “Uma prece”, compassos 38 a 41 (1:20). A nota mi, sexta corda solta, é sempre interrompida com a palma da mão direita. Aqui, também podemos ouvir um timbre levemente abafado. Vejamos o exemplo 16 junto com a audição do trecho (1:18 – 1:28) para observarmos o efeito resultante da interrupção com a palma.

Exemplo 16 - Baixo interrompido em "Uma prece"

The musical score for 'Uma prece' is presented in two staves. The first staff, starting at measure 37, features a dynamic marking of *mf* and the instruction *pouco mais*. The second staff, starting at measure 40, includes a dynamic marking of *p* and a *C III* fingering instruction. The piece concludes with a final chord marked '0'.

3.1.5 Picado curto

O termo picado é utilizado na técnica de violão flamenco para se referir à alternância entre os dedos indicador e médio fazendo melodias rápidas. No entanto, na história do violão flamenco houve uma tendência constante em aumentar a velocidade do toque de notas alternadas por meio desta técnica.

Es una técnica muy utilizada y propia de la guitarra clásica, sin embargo en el flamenco adquiere matices expresivos de gran riqueza debido a la fuerza y rapidez con la que es ejecutada. Quizá la diferencia fundamental está en la forma del ataque. En el flamenco se ejecutan las escalas con los dedos de frente a la cuerda, con mucha fuerza y normalmente con uñas de extensión muy corta. El punto de ataque es generalmente cerca del puente (CASTILLO, 2015, p. 228).

O termo picado, ficou genericamente conhecido como um trecho de muita velocidade feito na música flamenca, apesar de vir da escola moderna de violão o uso da alternância dos dedos. Iremos utilizar este termo para descrever os momentos em que Bonfá toca fusas em um andamento *moderato* com compassos quaternários, ou seja, notas a uma velocidade extremamente rápidas. Evidentemente, não passa de um conjunto de notas que caibam em um tempo, diferentemente ao que é atribuído ao flamenco em violonistas famosos, como Paco de Lucia (1947 – 2014). Por isso, o termo “curto”, já que no flamenco, os picados podem durar mais tempo. Vejamos alguns dos exemplos em que Bonfá toca com tamanha velocidade.

Na música “Na baixa do sapateiro”, no compasso 27 (0:55), o trecho correspondente a parte da letra na canção “pedi um beijo não quis, um abraço não deu” (ver ítem 3.2.1), no primeiro verso, Bonfá toca as notas da melodia original, deslocando o tempo. No verso seguinte, faz um conjunto de notas cromáticas da nota fá sustenido até o dó sustenido. Percebe-se que as

notas são articuladas, no início usando sequencialmente os dedos indicador, médio, anelar e mínimo da mão esquerda, e a partir da nota lá, arrasta o dedo mínimo como um glissando até o dó sustenido, porém, escuta-se o ataque dos dedos da mão direita durante o glissando.

Vejamos o exemplo 17. Optamos por escrever quiáltera de três semicolcheias mais quatro fusas. Sabendo que a duração entre elas é bem próxima, poderíamos ter escrito uma sequência de sete fusas com um *acelerando*, no entanto, nos parece ser mais evidente que o glissando é acelerado pelo fato de se usar o dedo quatro e arrastá-lo pelo espelho do violão, tornando as notas obscuras. As fusas, no andamento em que a música é tocada (116 BPM), se tornam um efeito muito difícil de reproduzir. Portanto, o intérprete que executar este arranjo pode optar como solução, arrastar o dedo mínimo da nota lá ao dó sustenido como um glissando comum.

Exemplo 17 - Picado em "Na baixa do sapateiro"

Em outro exemplo, na música “Tenderly”, logo no segundo compasso (0:03), Bonfá toca uma sequência de sete fusas. Nesta música, é difícil conceber o andamento e a unidade de compasso, pois ele toca em *ad libitum*. Usamos a referência da harmonia, tendo como apoio do tempo o acorde. No grupo de fusas, a nota de chegada é tocada junto com a nota lá, e o acorde foi completado no contratempo. Vejamos no exemplo 18 esta ocorrência.

Exemplo 18 - Picado em "Tenderly"



Há uma música de Bonfá, lançada em 78 RPM, em 1953, chamada “Calles de España” (Continental 16.811-A), em que podemos ver a influência da música flamenca, com uso de vários recursos violonísticos estudados aqui, e acompanhamento em orquestra³⁰. Em 1957 foi lançada a mesma música no disco *Alta versatilidade*, porém em violão solo³¹.

3.1.6 Marcato metálico

É comum o uso do termo “metálico” na partitura de peças de violão para se referir ao timbre que é resultado de dedilhar perto do cavalete. Quanto mais perto do cavalete, maior será a tensão da corda, portanto o som do golpe das unhas sairá mais evidente, e a vibração será mais contida. De maneira oposta, quanto mais perto do braço do violão, mais a corda vai vibrar e menos percussividade resultará do toque do dedilhado. Dessa maneira, o som sairá mais “doce”.

Nas edições das partituras feitas pelo violonista Brian Hodel (1983), a partir de transcrições de gravações de Bonfá, encontram-se os termos “*metallico*” e “*dolce*” para determinar esse movimento da mão direita paralelamente às cordas, e diferenciar o timbre. O exemplo 19 é extraído da música “Batucada”, gravada no disco *Alta versatilidade* (1957), relativo ao trecho entre 1:10 e 1:20³².

³⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LkfrfUUhCA> acesso em 16 de setembro de 2020.

³¹ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=t_P_p0nYo7k acesso em 16 de setembro de 2020.

³² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HSIEc-yrPI8> acesso em 11 de setembro de 2020.

Exemplo 19 - Metálico e doce em "Batucada"

The image shows two staves of musical notation. The top staff is marked 'metallico' and the bottom staff is marked 'dolce'. Both staves feature complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The top staff has a 'C 3' marking above it, and the bottom staff has a 'C 1' marking above it.

Fonte: HODEL, 1983, p. 19.

De maneira a obter o mesmo efeito, o compositor Roland Dyens em “Libra sonatine”, segundo movimento, utiliza os termos “gradualmente em direção ao cavalete” (tradução nossa), para indicar o som metálico e “gradualmente em direção à roseta” (idem), para o som doce, como podemos ver no exemplo 20. Interessante notar que Dyens usa o termo “*dolce*” também. No entanto, além de um som extraído próximo à roseta, ali, ouvindo a interpretação do compositor, percebemos o caráter expressivo influenciando o som. “*Dolce*”, de acordo com o *New groove dictionary of music*, apesar de alguns usos do termo para uma indicação de dinâmica equivalente a *piano*, seria melhor usado como uma indicação de expressão.

Exemplo 20 - *Dolce*, movimento à roseta e ao cavalete em Rolando Dyens

The image shows a musical score for the second movement of 'Libra sonatine' by Roland Dyens. The score is marked 'LARGO' and '2ème Mouvement'. It includes detailed performance instructions such as 'ff', 'p sub.', 'dolce e poco rit.', 'basses pulpées (comme une contrebasse)', 'progressivement vers le chevalet', and 'poco rit.'. The score also includes fingering and bowing indications.

Fonte: DYENS, 1994, p. 7.

Utilizamos o termo “*Marcato metálico*” para descrever os momentos em que Bonfá toca nitidamente perto do cavalete, com dinâmica forte, e acentuando bem as notas. Tal recurso é

Já vimos até aqui como o recurso do “arranhado” diagonal (*brushing*) é muito usado enquanto acompanhamento de melodia. Vamos olhar agora sob a perspectiva do baixo. Podemos ver no vídeo “Brazilian Guitarist Luiz Bonfá With Perry Como”³³, Bonfá demonstrando camada por camada, sendo a primeira, a do baixo. Ali, o vemos tocando com o dedo polegar de forma que ele raspe com a lateral na corda, dando um som aveludado. Com isto o baixo fica parecido ao instrumento baixo acústico, tocado em *pizzicato*, muito usado no jazz.

Em entrevista a Brian Hodel (1981, p. 21), Bonfá afirma que além do samba, a Bossa Nova é influenciada pelo ritmo do bolero. De acordo com Samuel Araújo (1999, p. 46), o impacto do bolero no Brasil começou com as radionovelas cubanas, e trilhas de filmes mexicanos e posteriormente hollywoodianos, captadas nas ondas curtas da rádio. Pouco tempo depois, nos anos 1940, o Brasil produzia sua própria safra de boleros, primeiramente traduzindo as canções mexicanas de maior sucesso, depois, compositores se apropriando das características e criando neste gênero, e finalmente, se fundindo com o samba e resultando no samba-canção. Estes se tornariam indistinguíveis:

Na década de 1940, o bolero brasileiro e o samba-canção eram práticas mal distinguidas em termos textuais, musicais e sociais (levando ao efêmero uso de outro termo híbrido, sambolero). Alguns aspectos comuns na produção e consumo de ambos os gêneros podem ter facilitado sua fusão: (a) o conteúdo de seus textos, normalmente lidando com impasses amorosos, raiva, privação e humilhação - mas também com mobilidade social ("Você me deve sua elevação social, mas agora me despreza") - de maneiras ambíguas; (b) o fato de que ambos eram populares como gêneros de dança de salão em andamento médio a lento e métrica dupla (ver exemplo); (c) seu prestígio em uma época em que a dança de salão era uma prática difundida no Brasil (e certamente em outras partes do mundo), ultrapassando as fronteiras de classe e / ou étnicas mais rígidas; e finalmente, (d) seus tipos comuns de instrumentação, usando configurações orquestrais ou um pequeno conjunto de violão(s), requinto (bolero mexicano) ou cavaquinho (samba-canção) e percussão leve. (De modo geral, o uso de congas no Brasil sinaliza uma maior proximidade dos padrões de bolero, enquanto o de pandeiro indica um samba-canção; a diferença, no entanto, pode ser confusa, uma vez que ambos os instrumentos são usados em algumas apresentações.) (ARAÚJO, 1999, p. 47-48)

A clave do bolero pode ser entendida da seguinte forma, como nos mostra a figura 10. A levada do violão em “Sambolero” é parecida ora com a levada do violão e ora do pandeiro, quando a arrastada para baixo é executada.

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=ftG-z8GMaw8>

Figura 10 - Claves de bolero

The image shows a musical score for Bolero in 4/4 time. It consists of four staves: Guitar I, Guitar 2, Pandeiro, and Bolero bass line. The tempo is marked as quarter note = 86. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano). Chords 'a' and 'm' are indicated above the first staff.

Fonte: ARAÚJO, 1999, p. 48

Em outra música do disco, “Uma prece”, em que ele usa este recurso de três camadas timbrísticas, também é feito em cima do ritmo do bolero. Esta música foi gravada por Jorge Goulart (1926 – 2012) em 1953 (Continental 16.738-B)³⁴. Na gravação mais antiga, podemos ver o que Araújo estava descrevendo, tanto na letra, quanto sua instrumentação (orquestral e violão).

3.1.8 Violão jazzístico três em um

Em algumas músicas vemos forte influência jazzística. Isto ocorre principalmente por causa do uso do *swing*, ou seja, o contratempo não é bem na metade do tempo, e sim um pouco mais adiante, como se fosse um compasso composto, sendo ele a terceira colcheia, como mostra a figura 11.

Figura 11 – “Swing”

Swing! ♩ = ♪³ ♪

Além deste comportamento *swingado*, observa-se também o baixo caminhando em semínima por notas da harmonia, não necessariamente notas do acorde, tal como na técnica *walking bass*. Observa-se também as melodias blocadas em acordes, semelhante à técnica de *fingerstyle*, ou *chord melody*. Bonfá toca desta forma nas músicas “Bonfabuloso”, “Shearing”, “Night and day”, “Blue madrid” e “Tenderly”.

³⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1IHngdc9sH8> acesso em 16 de setembro de 2020.

A influência do jazz, para Bonfá, veio muito antes de ele morar nos Estados Unidos da América, em 1957, como ele revela no trecho da entrevista com Brian Hodel. Falando sobre seu início de carreira solo, conta que conheceu Garoto em 1946, período muito importante para ele, pois foi quando entrou para o conjunto *Quitandinha Serenaders* e para Rádio Nacional. Nesta época, ambos, Garoto e Bonfá eram muito próximos e costumavam tocar juntos. Perguntado se havia influência da música americana em seu trabalho naquele momento da carreira, Bonfá responde:

Sabe que é engraçado, mas eu sempre fui fortemente influenciado pela música americana e gostava de todos os estilos. Às vezes eu me juntava com Garoto, que amava jazz americano, e sintonizávamos em ondas curtas de rádio de estações americanas e escutávamos *big bands* juntos (HODEL, 1981, p. 20).

Pesquisando os discos compactos em 78 RPM lançados por Bonfá no início de sua carreira, encontramos uma música lançada no ano de 1945, já com a experimentação em emular o som do baixo acústico jazzístico, junto com melodias blocadas em acordes. O disco (Continental 16.432) possui no lado A a música “Remember to you” e no lado B, “My ol bass”, ambas composições de Luiz Bonfá, gravadas com acompanhamento de bateria³⁵. A primeira é uma balada e a segunda algo próximo de um *bebop*.

Na música “Bonfabuloso”, descrita no encarte do disco como uma improvisação, Bonfá usa estes recursos. A música em ré maior começa em compasso composto, como mostra o exemplo 23, até o compasso 13, quando ele toca arpejando a cadência *Im – V7*, porém vai cair em um acorde de empréstimo modal, si bemol maior, arpejado, no compasso 15. Após, há um acelerando já em compasso quaternário, ainda sob o campo de si bemol, em que começa pouco a pouco o swing, notadamente pela introdução da quiáltera de três ao lado de sequência de colcheias.

³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=ct9MvPTmJdc> acesso em 15 de setembro de 2020.

Exemplo 23 - Introdução de "Bonfabuloso"

The musical score consists of three staves of music in G major. The first staff (measures 1-5) shows a melody in the right hand and a walking bass line in the left hand. The second staff (measures 6-11) continues the melody and bass line. The third staff (measures 12-15) includes a measure of elision (measure 18) and a transition to a second movement, marked 'accel.' and featuring a triplet in 3/4 time.

Ocorre então um compasso de elisão (compasso 18, 0:13) da transição com o segundo movimento, o qual é composto por uma voz no baixo sempre em *walking bass* e os acordes em *chord melody*. A música é mais uma estrutura harmônica onde a melodia é “costurada” sobre o campo harmônico, do que um tema melódico. Portanto, imagino que se Bonfá a repetisse seria completamente diferente. Uma escrita prescritiva indicando a harmonia para improvisar uma melodia e o baixo resultaria em músicas completamente diferentes a cada execução. Por isso, creio que seja eficaz extrair dela a melodia e transformá-la em produto, podendo alterar com a execução a melodia do baixo, como é comum no estilo, assim como a rítmica dos acordes. No exemplo 24, fazemos com um trecho esta proposta:

Exemplo 24 - Proposta de tema para "Bonfabuloso"

Swing! ♩ = ♩³

Em7 F#m7 Em7 A7

D7M C#7 F#m7 B7 Em7

A7 D7M Em F#7 Bm7

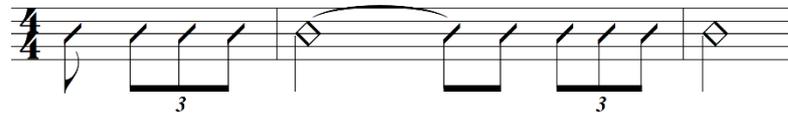
Anotamos o tema de maneira simplificada para evidenciar a melodia e permitir que os acordes possam ser invertidos e/ou tocados na região que convier ao guitarrista. Este exemplo nos é útil para compreender o violonismo de Bonfá, quando toca um tema jazzístico. No subcapítulo seguinte, vamos analisar a música “Night and day” que possui estas características e vamos tentar entender como ele aplicou-as em uma canção.

3.1.9 Samba em bloco de acordes

Neste recurso, Bonfá interpreta o samba de forma a delinear bem as camadas em relação às funções dos instrumentos do samba. Tal forma de executar o samba ficou muito conhecido na Bossa Nova, primeiramente pelo violão de João Gilberto (1931 – 2019), um ano antes do disco estudado aqui, em 1958 no álbum de Elizeth Cardoso (1920 – 1990), “Canção do amor

ter esta forma. Todas as frases começam com esta figura, e no final do terceiro compasso e no quarto compasso todo, variam.

Figura 13: Ritmo da melodia "Perdido de amor"



Frase por frase temos a seguinte sequência. Chamamos de frase “a1”, “a2”, etc, as frases nos exemplos 25 a 32. Após esta apresentação das frases apresentamos um esquema fraseológico da música (tabela 2).

Exemplo 25 - Frase a1



Exemplo 26 - Frase a2



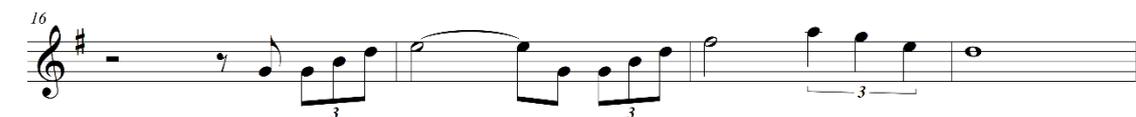
Exemplo 27 - Frase b1



Exemplo 28 - Frase b2



Exemplo 29 - Frase a1'



Exemplo 30 - Frase a3



Exemplo 31 - Frase c1



Exemplo 32 - Frase c2



Tabela 2 - Esquema fraseológico de "Perdido de amor"

Introdução		A		B		A'		C	
c1'	c2'	a1	a2	b1	b2	a1'	a3	c1	c2
1 - 4	5 - 8	9 - 12	13 - 16	17 - 20	21 - 24	25 - 28	29 - 32	33 - 36	37 - 40

A introdução da música, compassos 1 ao 8, é feita sobre uma pequena variação da parte C tocada em violão solo. Após isto, vem a parte cantada da música feita de quatro períodos, do compasso 9 ao 40. Depois, vem a reexposição da música com a mesma estrutura, sendo que no que corresponde às partes A e B, Bonfá sola a música no que chamamos de variação melódica arpejada em rubato. Vejamos a transcrição do trecho em comparação com a melodia da voz no exemplo 33.

Exemplo 33: Trecho violonístico de "Perdido de amor"

The musical score is written in 4/4 time and consists of five systems of music. Each system has a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

- System 1 (Measures 1-3):** The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. It features a triplet of eighth notes (B4, A4, G4) and a half note B4. The accompaniment has a quarter note G3, followed by eighth notes A3, B3, and C4. Chords: G (measure 1), B[♭](b13) (measure 2), Am6 (measure 3), Am7 (measure 4).
- System 2 (Measures 4-7):** The melody continues with quarter notes D5, E5, and F#5, followed by eighth notes G5, A5, and B5. It includes a triplet of eighth notes (G5, F#5, E5) and a half note D5. The accompaniment has a quarter note D4, followed by eighth notes E4, F#4, and G4. Chords: Am7 (measure 4), Am7 (measure 5), D7 (measure 6), G (measure 7), Am7 (measure 8).
- System 3 (Measures 8-11):** The melody features a quarter note G5, followed by eighth notes A5, B5, and C6. It includes a triplet of eighth notes (A5, B5, C6) and a half note G5. The accompaniment has a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Chords: Bm7 (measure 8), G7M (measure 9), Em7 (measure 10), B[♭](b13) (measure 11), Am7 (measure 12).
- System 4 (Measures 12-15):** The melody has a quarter note D5, followed by eighth notes E5, F#5, and G5. It includes a triplet of eighth notes (E5, F#5, G5) and a half note D5. The accompaniment has a quarter note D4, followed by eighth notes E4, F#4, and G4. Chords: D7 (measure 12), Am7 (measure 13), D7 (measure 14), G6 (measure 15), E7(b9) (measure 16).
- System 5 (Measures 16-19):** The melody has a quarter note G5, followed by eighth notes A5, B5, and C6. It includes a triplet of eighth notes (A5, B5, C6) and a half note G5. The accompaniment has a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Chords: Am7(9) (measure 16), A[♭]7(#9) (measure 17), Am7(9) (measure 18), A[♭]7(#9) (measure 19).

Performance markings include *accel.* (measures 1-3), *rubato* (measures 2-3), *accel.* (measures 4-5), *a tempo* (measures 6-7), *accel.* (measures 8-11), *rit.* (measures 12-15), and *rit.* (measures 16-19).

Este exemplo é muito bom para entender o recurso, já que ele faz a variação em cima de uma melodia cantada, o que tornam ambas situações bem contrastantes. A variação ocorre a) na harmonia, como por exemplo no compasso 6, em que ele substitui o acorde de ré maior por lá bemol com sétima e nona aumentada; e b) no tempo da melodia, que fica mais estendido, quase um *ad libitum*. No compasso 3, por exemplo, podemos considerar um compasso de três

tempos, no entanto optamos por escrevê-lo em *rubato*, pois percebe-se que o corte do tempo, é um tempo literalmente “roubado” pela interpretação mais livre do tema.

Na música “Na baixa do sapateiro”, a variação é em relação à melodia da canção, já que ela é tocada como violão solo. Na parte em que a letra cantaria “de encontrar neste mundo o amor que perdi na Bahia, vou contar”, como mostra o exemplo 34, Bonfá utiliza a variação melódica arpejada em *rubato*. No próximo capítulo vamos analisar pormenorizadamente esta faixa e compará-la com a gravação dos Anjos do inferno de 1947.

Exemplo 34 - *Rubato em "Na baixa do sapateiro"*

The image displays three staves of musical notation for the piece "Na baixa do sapateiro". The first staff, starting at measure 19, includes the instruction *rit.* and ends with *poco meno*. The second staff, starting at measure 21, includes the instruction *deixar soar* and *rubato*, and features a triplet of eighth notes. The third staff, starting at measure 23, includes the instruction *Tempo I* and *deixar soar*, and features a triplet of eighth notes and the instruction *accel.* at the end. The notation includes treble clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and various rhythmic values and articulations.

Já na faixa “Variação em violão”, ocorre uma variação constante da melodia, mantendo os acordes, mas variando também o ritmo e andamento. A música é feita sobre duas partes contrastantes. Primeiramente, é apresentado o tema, feito sobre a harmonia em ciclos de quarta. Este tema será repetido variando o tempo da melodia e dos acordes arpejados. A parte contrastante da música é feita em acordes tocadas em “*dedillo raspando*”, e depois a repetição do tema.

Se escrevêssemos a música como ela soa, desconsiderando os *rubatos*, ela ficaria legível sob o ponto de vista de uma leitura dinâmica, ou soaria muito bem num programa de edição

que toca em MIDI o que está escrito (utilizamos o programa Finale), conforme o exemplo XX. Porém, consideramos a harmonia como articuladora dos compassos. Por isso, esta música se torna muito elástica, tendo compassos que duram muito mais e outros que duram muito menos. Escrevemos abaixo do exemplo XX, a simplificação melódica de “Variação em violão”, tal qual a entendemos (exemplo 35)³⁷.

Exemplo 35: Melodia e cifra em "Variação em violão"

The musical score for 'Variação em violão' is presented in three systems. The first system (measures 8-12) is in 4/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with triplets indicated by a '3' over a bracket. The bass line includes chords and triplets. The second system (measures 5-9) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 10-14) shows further melodic simplification and harmonic changes, including a change to 3/4 time and back to 4/4.

³⁷ No anexo, disponibilizamos a transcrição completa da música.

Am7 A7 Dm7 G7

C7M F7M Bm7(b5) E7

Am Dm E7

3.2 ANÁLISE DAS CANÇÕES CONFORME A INTERPRETAÇÃO DE BONFÁ

3.2.1 Na baixa do sapateiro

De acordo com MELLO e SEVERIANO (2015, p. 172-173), “Na baixa do sapateiro” (Ary Barroso) é a segunda composição mais gravada de Ary Barroso, e obteve em 1945 a cifra de mais um milhão de execuções nos Estados Unidos, com o título internacional “Bahia”, e foi trilha sonora do filme “Você já foi à Bahia” (*The three caballeros*, 1944), de Walt Disney. A sua estreia, em 1938, foi com a cantora Carmen Miranda (Odeon 11667) com o acompanhamento da orquestra Odeon, sob direção de Simon Bountman.

Apesar do ritmo descrito no disco de Carmen Miranda ser “samba jongo”, se trata de um samba, com uma caracterização diferente na introdução: a célula rítmica imitando a clave de berimbau de capoeira (figura 14). A canção faz parte do conjunto de músicas de Ary Barroso com a temática de exaltação à Bahia, junto com “Bahia” (1931), “No tabuleiro da baiana” (1936) e “Quando eu peso na Bahia” (1937) (FARIAS apud MOREIRA e SILVA, 2017, p. 2).

Figura 14 - Uma das claves do berimbau na capoeira usada em “Na baixa do sapateiro”

O compositor foi uma figura importante para a elevação do samba de música marginalizada para símbolo nacional. Aproveitando a política de Getúlio Vargas que pretendia gerar um “sentimento nacional”, Ary Barroso compõe uma série de músicas de exaltação às características da nação brasileira daquele momento (GOMES, 2016; MOREIRA e SILVA, 2017).

Da enorme variedade de gravação da música, destacamos as versões, além das de Carmen Miranda e Luiz Bonfá, as do grupo Anjos do Inferno (Rca Victor 80-0539, 1947), Ary Barroso (1956), Dorival Caymmi (1958), Dilermando Reis (Continental, LPP 3070, 1959), John Coltrane (1965), João Gilberto (1974), Gal Costa (1980) e Caetano Veloso (1997). Essas versões mostram os quão vastos são os arranjos concebidos para ela. Abaixo, escrevemos a letra da música na versão de Carmen Miranda, com as partes descritas, e após a apresentação da letra faremos uma breve análise desta versão, que servirá como comparativo ao arranjo de Bonfá.

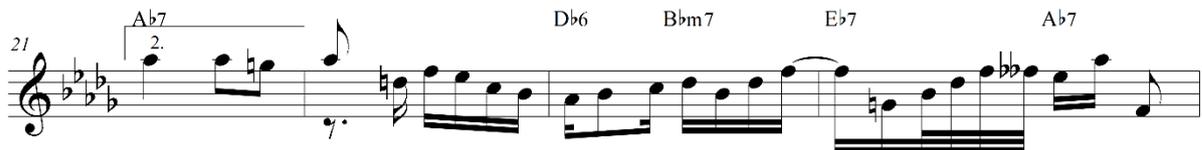
(A) [Ai, o amô, ai, ai,
Amô, bobagem que a gente não explica, ai, ai,
Prova um bocadinho, oi,
Fica envenenado, oi,
E pro resto da vida,
É um tal de sofrê,
Oi, lara, oi, lerê.

(A') [Oi, Bahia, ai, ai,
Bahia que não me sai do pensamento,
Ai, ai,
Faço o meu lamento, oi,
Na desesperança, oi,
De encontrá p'resse mundo,
O amô que eu perdi na Bahia,
Vou Contá.

(B) [Na Baixa do Sapateiro,
Encontrei um dia,
O moreno mais frajola da Bahia,
Pedi-me um beijo,
Não dei,
Um abraço,
Sorri,
Pedi-me a mão,
Não quis dar,
E fugi.

(C) [Bahia, terra da felicidade,
Moreno,
Eu ando louca da saudade,
Meu Senhor do Bonfim,
Arranja outro moreno,
Igualzinho pra mim.

A canção é um samba em três partes, na tonalidade de ré bemol maior³⁸. A primeira, com característica modal em ré bemol mixolídio, introduz a temática de um amor perdido. A primeira parte é repetida (A') com uma variação no final, seguida de uma cadência I, VI^m, V7/V, V7, a qual um saxofone toca a melodia de preparação para a segunda parte (ver exemplo 36). A segunda parte é composta de uma melodia em ré bemol maior, cuja letra conta a história de um encontro fugidio, que não ocorreu de fato, apenas na expectativa. A melodia caracteriza isto com uma sequência melódica, transposta duas vezes ascendentemente, porém na terceira, utiliza o acorde dominante secundário do terceiro grau menor (dó com sétima), sendo que este se resolve no acorde de medianta superior: o acorde de mi com sétima maior. Neste ponto, a melodia repousa na terça maior do acorde, o que sugere uma modulação. Porém, no compasso seguinte, preparando para a chegada da terceira parte, ocorre um dominante (lá bemol com sétima). A terceira parte do samba é uma nova melodia, dessa vez se resolvendo, junto ao pedido, feito na letra, para que apareça outro moreno igual ao anterior. O que é incomum nesta resolução, é que ocorre uma elisão do compasso que se resolve na nota tônica, com a introdução em modo mixolídio no acompanhamento. Isto dá uma sensação de sonho, de algo que ocorreu lá na Bahia, algo saudoso e incompleto.



Exemplo 36: Frase de transição para a parte B de "Na baixa do sapateiro"

Bonfá havia gravado a música no disco de 1958 intitulado *Ritmos continentais* (Odeon MOFB-3020), presente também na sua reedição de 1965, *Melodia das Américas* (Imperial IMP-30.009). A versão presente no disco *Solo in Rio* parece ser inspirada no primeiro arranjo, do ano anterior, ambas com a mesma forma da gravação de Carmen Miranda. Não obstante, há grandes diferenças entre as versões de Bonfá, com apenas um ano de distância. Porém, nesta análise, vamos nos ater em comparar o arranjo do disco *Solo in Rio* com a gravação de Carmen Miranda.

Primeiramente, o arranjo de Bonfá está em lá maior. Não achamos outra ocorrência desta tonalidade. As primeiras gravações, são feitas em ré bemol, ré e mi bemol, por Carmen

³⁸ A partitura, contendo a melodia e harmonia, da versão de Carmen Miranda está contida no anexo deste trabalho.

Miranda, Os Anjos do Inferno e Ary Barroso, respectivamente. A escolha de Bonfá auxilia muito o uso de corda solta, característica de seu violonismo. Como o próprio diz em entrevista:

É preciso lembrar que o violonista brasileiro, o violonista sul-americano em geral, recebe muita ajuda com o uso das cordas do bordão abertas. Ele permanece principalmente nas tonalidades de E, A e D quando aprende a acompanhar, e usar esses tons lhe dá uma vantagem quando improvisa. Os americanos costumam usar as tonalidades onde você não pode tocar cordas abertas, como Bb e Eb, por exemplo. Isso também tem sua vantagem, é claro. Você tem mais latitude na modulação, mas está limitado nos padrões de seu acompanhamento (HODEL, 1981, p. 21).

Logo na introdução composta da mesma frase que a versão original, Bonfá muda ritmo, sincopando-o, além da canção estar num andamento muito mais rápido. Como podemos observar no exemplo 37³⁹, a semicolcheia equivalente à primeira do arranjo original é antecipada. No entanto Bonfá começa com o grupo de duas colcheias, invertendo a ordem. A frase é tocada toda em *marcato metálico*, junto com as notas sol e si de corda solta na outra camada rítmica. Portanto, harmonicamente, se quisermos considerar, tal qual o original, um acorde de lá com sétima, aqui, Bonfá toca apenas a sétima e a nona.



Exemplo 37: Introdução de "Na baixa do sapateiro"

Após a introdução, no que chamamos de parte A, aí sim, vemos o acorde de lá com sétima na camada rítmica do acompanhamento. O quarto grau aqui é com sétima maior, e baixo na terça. Interessante notar o caminho percorrido pelo baixo, bem como o desenho melódico, levemente variado. Ao invés de seguir a prosódia da letra, respeitando as unidades entoativas, Bonfá diminui a quantidade de notas encaixando-as na figura que se repete: colcheia pontuada, duas semicolcheias ligada (ou pausa de uma semicolcheia), colcheia semicolcheia. O fato é que ele evita ao longo da música toda repetir semicolcheias seguidamente, isto é um resultado da música ser em andamento rápido, enquanto que o original não, e ter muitas sílabas para encaixar na melodia. Abaixo, no exemplo 38, fizemos uma adaptação da letra, encaixando-a na melodia

³⁹ Ao contrário de como o samba é escrito geralmente, optamos na versão de Bonfá, por utilizar o compasso quaternário.

proposta por Bonfá nesta primeira exposição da parte A. Observa-se que precisaria reduzir a quantidade de palavras, ou sílabas.

Exemplo 38 - violão solo em "Na baixa do sapateiro" com letra adaptada

prova bo - ca - di - nho fica en - ve - ne - na -

- do oi pro resto da vida é um tal de sofrer o - la - lá . . .

O que deduzimos do arranjo, observando o comportamento da melodia nesta primeira parte A e na seguinte, parte A', é que a melodia se comporta como um toque de tamborim no samba rápido. Abaixo, no exemplo 39, transcrevemos a melodia apenas com as figuras rítmicas da parte A'. No fim do chamamos de parte A', Bonfá, não faz a frase cadencial apresentada no exemplo 36, mas ao invés, ele ralenta o fim da frase “e pro resto da vida é um tal de sofrer”, alterando a melodia e tocando-a em rubato, arpejando os acordes de mi com sétima e decima terceira, mi diminuto, mi com sétima e nona e quarta suspensa e terminando em fermata no acorde de mi com sétima, nona e decima terceira (ver exemplo 34 do subcapítulo anterior).

Exemplo 39 - Tema rítmico da parte A' com letra adaptada

5
lá Oi oi oi oi Ba hi

7
a a a a a Ba - hi - a não me sai do pen - sa - men -

9
- toai ai pró bu - ca di - nho oi ve - ne -

11
na - do oi pró resto da

A parte *B* da música é iniciada com um andamento em moderato (98 BPM) e um rápido acelerando em *sforzato*. Do acelerando, Bonfá faz um jogo de oitavas na nota mi muito interessante (exemplo 40). Começa com o glissando arrastando o dedo 4 da nota si ao mi na décima segunda casa. Desta posição, usa o dedo 1 para alcançar o mi na terceira corda e arrastando por todo o espelho do violão até a pestana. Daí arrasta-o na direção contrária, porém na quinta corda, até o mi da casa sete e toca o mi na sexta corda solta. Tudo isso muito rápido, num movimento ágil com o braço esquerdo. Daí, segue em atempo no andamento inicial.

Exemplo 40 - Jogo de oitavas na parte B

Tempo I
deixar soar

23 3 sfz accel.

4 ③ ⑤ deixar soar 4 a tempo C IX mp

Um aspecto muito próprio a esta canção, que Bonfá não faz no arranjo do disco, mas que ele faz na versão do ano anterior, é o acorde de mediantes *III7M*. Este acorde, poderíamos dizer, é característico da instância original da obra, visto que a própria melodia (“fugi”) apoia em nota longa na terça maior do acorde (no tom de Bonfá, seria a nota mi sustenido). No entanto o que ocorre, como mostra o exemplo 41, é que, no compasso 29, correspondente à letra “pediu-me a mão não quis dar”, ocorre um rubato, no acorde de dominante secundário do terceiro grau. Este rubato soa como uma tercina desde um pouco antes, onde grafamos semicolcheias. Tomei como base o ritmo harmônico para estabelecer que se trata de um rubato. Observamos no compasso 30, quando volta o andamento em atempo, que a melodia está sob o acorde de mi menor. Ou seja, Bonfá, aí sim, a nosso ver, altera o original da obra. Não sendo mais uma questão de arranjo, e sim de mudança de concepção da melodia.

Exemplo 41 - Rubato na parte B de "Na baixa do sapateiro"

Na parte C da música (“Bahia, terra da felicidade”), Bonfá segue na melodia em ritmo de tamborim, como na parte A, incluindo algumas respostas ao tema. No compasso 33, há um ornamento feito sobre o acorde de dó sustenido menor com sétima, parecido com a ideia do arraste feito na parte B, porém com o próprio acorde, com a quarta dele no lugar da terça menor, indo e voltando até o corpo do violão. O efeito parece ser de um movimento rápido com o braço, sem olhar para o onde a mão alcançará, mas na repetição da música o efeito é igual. Por isso parece-nos que Bonfá mira no ponto exato, que por sinal, forma um acorde de lá maior. Acorde que será tocado logo depois, no quarto tempo do compasso, cumprindo a função de dominante

do quarto grau. O quarto grau (ré maior) aqui substitui o acorde usado na gravação, tanto da Carmen Miranda, quanto de Ary Barroso, que é o seu relativo (si menor). Neste acorde de ré maior, vemos uma resposta à melodia, com diversas inversões com a melodia da voz mais aguda descendo (exemplo 42).

Exemplo 42 - Parte C de "Na baixa do sapateiro"

The musical score for Example 42 consists of two staves. The first staff begins at measure 32 and ends at measure 33. The second staff begins at measure 34 and ends at measure 35. A red circle highlights the first staff, and another red circle highlights the second staff. The music is in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. Dynamics include *subito p* and *mf*. There are accents (>) and a circled '2' above a note in the first staff.

Finalizando a parte C, Bonfá não completa a melodia com a tônica, e sim, suspende-a, caindo direto na introdução. Colocamos a lera da música no trecho correspondente (exemplo 43).

Exemplo 43 - Cadência interrompida na parte C

The musical score for Example 43 consists of two staves. The first staff begins at measure 38 and ends at measure 39. The second staff begins at measure 40 and ends at measure 41. The music is in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. Dynamics include *mf* and *f marcato metalico*. There are accents (>) and a circled 'A' above notes in the second staff. Lyrics are provided under the first staff.

fim ar - ranje outra mo - re - nai - gual - zi - nha pra

3.2.2 Night and day

A canção “Night and day” foi composta por Cole Porter (1891-1964) em 1932 para o musical “The Gay Divorce” estrelado por Fred Astaire (1899-1987). Também na voz do próprio Astaire seria a primeira gravação da música, no mesmo ano de lançamento da peça, acompanhado pela orquestra de Leo Reisman. Nos anos seguintes, a música obteve inúmeras regravações de sucesso, destacando-se nas vozes de Billie Holliday (1939), Bing Crosby (1944), Frank Sinatra (1942, 1956, entre outras), Ella Fitzgerald (1956), e muitas regravações instrumentais. Luiz Bonfá gravou-a no disco Solo in Rio, como segunda faixa do disco, e tal qual a maioria das gravações de “Night and day”, omitiu a introdução da música.

A canção possui 32 compassos e é dividida em duas partes, cada qual também dividida em dois. A estrutura fraseológica da primeira parte, esquematizada na tabela 3 é composta de, na primeira metade, duas frases repetidas com uma pequena variação na letra, mas mantendo as mesmas alturas. A segunda metade, possui uma sequência descendente por grau conjunto e cromatismos, até chegar ao quinto grau, e resolve saltando uma oitava ascendentemente. Na segunda parte da música, ocorre uma modulação por empréstimo modal ao terceiro grau menor do tom e retorna à tônica, tal modulação se repete, mudando a prosódia e variando a melodia. Este é o ponto mais enfático da música, que além do empréstimo modal, ocorre uma quebra da monotonia de notas repetidas. Por fim, repete-se a segunda metade da primeira parte, porém, no final dela a cadência se resolve na tônica, acontecendo um salto dominante-tônica.

Tabela 3 - Esquema fraseológico de “Night and day”

Parte	A	B	A	B	C	B'
Compasso (a partir do tema)	Anacruse 1 a 8	Anacruse 9 a 16	Anacruse 1 - 8	Anacruse 9 a 16	Anacruse 18 a 25	Anacruse 26 a 32

No plano geral, a música repete constantemente a nota lá (quinto grau do tom de ré maior), resolvendo-a apenas na cadência final. Outra característica é o uso de três figuras rítmicas que se repetem em alturas diferentes. A primeira (figura 15) é o que se apresenta na letra “*night and day*” e “*day and night*”, uma semínima e duas colcheias com a última ligada a uma nota longa. Em segundo (figura 16), as respostas desta primeira figura, uma quiáltera de três semínimas. Interessante notar que nesta quiáltera sempre está presente a nota ré suspenso ou seu homônimo mi bemol. A terceira recorrência rítmica (figura 17) é a repetição de semínimas na mesma nota. Esta última se assemelha à introdução da música, que nem sempre

é incluída na gravação. Ela remonta ao toque constante do “*tic tac*” do relógio, bate-bate do tambor, e gotas pingando incessantemente, para ilustrar o sentimento que será explicado na canção (exemplo 30).

Figura 15 – Figura rítmica recorrente 1



Figura 16 – Figura rítmica recorrente 2



Figura 17 – Figura rítmica recorrente 3



Do ponto de vista da harmonia, a música é bem inovadora para seu tempo. A começar com o primeiro acorde: empréstimo modal do sexto grau do homônimo menor: si bemol com sétima maior, sobre a melodia na nota lá (sétima maior do acorde). Segue-se a dominante com a quinta aumentada resolvendo na tônica com, ora sétima maior, ora sexta. Esta cadência seria algo natural se fosse cair no tom menor (*VI – V7 – Im*), porém a melodia só se revela maior nesta resolução da cadência, pois ela cai na terça maior (fá sustenido). No exemplo 44 apresentamos a primeira metade da música, contendo as partes *A* e *B*.

Exemplo 44 - Primeira metade da música "Night and day" com cifra

A ① B \flat 7M A7(#5) D7M D6
 5 B \flat 7M A7(#5) D7M D6 ②
 9 E7(9) Gm7 F \sharp m7 F $^{\circ}$
 13 Em7 Eb7(9) D7M 1. D6 2. D6 ③

A segunda metade da primeira parte, e conseqüentemente a da segunda parte, possuem uma seqüência harmônica, onde o baixo desce de meio em meio tom, indo da “subdominante alterada” (FREITAS, 2015, 77-78), #IVm(b5) ou bVII7 passando pelo quarto grau menor; terceiro grau; diminuto com função de dominante secundário; segundo grau; dominante substituto; e, por fim, tônica. Na parte contrastante da canção, o já mencionado empréstimo modal, acompanhando a melodia, ocorre o acorde bIII7M (relativo do homônimo menor). No exemplo 45 apresentamos a segunda metade da canção contendo as partes A' e C.

Exemplo 45 - Segunda metade de "Night and day" com cifra

B
 18 F 7M D 7M
 22 F 7M D 7M (4)
 26 E 7(9) G m7 F #m7 F °
 30 E m7 A 7 D 6

Luiz Bonfá, em sua interpretação, usa a harmonia com algumas substituições como veremos no exemplo abaixo, porém mantendo as funções harmônicas. Toda a estrutura melódica aqui tem característica improvisatória, com algumas citações do tema. Na realidade, o que identifica a música é basicamente as funções harmônicas. Neste arranjo todo, Bonfá utiliza o que chamamos de “violão jazzístico três em um”, em que toca a linha de baixo em *walking bass*, e a melodia destacada, mais a camada rítmica dos acordes em diversas inversões, ora formando bloco com a melodia e ora complementarmente. No exemplo 46, isolamos a camada da melodia, com a cifra. Observamos como a melodia em comparação ao “original” é bem diferente. Falaremos disso na análise a seguir.

Exemplo 46 - Camada melódica "Night and day"

A

Gm9 A7 D7M

5 1

B

Gm9 A7 D7M Bm7

9 2

B

E7(9) Gm7 F#m7 E7

13 3

B

Em7 A7

17 4

Nos quatro compassos da introdução (exemplo 47), ocorrem os acordes menores com nona adicionada (sem sétima), sol menor, fá menor e si menor, tocados com a mesma fôrma. A repetição de sol menor e si menor dá uma sensação de resumo do que virá, pois neste arranjo, o ré maior (tônica) é constantemente substituído pelo si menor, e o acorde de sol menor aparece sempre no lugar em que, no “original”, era si bemol maior (empréstimo modal do homônimo menor). Assim, se estabelece a relação entre o campo harmônico de ré maior e de ré menor. Do ponto de vista formal, Bonfá organizou a peça da seguinte maneira, conforme apresentamos na tabela 4⁴⁰:

Tabela 4 - Esquema fraseológico "Night and day", versão Bonfá

INTRO	A1	B1	A1'	B1'	C1	B1''
1 ao 4	5 ao 12	13 ao 19	20 ao 28	29 ao 36	37 a 44	45 a 52
	A2	B2	A2'	B2'	Coda	
	53 a 60	61 a 68	69 a 75	76 a 81	82 a 89	

⁴⁰ A partitura completa encontra-se no apêndice deste trabalho.

Exemplo 47 - Introdução "Night and day"

Intro

A primeira exposição da parte A, é onde aparecem alguns elementos melódicos da versão escrita na partitura. Por exemplo, a insistência na nota lá, e a melodia sobre a letra “*you are the one*” (compasso 6). Muito comum também a subida por grau conjunto até a nota de destino equivalente ao do original. Ou seja, ele repousa sobre a nota lá, quando no acorde dominante, e sobre a nota fá sustenido quando no acorde tônica, tal qual o original (exemplo 48).

Exemplo 48 - "Night and day", primeira exposição do tema

Também na terceira frase, em que ocorre a progressão harmônica descendente, Bonfá acompanha o desenho melódico, variando a quantidade de nota e ornamentos, mas insistindo

nas notas da melodia original (exemplo 49). Na quarta frase, ele repete o que seria a frase “*I think of you*”, sem completar no acorde de tônica o salto de oitava (compassos 17 a 19).

Exemplo 49 - “*Night and day*”, terceira e quarta frases

B1

13

E7 Gm F#m E7

E7(9) Gm7 F#m7 F°

13

near to me or far _____ it's no mat - ter dar - ling where you are ___ I

Em A7 D

17

Em7 Eb7(9) D7M D6

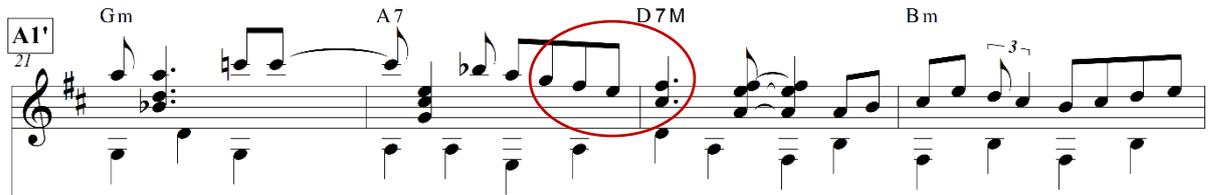
17

think of you _____ night and day _____ day and ni

A repetição da primeira parte é feita do mesmo modo, porém com mais ornamentos, mantendo o enfoque sobre as notas da melodia (figura 50). Na parte C, a frase “*night and day*” é transformada em “*and day*”, em *staccato*, assim como sua repetição variada no compasso 41. Ocorre essa redução também na frase “*burning inside of me*” (compasso 42 e 43).

Exemplo 50 - "Night and day", repetição do tema e parte C

A1'
27

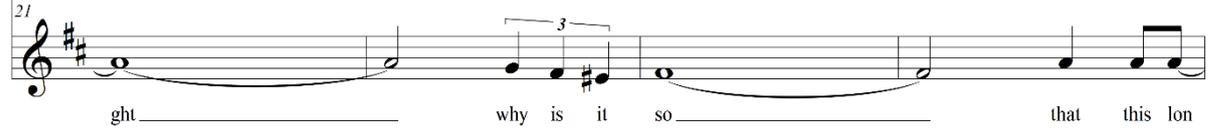


Gm A7 D7M Bm

B^b7M A7(#5) D7M D6

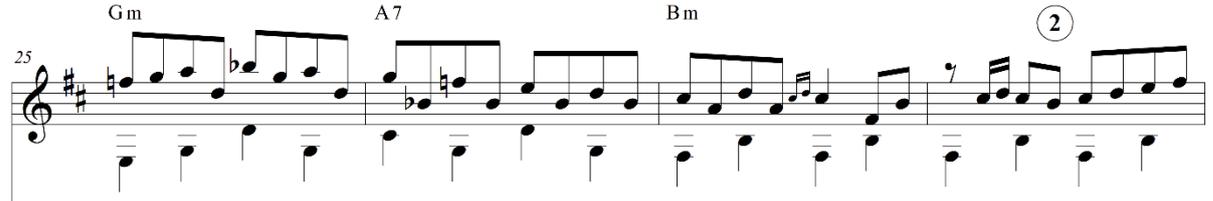
ght why is it so that this lon

27



ght why is it so that this lon

25

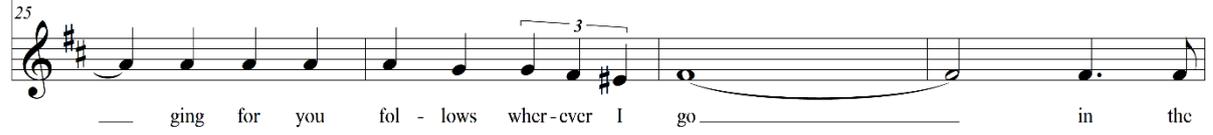


Gm A7 Bm (2)

B^b7M A7(#5) D7M D6

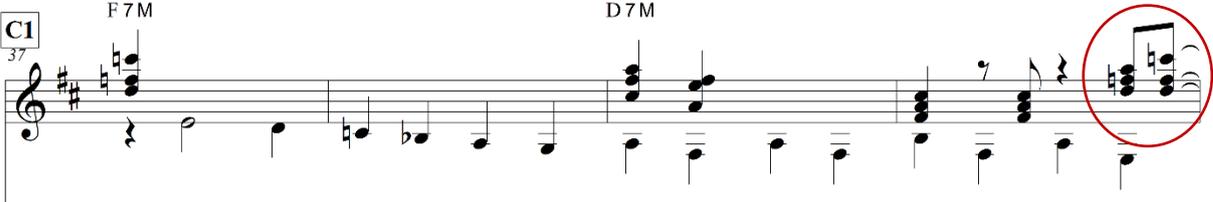
___ ging for you fol - lows wher - cver I go in the

25



___ ging for you fol - lows wher - cver I go in the

C1
37

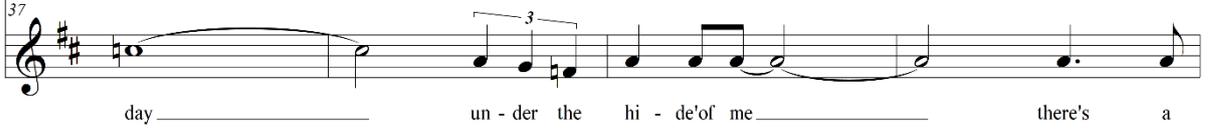


F7M D7M

F7M D7M

day un - der the hi - de'of me there's a

37



day un - der the hi - de'of me there's a

41

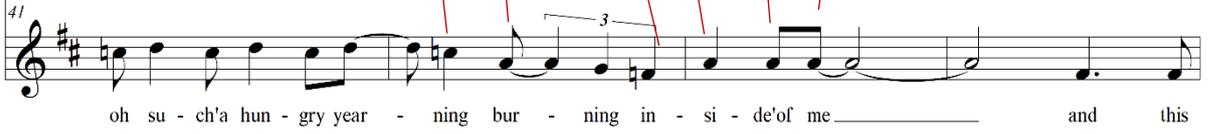


F7M D7M

F7M D7M

oh su - ch'a hun - gry year - ning bur - ning in - si - de'of me and this

41



oh su - ch'a hun - gry year - ning bur - ning in - si - de'of me and this

O restante é um improviso sobre a parte *A* e *B*, cada vez mais movimentado e com mais ornamentos ao redor das notas da melodia. Nos compassos 69 e 72, Bonfá repete um padrão, tocando notas do acorde de sol menor com sétima e nona em semicolcheia. Parece-nos que isto é feito com técnica de trêmolo com os dedos indicador, médio e anelar da mão direita.

Exemplo 51 - "Night and day", tremolo no compasso 69

Exemplo 51 - "Night and day", tremolo no compasso 69. A musical score snippet for measure 69. The key signature is G minor (one sharp, one flat). The time signature is 4/4. The melody is in treble clef and consists of eighth notes with the lyrics "a m i a" written above. The bass line is in bass clef and features a tremolo effect on the notes G2, B1, and D2. A box labeled "A2'" is placed above the first measure, and the chord "Gm" is indicated above the first measure.

No fim da música, Bonfá toca as quiáleras de semínima que há no original. Aqui ele faz com acordes bem dissonantes em bloco: lá com sétima, alternando a distribuição de notas entre décima terceira menor e nona aumentada, e resolve primeiro em ré menor e depois em ré maior. Assim, ele destaca novamente esta relação entre os homônimos como fizera na introdução de forma diferente (exemplo 52).

Exemplo 52 - "Night and day", final

Exemplo 52 - "Night and day", final. A musical score snippet for measures 80-90. The key signature is G minor. The time signature is 4/4. The notation is in treble clef and features a complex harmonic structure with various chords and triplets. The chords are labeled as Em, A7(9), A7(b13), A7(#9), A7, A7(b13), A7(b13), Dm7(9)/A, and D9/A. The melody consists of eighth notes and quarter notes, with triplets indicated by a '3' over the notes. The piece ends with a double bar line.

Escrever este arranjo foi um trabalho muito complexo devido às mudanças de compasso. Acreditamos que, devido ao caráter improvisatório, alguns compassos acabam se misturando, ou se fundindo a outros. Na intenção de tornar este arranjo executável, sem necessariamente tocar a linha de baixo, e a distribuição das notas dos acordes como ele fez, fizemos uma edição da partitura dela procurando ao máximo acomodar a melodia nos compassos quaternários, “adivinhandos” os tempos fortes e fracos, na medida em que na linguagem jazzística, os tempos fortes são os segundo e quarto tempos⁴¹.

3.2.3 Manhã de carnaval

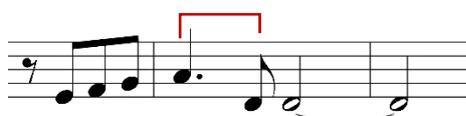
A canção, uma demonstração de “clareza na definição de progressão harmônica do tema”, como define-a Zuza Homem de Mello (2017, p. 458), é composto por 32 compassos e uma coda de 4 compassos. O tema é feito sobre duas ideias rítmico-melódicas. A primeira, expressa nas primeiras frases sob uma cadência *II-V-I* (exemplo 53). A primeira frase é adaptada na quadratura seguinte, na mesma cadência, porém indo para o relativo maior.

Exemplo 53 - Ideia rítmico-melódica "Manhã de carnaval" 1



Na terceira frase, a segunda ideia melódica é introduzida com uma anacruse de três colcheias ascendentes, apontando para a quinta do acorde de destino e saltando descendentemente para a fundamental deste (exemplo 54). A harmonia aqui é uma marcha harmônica caminhando em quartas ascendentes pelo campo do tom menor, com um acorde por compasso: *IV-VII-III-VI-II-V-I*.

Exemplo 54 - Ideia rítmico-melódica "Manhã de carnaval" 2



⁴¹ A partitura se encontra no apêndice do trabalho.

A segunda metade da música, é uma variação das duas ideias musicais apresentadas na primeira metade. Assim, a primeira frase é repetida literalmente, e a segunda é transposta na cadência *II-V* inclinando para o quarto grau, portanto utilizando a nota si bemol. A frase seguinte, uma variação da segunda ideia rítmico-melódica, é feita da inversão do intervalo de quinta contida no acorde, com uma das notas elidindo o conjunto de notas ascendentes em grau conjunto. Sendo que a primeira nota da sequência tem sua duração prolongada, como podemos ver na figura 55:

Exemplo 55 - "Manhã de carnaval", variação da ideia rítmico-melódica



A *coda* é formada pelas cadências no modo menor *subdominante-tônica* e *subdominante-dominante-tônica*, com a melodia variando um inciso da primeira ideia apresentada na primeira frase da música. Essa variação é agora caracterizada pelas mesmas colcheias ascendentes, caindo na sétima do acorde subdominante. Depois é tocada o reverso do trecho, transpondo-o um tom acima, dessa vez caindo na nona do acorde de tônica menor. Ao final, na cadência, é utilizada a dominante menor, com o sétimo grau menor (subtônica) da escala (no lugar da sensível) apontando para a tônica. Isto conclui o tema de forma mais melancólica, sem a pungência da cadência perfeita. A última nota é harmonizada com o acorde homônimo maior, dando para a melancolia gerada, um tom de aceitação e esperança. A tabela 5 apresenta o esquema formal da canção com os sinais propostos para representar as frases.

Tabela 5 - Esquema fraseológico "Manhã de carnaval"

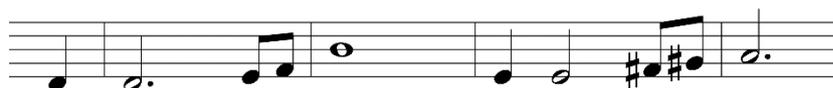
Parte	A		B	A		C	Coda
Frase	<i>a1</i>	<i>a2</i>	<i>b1 e b2</i>	<i>a1</i>	<i>a3</i>	<i>c1, c2, c3 e c4</i>	
Compasso	Anacruse 1 a 4	Anacruse 5 a 8	Anacruse 9 a 16	Anacruse 17 a 20	Anacruse 21 a 24	Anacruse 25 a 32	Anacruse 33 a 36
Cadência	II-V de Lá menor (t)	II-V de Dó maior (dt)	Am (marcha harmônica)	II-V de Lá menor (t)	II-V de Ré menor (s)	II-V de Lá menor (t)	Lá menor/maior modal (d-T)

Dentre as músicas analisadas neste capítulo, esta é mais desafiante pois se trata da canção do próprio intérprete/arranjador que estamos estudando aqui. É preciso, para tanto, estar

ciente de que esta música fora feita primeiramente instrumental, e ficou guardada na gaveta por algum tempo. Após a participação de Bonfá como violonista da peça e da gravação do disco em *Orfeu da Conceição*, foi convidado pelo diretor Marcel Camus para compor a trilha sonora do filme que seria filmado no ano seguinte, junto com a dupla Tom e Vinícius, os compositores da peça⁴². O letrista Antônio Maria colocaria a letra às vésperas da gravação do filme. Portanto, quando Bonfá interpreta a música, há toda uma bagagem pessoal que é diferente de quem escuta-a pela voz dos cantores. Vemos isto presente nas três versões da música presente no disco do filme. Bonfá acompanha Elizeth Cardoso (1), o violonista Roberto Menescal acompanha Agostinho dos Santos (2), e de novo Bonfá, toca a música em violão solo (3).

Na gravação do disco *Orfeu Negro* (Philips 432.387 BE) em que Bonfá registra seu solo de violão para a música, vemos uma melodia diferente na parte C (exemplo 56). Seria essa uma melodia primeira, antes da letra ter sido colocada? A letra se encaixaria nesta melodia, mas, talvez o fato de a música se consolidar com a melodia deste trecho uma terça abaixo, resulta de ser mais natural de cantá-la, sem as notas alteradas da escala menor melódica. Pode ser, claro, que se trata de uma característica do arranjo que Bonfá propôs, para diferenciá-la. O que não se perdura, pois no disco *Solo in Rio*, gravado no ano seguinte, o violão é muito parecido, com a inclusão de alguns contracantos e sem esta melodia. Mantendo, portanto, a melodia cantada pelos cantores.

Exemplo 56 - Melodia diferente na parte C de "Manhã de carnaval"



O arranjo do disco *Solo in Rio* possui as características mais evidentes do violão de Bonfá à primeira vista: a divisão das camadas rítmicas em timbres e volumes diferentes, e o uso do “arranhado” na camada do acompanhamento rítmico-harmônico. O arranjo começa com uma introdução em um andamento um pouco *rubato* e mais rápido que o restante da música. O acorde inicial é um mi com sétima alterado, usando a nona aumentada e uma bordadura na nona bemol. No compasso seguinte, o acorde é repetido um tom abaixo, mas pedalizando o baixo em mi, ou seja, um ré alterado omitindo a fundamental. No seguinte, repete o primeiro, e com um

⁴² A respeito, conta-se que o produtor do filme, também editor das músicas, queria uma trilha sonora nova, justamente por poder faturar com a produção nova, em cima de versões a serem lançadas internacionalmente. O que de fato aconteceu, resultando em pouquíssimos rendimentos para os compositores e intérpretes do filme (ver MELLO, 2017).

trecho melódico em anacruse que remete à *coda* da canção, “chama” a levada no “arranhando” característico, que Bonfá usa no samba-canção (exemplo 57).

Exemplo 57 - Introdução de "Manhã de carnaval"

The musical score for Example 57 consists of two staves. The top staff is in 4/4 time and features a melodic line with a circled '2' above a note and a circled '4' above a group of notes. The bottom staff is in 7/8 time and features a bass line with a circled '3' above a note. The score includes markings for 'simile', 'C V', 'rit.', and 'arranhando'.

O arranjo segue a partir daí um tempo mais fixo e marcado, com a melodia em legato e o ritmo em “arranhando”. O baixo aqui se movimenta menos do que na gravação para o filme *Orfeu Negro*, se limitando à algumas inversões de baixo na quinta quando no acorde dominante. Em 0:45s, momento em que Bonfá toca a nota longa da parte *B*, há um caminho harmônico no acompanhamento, resultando nos acordes de lá menor com sétima, lá menor com sexta, si com sétima e quarta suspensa ($V7/V$) e si bemol com sétima e quarta aumentada ($subV7$). Isto é feito no lugar da cadência *II-V-I* que retomará a primeira frase do tema na parte *A'* (exemplo 58).

Exemplo 58 - "Manhã de carnaval" compassos 19, 20 e 21

The musical score for Example 58 consists of three staves. The top staff is in 4/4 time and features a melodic line with a circled '0' above a note. The middle and bottom staves are in 7/8 time and feature a bass line with a circled '3' above a note and a circled '4' below a note.

Outro comentário feito à melodia por Bonfá está em 1:10, quando toca a parte *C* (c. 30-33). Sobre o acorde dominante, a camada do acompanhamento para o moto-contínuo do ritmo, e responde em *staccato* acentuado a tríade de mi maior e caminha diatonicamente por dois tons, resultando no acorde de nona aumentada (nota sol), que assim que é tocado, é arrastado com um glissando rápido descendentemente. Dois compassos depois, em resposta à frase

seguinte (c2), o acorde de fá maior é arpejado em *pizzicato* (ver 3.1.3). No compasso seguinte, o comentário no acompanhamento é uma bordadura para a sétima de si menor, com o baixo em mi. Chama-nos a atenção para o fato deste acorde ter o fá sustenido, tomando-o de empréstimo do modo menor melódico, já que a melodia não passa por esta nota em momento algum (a não ser na versão tocada em *Orfeu Negro*), vejamos no exemplo 59 tais comentários rítmico-harmônicos:

Exemplo 59 - Comentários à parte C de "Manhã de carnaval"

Na *coda*, há também uma diferença. Seria errado chamarmos de *coda* a parte que nos referimos na tabela, se nos baseássemos neste arranjo como sendo o “original”. Em teoria a *coda* (“cauda”) está no fim da música, uma parte que não havia no tema. Aqui, a música é repetida toda de novo, incluindo a *coda*. Porém, esta é uma questão formal que não vamos considerar além desta observação, pois a forma foi explanada sobre a canção “crua”.

Continuando a análise da *coda*, o que Bonfá faz aqui de diferente, é a sequência de acordes maiores com a nona adicionada, em ambas as vezes. A melodia fica na nona dos acordes de lá maior, sol maior, fá maior e sol maior, concluindo a melodia da música na nota lá (nona do acorde de sol). Após a melodia, um comentário, na primeira vez, dos mesmos acordes em lá

maior, fá maior e sol maior com o dobro de duração, e prepara a reexposição da música com mi com sétima (exemplo 60).

Exemplo 60 - Coda em "Manhã de carnaval"

The musical score for Example 60 is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three systems of music. The first system starts at measure 37 and features a series of triplets of chords. The second system starts at measure 39 and includes a dynamic marking of 'p' (piano) and a tempo change to 'a tempo'. The third system starts at measure 41 and includes a dynamic marking of 'p' and a tempo change to 'a tempo'. The score concludes with a final chord in measure 44.

Na segunda vez, após a repetição literal do arranjo (com pequenas variações de intensidades e poucas notas diferentes), a finalização após a melodia é dos acordes de fá maior e sol maior ambos com nona adicionada, e este último com a mesma duração dos anteriores, e por fim, um acorde em *sforzato*, tocando todas as cordas do violão de lá maior com sétima maior, nona e baixo em mi (exemplo 61).

Exemplo 61 - Final de "Manhã de carnaval"

The musical score for Example 61 is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of a single system of music starting at measure 61. The score features a series of triplets of chords, followed by a final chord in measure 64.

Podemos afirmar que a batida do violão característico da bossa nova é a condensação do ritmo do tantã marcando o tempo nos bordões e o agudo sincopado do tamborim nas cordas

mais agudas em bloco. Vemos nesta música um elo entre o samba-canção e a bossa nova. Ela figura entre aquelas que foram compostas nesses anos de 1958 e 1959, as quais, juntamente com os sambas das décadas anteriores re-harmonizados e estilizados, formaram o cancionário de modernização do samba. A gravação de João Gilberto (Odeon BWB 1092, 1959), o pioneiro da batida, é um exemplo. Nela o violão está marcando a célula rítmica, no entanto, com um acento diferente. Sem o uso da “arranhada”, com mais legato na segunda colcheia. Além da melodia da voz ser mais para trás em relação ao tempo (levemente atrasada).

Aqui, no arranjo de Bonfá, o samba-canção se mostra evidente na batida. O fato é que não seriam estilos opostos. Na verdade, a bossa nova seria uma estilização dos ritmos, envolvendo não só a batida, como também a maneira de cantar, a instrumentação, o teor das letras, etc. Por isso, podemos dizer que esta canção se trata de um samba-canção, porém que foi abraçado, ou estilizado pela bossa nova nos anos seguintes.

Outro arranjo de violão que merece a comparação é o de Baden Powell. Já discutimos as semelhanças dos dois artistas. Baden está como uma continuação do que Bonfá havia começado em termos de modernização do violão. No arranjo de Baden, gravado para seu emblemático disco *Tristeza On Guitar* (MPS Records, 1967), a canção ganha características de prelúdio. Tocada em mi menor, a introdução e a parte A tem sotaques rítmicos de salsa. O acompanhamento que se segue a partir da parte B é totalmente arpejado. Isto se evidencia mais, quando Baden repete toda a canção, porém no tom de lá menor.

O violonista concertista Antônio Carlos Barbosa Lima compôs um arranjo para a música que leva ela mais ainda ao ambiente de concerto. Com uma introdução e uma parte central de invenção sobre o tema, aplicando recursos como harmônicos, arpejos rápidos, variação timbrística, trinados e contracantos. Poderíamos fazer uma enciclopédia de interpretações diferentes da música, mas estas três exemplificam, para nós, o que o violão de Bonfá deixou em aberto para ser retrabalhado por outros violões. Isto em si não é novidade, mas o fato é que a canção em si, é musicalmente rica e a partir do violonismo de Bonfá, demonstra sua vocação violonística.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao nosso ver, a dificuldade para se compreender o violonismo de Bonfá, não passa somente pela notação em partitura, mas na interação entre a notação, a escuta, e a visão da execução da técnica. Ao considerar tais elementos, buscamos nos aproximar das práticas interpretativas mediante elementos da tradição oral, ou da relação professor aluno, em que o mestre demonstra ao aluno a maneira de executar determinada técnica, ou o aspirante aprende “vendo” outros músicos em performances. Após a análise dos recursos técnicos e das canções expostos no capítulo 3, bem como a apresentação das categorias de análise, concluímos que

- 1) São atributos do violonismo de Bonfá o uso de:
 - a) Diferentes camadas timbrísticas cumprindo o papel das camadas rítmicas;
 - b) A apropriação dos elementos oriundos do jazz, tal qual o *swing*, *chord melody* e *walking bass*, no repertório tanto do cancionário norte-americano quanto de canções autorais e improvisos;
 - c) O uso da técnica do “arranhado” ou *brushing* como forma de acompanhamento rítmico-harmônico em samba-canções e boleros;
 - d) O desenvolvimento do recurso do *dedillo* “raspando”, sendo provavelmente o precursor desta técnica;
 - e) O uso dos recursos *tremolo*, *pizzicato*, *picado* curto, notas fantasmas, paralelismos, entre outros;
 - f) Variação timbrística entre *dolce* e *marcato metálico* em grande escala.
- 2) Os arranjos elaborados por Bonfá são na maioria das vezes improvisados, e possuem a característica de serem “abertos”, ou seja, propensos a mudanças.
- 3) Os arranjos das canções possuem características que SARAIVA (2018) chama de violão-canção quando:
 - a) O instrumento de acompanhamento de canções ganha capacidades potencialidades de violão solista, podemos encontrar esta característica nas músicas cantadas do disco.
 - b) Ao tocar tanto as canções como as improvisações em violão solo, elas possuem características idiomáticas do violão, exemplificada na análise da canção “Na baixa do sapateiro” (item 3.2.1).

Os autores elencados no levantamento conceitual, foram de grande ajuda em apreender as categorias de análise durante a pesquisa. Primeiramente, das ideias de Nicholas Cook sobre performance destacamos o dilema do “original” (também levantado por ARAGÃO). Para nós, melhor situamos a obra na soma das performances dela. E não como texto, ou como a primeira gravação (que nós consideramos uma forma de texto, ou um arquivo).

Por exemplo, a canção “Na baixa do sapateiro” (Ary Barroso) foi gravada inúmeras vezes. Cada gravação é uma performance (assim como suas reproduções, nos termos de Zumthor). A uma pessoa particularmente, no ano de 2020, a música pode chegar através da gravação no disco de Caetano Veloso, *Livro* (PolyGram, 1997), e a pessoa se impressionar com o arranjo de metais (de Luiz Brasil). Mais tarde, ela saber que o arranjo fora quase copiado do violão de João Gilberto no disco “branco” (Polydor, 1973). João Gilberto que fizera uma música intitulada “Um abraço no Bonfá”, demonstrando nela a admiração e a influência que tinha sobre o violão dele (a música é para violão solo). E saber então, que Luiz Bonfá também possui um arranjo para esta música, que por sua vez cita o arranjo gravado por Ary Barroso (*Encontro com Ary*, Copacabana, 1955), porém alterando este em ritmo e andamento. A referida música atravessou as décadas, desde 1938, e podemos afirmar que o original da obra é virtual, ela se atualiza a cada performance, e a cada escuta dela, enriquece a noção da unidade dela.

Os áudios quando foram ouvidos pela primeira vez, nos chegaram de forma completamente diferente de como nos chega após a conclusão da dissertação. Consideramos as gravações contidas no disco um arquivo sonoro, nos termos de Diana Taylor, e procuramos reinseri-las no repertório. Assim como, consideramos o repertório algo mutável, em que o arquivamento modifica sua produção de sentido.

Desta maneira, passamos a considerar que o gênero samba-canção é extremamente relevante no contexto da canção brasileira. Ao escutar e perceber, através do arquivo de canções, o momento em que o samba foi por assim dizer “modernizado” nos anos 1950 e 1960, podemos perceber as consequências estilísticas nas canções que foram produzidas após este período. Por isto, consideramos este trabalho também uma tentativa de atualizar o arquivo e o repertório pelo diálogo constante com os saberes que ambos carregam, como um *continuum*.

As ideias de Paul Zumthor nos ajudaram a conceber as canções como mensagens poéticas aqui e agora. Ao ver os vídeos e escutar os áudios, nos consideramos inseridos no contexto de performance que acontece ao reproduzi-los. O contexto atual, bem como a inserção desta pesquisa em um programa de pós-graduação, torna a recepção da obra completamente distinta do que foi em 1959. Agora por exemplo, temos inúmeros violonistas aplicando os recursos que Bonfá aplicava de diversas maneiras, e chegando aos recursos por outros

caminhos. Esperamos que as partituras produzidas guardem em si referências claras para os que se basearem nelas. Por isto o texto que produzimos procurou explicar os recursos e os vídeos exemplificar.

Enfim, para o pesquisador, mais adequado à área de cancionista do que de violonista solo, o trabalho de Bonfá se soma ao esboço de um roteiro (nos termos de Taylor e Cook), em que o violão é acompanhador e solista ao mesmo tempo. Os recursos aqui estudados foram propulsores de desenvolvimento da técnica violonística, por exigiram muita dedicação. Desde a escuta incessante para entender os meandros do violão de Bonfá e seus sotaques, como a tentativa de reproduzi-los.

Vale frisar que a intenção do estudo de uma figura de peso como Luiz Bonfá não é de modo algum reproduzir seu violonismo, e muito menos tocar tal qual ele. Mas pretendemos, ao tocar à maneira de Bonfá, aos poucos, nos apropriar dos recursos até o ponto em que eles passam a ser parte da cultura. Ou seja, passam a ser já parte do repertório, e não apenas do arquivo. Podendo assim, tocar à nossa própria maneira, valorizando todo o cânone violonístico brasileiro.

Como o trabalho começa abordando a história do violão e da canção brasileira, na nossa perspectiva, finalizamos desejando que este trabalho seja mais um elo para levar a música e o violão de Luiz Bonfá a ter mais visibilidade entre os estudantes, graduandos ou não. Possa ele estar encabeçando o cânone “performático” do violão brasileiro, e sendo tocado, cada vez mais, nos repertórios dos concertos e nos programas de bacharelado em música popular brasileira.

REFERÊNCIAS

ALMADA, Carlos. Arranjo. Campinas, São Paulo: Unicamp, 2000.

ALMEIDA, Alexandre Z. Um olhar sobre a performance musical a partir do pensamento de Paul Zumthor. In: XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM) Salvador, 2008, *Anais ...* Salvador, 2008. P. 512-516.

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. 2001. 96 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001. Cap. 1.

ARAÚJO, Samuel. The Politics of Passion: The Impact of Bolero on Brazilian Musical Expressions. *Yearbook for Traditional Music*, v. 31, p. 42-56, 1999.

BONFÁ, Luiz. Luiz Bonfá. São Paulo: Continental, 1955, LP. LPP 21.

_____. Violão boêmio. Rio de Janeiro: Odeon, 1957. LP. MOFB-3014.

_____. Alta Versatilidade. Rio de Janeiro: Odeon, 1957. LP. MOFB 3003.

_____. Ritmos Continentais. Rio de Janeiro: Odeon, 1958. LP. MOFB-3020.

_____. Meu Querido Violão. Rio de Janeiro: Odeon, 1958. LP. MOFB 3076.

_____. ;amor!. Atlantic, 1959. LP. SD 8028.

_____. O violão de Luiz Bonfá. Cook, 1959. LP. Cook 1134.

_____. *Batucada*. San Francisco, CA: Dennis McMillan, 1983. 1 partitura (p. 17-20). Transcrito por Brian Hodel.

_____. *Sambolero*. San Francisco, CA: Dennis McMillan, 1983. 1 partitura (p. 24-25). Transcrito por Brian Hodel.

_____. Solo in Rio. Washington: Smithsonian Folkways Recordings, 2005. 1 CD (ca. 70 min). SFW40483.

BONFÁ, Luiz; HENRIQUE, Jorge. ...de cigarro em cigarro São Paulo: Continental. 1956. LP. LPP-53.

BONFÁ, Luiz. LINCOLN, Eduardo. Noite e dia. São Paulo: Continental, 1957. LP. LPP-3018.

BONFÁ, Luiz; LEMOS, Fafá. Bonfafa. Rio de Janeiro: Odeon, 1958. LP. MOFB-3047.

Rodríguez CastilloR. Técnicas de ejecución de la guitarra flamenca: Historia, desarrollo, aporte y mecanismos. In: *Káñina*, v. 39, n. 2, p. 215-234, 9 out. 2015.

HODEL, Brian. *Luiz Bonfá Brazilian Wizard*. Guitar, London, jun 1981, p. 19-22. Entrevista de Luiz Bonfá concedida a Brian Hodel.

BONILLA, Marcus Facchin. *Três estilos do violão brasileiro: choro, jongo e baião*. 2013. Dissertação de mestrado – Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Programa de Pós Graduação em Música, 2013.

BOYD, Malcom. *Arrangement*. Grove Music Online, 2001. Disponível em <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001332>>. Acesso em 19 out. 2020.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p. 05-22.

_____. Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.16, 2007, p. 07-20.

CÔRTEZ, Almir Barreto. *Improvizando em Música Popular: Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira*. 2012. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

DIAS, M. Tosta. *Os donos da Voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

DUDEQUE, Norton Eloy. *História Do Violão*. Curitiba: Editora Da UFPR, 1994.

DYENS, Roland. *Libra sonatine*. Mercuès: Henry Lemoine, 1994. 1 partitura (13 p.).

ESTEPHAN, Sérgio. *Viola minha viola. A obra violonística de Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928), na cidade de São Paulo*. 2007. 257 f. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: PUC-SP, 2007.

_____. Aníbal Augusto Sardinha, O Garoto (1915-1955) e a era do rádio no Brasil. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, v. 43, dez. 2011. ISSN 2176-2767. Disponível em: <<http://ken.pucsp.br/revph/article/view/7851>>. Acesso em: 07 maio 2020.

FALLOWS, David. *Dolce (i)*. Grove Music Online. 2001. Disponível em <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007936>> Acesso em 19 out. 2020.

FRANCESCHINI, Alexandre. *Laurindo Almeida: música brasileira, identidade e globalização*. 2012. 233 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/104026>>.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Acordes fáceis de ouvir e difíceis de explicar: a tétrede fá#-lá-dó-mi é figura de subdominante em dó-maior?. I Encontro Brasileiro de Música Popular na Universidade, 2015, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: UFRGS, 2015. p. 66-78.

GALILEA, Carlos. *Violão Ibérico*. Rio de Janeiro: Trem Mineiro, 2012.

GLOEDEN, Edelson; PEREIRA, Marcelo F. De maldito a erudito: caminhos do violão solista no Brasil. *Composição*, Revista de Ciências Sociais, n° 10, ano 6. Campo Grande: UFMS, 2012, pp. 68-91

GÓES, Alexandre Magno Abreu de; SILVA, Alexandre Reche e. A técnica Imalt em perspectiva com o dedillo, a alzapúa, o trêmulo e o rasgueado. *Opus*, [s.l.], v. 21, n. 3, p. 53-82, dez. 2015. ISSN 15177017. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/130/311>>. Acesso em: 19 out. 2020.

GOMES, Luiz Felipe. Na Baixa do Sapateiro (Bahia) de Ary Barroso na interpretação de John Coltrane: A utilização da composição como veículo para a improvisação no jazz modal. *ORFEU*, v.1, n.2, dez de 2016 p. 44-59.

LEAL, José Souza; BARBOSA, Artur Luiz. *João Pernambuco, arte de um povo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

LIMA, Edilson Vicente de. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. 2010. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

LLANOS, Fernando Elías. *Nem erudito, nem popular: por uma "identidade transitiva" do "violão brasileiro"*. 2018. 260 f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós- graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2018

LUIZ Bonfá Discography. Disponível em <http://kanji.zinbun.kyoto-u.ac.jp/~yasuoka/Bonfa/> Acesso em 19 out. 2020.

MAYER, Tiago de Souza. Luiz Bonfá: Uma breve trajetória, parcerias e apontamentos do estilo. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDO EM MÚSICA, 5., Rio de Janeiro, 2018. Anais... Rio de Janeiro: UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, 2018. p. 1035-1044. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/7818>. Acesso em: 29 de jun. 2018.

_____. *Do Rio de Janeiro para o Mundo: uma edição crítica das composições de Luiz Bonfá*. 2019. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

MEDEIROS, Alan Rafael de. *Sua majestade, o violonista e compositor Dilermando Reis (1916-1977)*. 2007. 49 f. Monografia (Licenciatura em Música). Universidade Federal do Paraná - UFPR, Curitiba, 2007.

MELLO, Jorge. C. *Luiz Bonfá*, 2015. Disponível em: <http://www.violaobrasileiro.com.br/dicionario/visualizar/Luiz-Bonfa>. Acesso em: 5 jan. 19.

MELLO, Zuza Homem de. *Copacabana: a trajetória do samba-canção (1929-1958)*. São Paulo: Editra 34. 2017.

PEREIRA, Fernanda Maria Cerqueira. *O violão na sociedade carioca: técnicas, estéticas e ideologias*. 2007. 118f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Música. Rio de Janeiro, 2007.

RIBEIRO, Hugo Leonardo. Transcrição Musical: qual a sua importância, qual o seu futuro? In: Encontro da ABET, 3., 2006, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABET, 2006. Disponível em <<http://abetmusica.org.br/dld.php?dld_id=140>>. Acesso em: 11 out. 2012.

SANTOS, Gustavo de Medeiros. *Baden Powell À Vontade: recursos técnicos para arranjos de violão solo*. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SARAIVA, Chico (Francisco Saraiva da Silva) *Violão-canção: diálogos entre violão solo e a canção popular no Brasil*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo. 2018.

SATOMI, Alice L. *Zabumba*. Disponível em http://www.ccta.ufpb.br/labeet/contents/paginas/acervo-brazinst/copy_of_membranofones/zabumba Acesso em 19 out. 2020.

SÁVIO, Isaias. *Efeitos violonísticos e modos de execução dos ornamentos musicais* São Paulo: Ricordi. 1973.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras* (vol. 1: 1907-1957). 7.ed. São Paulo: Editora 34, 2015. 2 volumes.

SILVA, Alberto Ferreira da; MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. O piano de Luiz Eça na recriação do samba Na baixa do sapateiro. In: XXVII Congresso da Associação da ANPPOM, 2017, Capinas, SP.

TABORDA, Márcia Ermelindo. *O Violão como identidade nacional*. São Paulo: Civilização Brasileira. 2011.

TAUBKLIN, Myrian (org). *Violões do Brasil*. São Paulo: Editora Senac-SP, 2007.

TAYLOR, Diana. O arquivo e o repertório. In: *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 45-67.

WELLER, Anthony (ed). *Solo in Rio 1959*. [Texto do encarte]. Intérprete: Luiz Bonfá. Rio de Janeiro: MCD – gravadora independente brasileira. 2005. LP.

ZANON, Fábio. O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. *Textos do Brasil*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, Assessoria de Comunicação Social, v. 12, p.78-85, 2006. Disponível em: <<http://dc.itamaraty.gov.br/publicacoes/textos/portugues/revista12.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Vídeos no Youtube:

BRAZILIAN Guitarist Luiz Bonfá With Perry Como. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ftG-z8GMaw8> Acesso em 10 out. 2020.

LUIZ Bonfa with Caterina Valente. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PVSsmKSZoGuQ>> Acesso em 10 out. 2020.

LUIZ Bonfá. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=K2VWDYo8gGc> Acesso em 10 out. 2020.

JA Hour - Luiz Bonfa medley. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qwlx7IC0oWg> Acesso em 10 out. 2020.

DIMITRIS Kotronakis "pick technique". Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=lv7fr-uOgxM&list=FLmn5mK9Kyhj5USQ05BhVaXw>> Acesso em 19 out. 2020.

APÊNDICE

Transcrições das faixas do disco *Solo in Rio 1959*:

- 1) Pernambuco
- 2) Night and day
- 3) Calypso minor
- 4) Uma prece
- 5) Manhã de carnaval
- 6) Variações em violão
- 7) Na baixa do sapateiro

Pernambuco

Solo in Rio 1959

Luiz Bonfá

Transcrito por Leandro Floresta

Abafar

mf

f

3

5

mp

Bordões abafados

mf

7

0

©

2

Pernambuco

Musical score for Pernambuco, measures 9-17. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of a single melodic line with a complex, rhythmic accompaniment. Measure 9 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. Measure 10 features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked with a circled '3' above them. Measure 11 includes a measure with a whole rest (0) and a measure with a quarter note G4. Measure 12 has a quarter note G4. Measure 13 has a quarter note G4. Measure 14 has a quarter note G4. Measure 15 has a quarter note G4. Measure 16 has a quarter note G4. Measure 17 has a quarter note G4. The score includes various musical notations such as accents (>), slurs, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Pernambuco

3

19

Musical notation for measures 19 and 20. Measure 19 contains two chords with a fermata. Measure 20 contains two chords with accents. A dynamic marking of *mp* is placed below measure 20.

mp

C VII

21

Musical notation for measures 21 and 22. Measure 21 contains a melodic line with accents and a dynamic marking of *a*, and a bass line with a dynamic marking of *m*. Measure 22 contains two chords with accents.

C II

C VII

23

Musical notation for measures 23 and 24. Measure 23 contains a melodic line with accents and a dynamic marking of *0*, and a bass line with accents. Measure 24 contains two chords with accents. A dynamic marking of *mp* is placed below measure 24.

Q II

25

Musical notation for measures 25 and 26. Measure 25 contains two chords with accents. Measure 26 contains two chords with accents. A dynamic marking of *mf* is placed below measure 26.

C II

27

Musical notation for measures 27 and 28. Measure 27 contains two chords with accents. Measure 28 contains two chords with accents. A dynamic marking of *f* is placed below measure 28.

mf

f

4

Pernambuco

29

Open baixo *mf*

31

33

sf

35

Bordões abafados

37

Pernambuco

5

39

Musical notation for measures 39 and 40. The key signature is two sharps (F# and C#). The melody in the upper voice consists of eighth and quarter notes with slurs. The bass line features chords with stems pointing downwards.



41

Musical notation for measures 41 and 42. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line has chords with stems pointing downwards. A fermata is placed over the final note of measure 42.

43

rit.

Musical notation for measures 43 and 44. The key signature changes to one sharp (F#). The melody is mostly sustained notes. The bass line has chords with stems pointing downwards. A fermata is placed over the final note of measure 44. The word *rit.* is written above the first measure.

Score

Night and Day

Cole Porter

Arranjo: Luiz Bonfá

Musical score for "Night and Day" by Cole Porter, arranged by Luiz Bonfá. The score is in G major, 3/4 time, and consists of six systems of music. Each system includes a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with chords. Measure numbers 5, 9, 13, 17, and 21 are indicated at the start of their respective systems. Chord symbols are placed above the bass staff: Gm, A7, D7M, Gm, A7, D, Bm, E7, Gm, F#m, E7, Em, A7, D, Gm, A7, D7M, Bm.

2

Night and Day

25 Gm A7 Bm

29 E7 Gm F#m F7

33 Em A7 Bm

37 F7M D7M

41 F7M D7M

45 E7 Gm F#m Fm

Night and Day

3

Em A7 Bm Em A7

49

Gm A7 D

53

Gm A7 D

57

E7 Gm F#m Fm

61

Em A7 D

65

Gm A7 D7M

69

Detailed description of the musical score: The score is for the song 'Night and Day' and consists of six systems of music. Each system includes a guitar chord chart above a musical staff. The key signature is one sharp (F#). The first system (measures 49-52) has chords Em, A7, Bm, Em, and A7. The second system (measures 53-56) has chords Gm, A7, and D. The third system (measures 57-60) has chords Gm, A7, and D. The fourth system (measures 61-64) has chords E7, Gm, F#m, and Fm. The fifth system (measures 65-68) has chords Em, A7, and D. The sixth system (measures 69-72) has chords Gm, A7, and D7M. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as slurs and accents.

4

Night and Day

The musical score for "Night and Day" is presented in a single system with five staves. The key signature is two sharps (D major), and the time signature is 4/4. The score includes guitar chords and piano accompaniment.

Staff 1 (Measures 72-75): Chords: Gm, A7, D7M. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes.

Staff 2 (Measures 76-79): Chords: E7, Gm, F#m, Fm. The piano part continues with eighth notes and includes some grace notes.

Staff 3 (Measures 80-83): Chords: Em, A7. The piano part features a triplet of eighth notes and a long melodic line.

Staff 4 (Measures 84-87): The piano part features a complex rhythmic pattern with multiple triplets of eighth notes.

Staff 5 (Measures 88-91): The piano part continues with triplets and concludes with a final chord.

Calypso Minor

Solo in Rio (1959)

Luiz Bonfá

Transcrição: Leandro Floresta

Moderato (♩ = c. 96)

f marcato metálico
⑥ até o c. 16

8 *m i m i m i* simile

4 3

8

12

2

Calypso Minor

The musical score for "Calypso Minor" consists of five systems of music, each with a treble clef and a 2/8 time signature. The first system (measures 16-19) is marked *poco meno* and *mp*, featuring a *marcato* bass line and a melody with a *CV* (Crescendo) marking. The second system (measures 20-23) includes a *subito p* dynamic change and a *cantabile* marking, with a *C VII* chord symbol. The third system (measures 24-27) features a *mf marcato* dynamic and includes a *Φ V* marking with a 4-measure phrase. The fourth system (measures 28-31) is marked *dolce* and *metalico*, with a *Φ IX* marking. The fifth system (measures 32-35) is marked *mp* and includes a 4-measure phrase. The score is annotated with various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Calypso Minor

3

36 $\frac{4}{2}$ 3 0 C VII 4 0

mf

40

44 Φ X Φ VII

48 Φ V *mp*

52 *mf* *mp* *cantabile*

4

Calypso Minor

56 *CV*

60 *♩ X* *♩ IX* ***mf***

64

68 *mp* *mf* *mp cantabile*

72 *marcato*

②

②

Detailed description: This page of a musical score for 'Calypso Minor' contains measures 56 through 72. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 8/8. The score is divided into five systems. The first system (measures 56-59) features a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. A 'CV' (Crescendo) marking is present above measure 56. The second system (measures 60-63) includes a '4' marking above the first measure and '♩ X' and '♩ IX' markings above the second and fourth measures respectively. A 'mf' dynamic marking is placed below the first measure. The third system (measures 64-67) has 'A' markings above the first and second measures. The fourth system (measures 68-71) shows dynamics of 'mp', 'mf', and 'mp cantabile' below the first, second, and fourth measures. The fifth system (measures 72-75) begins with a 'marcato' dynamic marking below the first measure. Two circled '2' markings are located at the end of the first and second systems, indicating a second ending or repeat sign.

Calypso Minor

5

76

mf

Detailed description: This system contains measures 76 through 79. The music is written on a single staff in treble clef. It features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes. There are several rests and accents throughout. The dynamic marking *mf* is centered below the staff.

80

p

l l l l

Detailed description: This system contains measures 80 through 83. The music is written on a single staff in treble clef. It begins with a series of beamed eighth notes. There are several accents and slurs. The dynamic marking *p* is placed below the first few notes. Four slurs, each labeled with the letter 'l', are placed above the staff in measures 82 and 83. The system ends with a double bar line.

84

f

CV

Detailed description: This system contains measures 84 and 85. The music is written on a single staff in treble clef. It starts with a rest, followed by a few notes with accents. There are several slurs and dynamic markings. The dynamic marking *f* is placed below the staff. The system ends with a double bar line. The letters 'CV' are written above the staff in measure 85.

Uma prece

Solo in Rio 1959

Luiz Bonfá

Transcrito por Leandro Floresta

♩ = 116

mf

C VII

C II

4

mp

♩ = 108

rit.

7

C IV

accel.

3

rit.

10

a tempo

C IX

2

Uma prece

C II

13

16

19

22

25

C V

C IV

rit.

a tempo

mp

mf

deixar soar

0 3 4 1 3 0 3

4 3 2 1 0

0 0

①

The image shows a musical score for guitar, titled 'Uma prece'. It consists of five staves of music, numbered 13 to 25. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score includes various musical notations such as chords, triplets, and dynamics. Specific sections are labeled C II, C V, and C IV. Performance instructions include 'rit.' (ritardando), 'a tempo', and 'deixar soar' (let it ring). Dynamics range from mezzo-piano (mp) to mezzo-forte (mf). Fingering numbers (0-4) and a circled '1' are provided for certain notes. The score is written in a single system with five staves.

Uma prece

3

28

①

31

deixar soar *mp*

34

C II C I

37

mf *pouco mais*

40

↑ ima *p* *mp* C III

4

Uma prece

43 *CI* ----- *simile* *accel. 0* *4* *C III* *0* *f*

46 *ma* *mf* *ma*

49 *mp* *C VII* *CV* *3* *4* *p*

52 *C VII* *3* *C VII* *rit.* *a tempo* *mp* *dolce*

55 *C IV* ----- *2* *0* *3*

Detailed description: This musical score is for the piece 'Uma prece'. It consists of five staves of music in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff (measures 43-45) features a guitar technique labeled 'CI' with a dashed line above it. The music is marked 'simile' and 'accel. 0' with a '4' below it. It ends with a 'C III' technique and a '0' below it, marked with a forte 'f' dynamic. The second staff (measures 46-48) has accents and 'ma' markings above notes, with a mezzo-forte 'mf' dynamic. The third staff (measures 49-51) includes a 'C VII' technique, a 'CV' technique, and a triplet of eighth notes, marked with mezzo-piano 'mp' and piano 'p' dynamics. The fourth staff (measures 52-54) features a 'C VII' technique, a triplet of eighth notes, and a 'C VII' technique, with markings for 'rit.' (ritardando), 'a tempo', and 'dolce' (softly), and a mezzo-piano 'mp' dynamic. The fifth staff (measures 55-56) has a 'C IV' technique with a dashed line above it, a circled '2' above a note, and a triplet of eighth notes, with a piano 'p' dynamic.

Uma prece

5

58

61

mf

64

mp

C II

67

C I

p

C II

mf <

Manhã de carnaval

Solo in Rio 1959

Luiz Bonfá

Transcrição: Leandro Floresta

② simile

CV rit. arranhando 4 3/1 a tempo CV cantabile arranhando

7 ① ② ③ CV simile

10 C III

13 CV C III

2

Manhã de carnaval

Musical staff 16-18. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 16 starts with a treble clef and a sharp sign. Measure 17 has a fermata over the first two notes. Measure 18 has a fermata over the first two notes and a circled 5 below the fifth note.

Musical staff 19-21. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 19 has a fermata over the first two notes. Measure 20 has a circled 3 and 4 below the notes. Measure 21 has a circled 0 below the first note.

Musical staff 22-24. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 22 has a fermata over the first two notes. Measure 23 has a fermata over the first two notes. Measure 24 has a fermata over the first two notes and the instruction *arranhando* above the staff.

Musical staff 25-27. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 25 has a fermata over the first two notes. Measure 26 has a fermata over the first two notes and the instruction *CV* above the staff. Measure 27 has a fermata over the first two notes and the instruction *CVI* above the staff.

Musical staff 28-30. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 28 has a fermata over the first two notes. Measure 29 has a fermata over the first two notes. Measure 30 has a fermata over the first two notes and the instruction *cresc.* below the staff.

Manhã de carnaval

3

31

CI
Mute

mp

34

Φ II

CV

mf

37

p *p* *accel.* *p*

marcato metalico

41

a tempo

45

arranhando

4

Manhã de carnaval

48

51

54 Mute *mp* *mf*

57 Mute *marcato metalico*

60

The musical score is written on a grand staff with a treble clef. It consists of five systems of music. The first system (measures 48-50) features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with chords and slurs. The second system (measures 51-53) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 54-56) includes a 'Mute' instruction and dynamic markings of *mp* and *mf*. The fourth system (measures 57-59) features a 'Mute' instruction and the instruction *marcato metalico*, with triplets and accents. The fifth system (measures 60) concludes with triplets and a final chord marked with an accent (^).

Variações em Violão

Solo in Rio (1959)

Luiz Bonfá

Transcrito por Leandro Floresta

Largo *sempre rubato*

mf *mp*

a tempo

mf *mp*

rubato *rit.*

mf

2

Variações em Violão

6 *CV accel. rit. rubato C III mp*

8 *CI Adagio rit. mf*

Andante

dedillo raspando com a falange do dedo

10 *p legato*

12 *rit. a tempo mf mp*

Variações em Violão

3

14

deixar soar

rubato

a tempo

accel.

cresc.

5

16

a tempo

accel.

mf

18

meno mosso

rit.

The musical score consists of three staves of music in treble clef, 8/8 time signature. The first staff (measures 14-18) begins with a tremolo on the first string, followed by a chordal texture. It includes performance instructions: 'deixar soar' (let ring), 'rubato' (rhythmically free), 'a tempo' (return to tempo), and 'accel.' (accelerando). A 'cresc.' (crescendo) marking is placed under a five-measure phrase that ends with a five-fingered scale run. The second staff (measures 16-18) starts with 'a tempo' and 'accel.' markings, followed by a dynamic marking of 'mf' (mezzo-forte). The third staff (measures 18-19) is marked 'meno mosso' (less motion) and 'rit.' (ritardando), ending with a final chord.

Na baixa do sapateiro

Ary Barroso
Arranjo: Luiz Bonfá
Transcrição: Leandro Floresta

Moderato (♩ = 116)

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and the instruction *marcato metalico*. The second staff starts with a measure rest marked '3' and includes the instruction *mf legato*. The third staff begins with a measure rest marked '5' and includes the instruction *cantabile* and a dynamic marking of *mf*. The fourth staff starts with a measure rest marked '7' and includes a dynamic marking of *mf*, a *c II* marking above the staff, and circled numbers 2, 3, and 4 below the staff. The score concludes with a copyright symbol (©) centered below the staff.

2

Na baixa do sapateiro

Musical notation for measures 9 and 10. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 9 features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including accents (>) and slurs. Measure 10 continues this pattern with a circled '2' above the final note. The dynamic marking *mp* is at the end of the system.

Musical notation for measure 11. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. The key signature remains two sharps.

Musical notation for measures 12 and 13. Measure 12 has a melodic line with a slur and a fermata. Measure 13 features a bass line with a *rit.* (ritardando) marking and a *p* (piano) dynamic marking. A hairpin indicates a decrescendo from measure 12 to 13.

Musical notation for measures 14 and 15. Measure 14 is marked *a tempo* and *f* (forte). It contains a 4/0 triplet and a 1/2 triplet. Measure 15 features a 3/0 triplet and a circled '4' below the final note.

Musical notation for measures 16 and 17. Measure 16 includes a melodic line with a slur and a circled '4' below the final note. Measure 17 features a melodic line with a slur and an *m* (mezzo-forte) dynamic marking with an upward-pointing arrow above it.

Na baixa do sapateiro

3

19 *rit.* *poco meno* 0

21 *deixar soar* *rubato* 3 4 0

23 **Tempo I** *deixar soar* 3 *sfz* *accel.*

24 *deixar soar* *a tempo* C IX *mp*

26 C VII *f* 1 2 3 4 *gliss.* *leggiero*

4

Na baixa do sapateiro

Musical score for "Na baixa do sapateiro" in G major (one sharp). The score is divided into four systems of staves, each starting with a measure number.

- System 1 (Measures 28-30):** Starts with measure 28. Features a *♩* VII chord, a *>* accent, a *②* second ending, *rubato* marking, and a *CIV* chord. Includes a triplet of eighth notes and a *3* triplet.
- System 2 (Measures 30-32):** Starts with measure 30. Features *a tempo* marking, a *0* natural sign, a *>* accent, a *♩* V chord, and a *♩* II chord. Includes a *mf* dynamic marking.
- System 3 (Measures 32-34):** Starts with measure 32. Features a *0* natural sign, a *♩* V chord, a *♩* II chord, a *②* second ending, and a *0* natural sign. Includes *subito p* and *f* dynamic markings.
- System 4 (Measures 34-36):** Starts with measure 34. Features a *mf* dynamic marking.

Na baixa do sapateiro

5

36 C II

p *fp* *f*

38

mf *f*

40

f *marcato metalico*

42

legato *f*

6

Na baixa do sapateiro

deixar soar

44 *mf*

leggiero
mp

46 *marcato*

48

50 *meno mosso* *sfz* *p* *mf* *a tempo*

52 *legato*

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled 'Na baixa do sapateiro'. It consists of five systems of musical notation, each on a single staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The first system (measures 44-45) features a melody with a long note and a dynamic marking of *mf*. The second system (measures 46-47) has a dynamic marking of *mp* and includes the instruction *leggiero*. The third system (measures 48-49) is marked *marcato*. The fourth system (measures 50-51) includes *meno mosso*, *sfz*, *p*, *mf*, and *a tempo*. The fifth system (measures 52-53) is marked *legato*. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Na baixa do sapateiro

7

54 *rubato*

56 **Allegro**
a tempo deixar soar

58 *m*

60 *subito p* *rubato* ② 3 3

62 *a tempo* *f* *p* *m*

8

Na baixa do sapateiro

64

mf *mf*

Musical notation for measures 64-65. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music features a series of chords with accents (>) and a crescendo leading to a second *mf* dynamic.

66

Musical notation for measures 66-67. The music continues with chords and accents, maintaining the *mf* dynamic.

68

Musical notation for measures 68-69. The music continues with chords and accents, maintaining the *mf* dynamic.

70

mp *mf* C II

Musical notation for measures 70-71. The key signature changes to two sharps (F#, C#). The music starts with *mp* and moves to *mf*. A fermata is placed over the second measure of the second system, with a C II marking above it.

72

f *marcato metalico*

Musical notation for measures 72-73. The music is in 3/4 time and features a strong *f* dynamic with the instruction *marcato metalico*.

Na baixa do sapateiro

9

74

mf legato

76

Mute baixo

78

80

82

fade out

ANEXO

Textos de encartes dos LPs dos anos 1950:

LUIZ BONFÁ

LP de 10 polegadas
 Gravadora: Continental
 Catálogo: LPP 21
 Ano: 1955
 Artistas: Luiz Bonfá
 Continental LPP-21

Luiz Bonfá, solista de violão e compositor dos mais aplaudidos da música popular brasileira, é a figura central deste disco, que reúne uma série de números selecionados, sendo alguns de sua própria autoria.

Donato, acordeonista, é o arranjador do samba de sua autoria “Minha saudade”, tomando parte, além desta, nas gravações do choro de Bonfá, “Chora coração!”, e no fox do mesmo autor “Canção de outono”.

Antônio Carlos Jobim (Tom) pianista e maestro consagrado por sua grande personalidade, está neste disco tocando a valsa “Dúvida”, “Chora coração!”, e o conhecido bolero “Perfidia”, do qual fez arranjo. Foi o idealizador também da apresentação de “O barbinha branca” choro do qual é autor juntamente com Bonfá.

Altamiro Carrilho, consagrado flautista e compositor de sucesso, é o artista que se escuta executando o bolero “Perfidia”.

Claudio (violino) tem oportunidade magnífica em “Uma prece” e “Canção de outono”, ambas de Bonfá.

Quinidio Teixeira é sax tenor que executa “O barbinha branca”.

Em “Violão no samba”, Bonfá apresenta um número de grande efeito, demonstrando seu grande virtuosismo (1955).

Completando o disco, o ritmo de João Stockler (Juca) e Vidal e Galhardo, revezando-se no contrabaixo.

Organizando este “Long-playing”, a Continental coloca ao alcance do público admirador de música popular um disco que será, por certo, de grande aceitação.

- 1 Uma Prece (Luiz Bonfá)
- 2 O Barbinha Branca (Luiz Bonfá/Tom Jobim)
- 3 Canção de Outono (Luiz Bonfá)
- 4 Minha Saudade (João Donato/João Gilberto)
- 5 Chora Chorão (Luiz Bonfá)
- 6 Perfidia (Alberto Dominguez)
- 7 Dúvida (Luiz Bonfá)
- 8 Violão no Samba (Luiz Bonfá)

DE CIGARRO EM CIGARRO

Luiz Bonfá (violão) e Jorge Henrique (órgão)

LP de 10 polegadas

Gravadora: Continental
 Catálogo: LPP 53
 Ano: 1956

O ARTISTA

Por volta de 1940, já não posso precisar a data, quando assistia o “show” do antigo Cassino Atlântico, tive atenção despertada para um jovem, cuja idade devia regular com a minha, que, a um canto da cena, vestido de espanhol, dedilhava o violão fazendo fundo musical para um quadro que se me passou despercebido, tal foi meu interesse pela habilidade com que o jovem executava sua música.

Esse jovem era Luiz Bonfá, a quem uns dias depois tomei a liberdade de apresentar-me. Meu nome nada lhe significava mas meu entusiasmo deve ter-lhe afetado porque Bonfá aceitou o convite para tocar violão em minha casa, e, de lá pra cá, jamais deixamos de estar em contato um com o outro, sedimentando assim uma amizade de raízes aprofundadas na arte e da qual muito me orgulho merecer.

O VIOLÃO

O violão é uma caixa de segredos. Ninguém pode adivinhar o que a magia de uns dedos hábeis pode lhe tirar de dentro. É, sobretudo um instrumento versátil que percorre todas as escalas sociais da música, indo do popular ao clássico revestido de personalidades inteiramente diversas, consoante o gênero interpretado.

Nas mãos de Bonfá conheci um violão diferente. Seria difícil e, talvez mesmo impossível, descrever o instrumento quando executado pelo artista, mas não seria mentira afirmar que Bonfá deu vida ao seu violão. Uma vida e uma alma. E tão marcantes são essas duas que seus acordes se tornaram inconfundíveis. Quer na execução clássica, quer na popular – mas, sobretudo em suas composições – Bonfá obtém uma gama de sons capaz de enternecer as pedras.

Sentimental, por excelência, Bonfá vai tecendo melodias suaves, com tendências sempre modernas e impregnadas de ritmo como sabem ter todas as suas criações.

Bonfá é violão. Violão é Bonfá.

A OBRA

A presente gravação encerra uma coletânea de melodias especialmente escolhidas para a dança. Todas, por sinal, já bastante conhecida e de grande sucesso entre nós e no estrangeiro. O que é novo, isto sim, é a forma rítmica com que são apresentadas: Na face A, temos: *De cigarro em cigarro* – sucesso espontâneo de Bonfá, no ano de 1953. Aqui ela aparece com ritmo mais marcado, destacando-se pelos efeitos sincopados do violão quando em acompanhamento. Em *Over the rainbow*, um dos maiores êxitos “yankess” entre nós salientam-se entre outros efeitos sonoros o do contrabaixo admiravelmente executado. *Meu sonho* – toada marcante de Bonfá, delicada como ela só é um autêntico diálogo entre o violão e o órgão com efeitos de pizzicato e trinados realmente felizes. Em *Carnaval de ontem*, esse admirável conjunto faz uma autêntica adaptação do ritmo seguido da nossa velha conhecida tuba, dos sambas de ontem, ao efeito moderno de sons em fuga, e também sincopados. Destaca-se a atuação do contrabaixo e do órgão em marcação ao fundo. Na face B, figura uma das composições mais bem inspiradas de Bonfá: *Esquiando* – melodia inquieta e de execução virtuosa para o violonista. Trata-se de um tema descritivo e que sugere com gosto os movimentos ondulantes do esquí. *Adios* – outro grande sucesso internacional. Lembra-nos o saudoso Glenn Muller. Aqui, em ritmo de bolero,

salienta bem os recursos de Bonfá, com efeitos indescritíveis e os acordes admiráveis de Jorge Henrique. Em *The song is you* – outro sucesso americano regravado agora com êxito por esse conjunto. É uma sucessão suave e bem ritmada de sons com esplendida marcação. Com *Te quiero... Dijiste* encerra-se a coletânea. Um bolero muito divulgado entre nós e que se reveste nesta gravação de um colorido todo especial sob a interpretação de um solo magnífico de Bonfá.

CONJUNTO DE MÚSICAS

O conjunto de música escolhidas não poderia ser mais agradável. É uma seleção bem apropriada ao ritmo marcante de vez que sugere a dança e até mesmo aconselha.

A interpretação em seu “ensemble” apesar de alternada em cada música, ora sobressaindo o solo de violão, ora as variações de Jorge Henrique, mestre do órgão, ora ainda as de contrabaixo, a cargo da habilidade de Lincoln e as do baterista Juca, formam um todo coeso e rítmico de rara felicidade, sobretudo em se tratando de interpretes independentes. A força do talento une-os, porém, em quarteto indissolúvel para os nossos ouvidos.

E agora, para finalizar, na expectativa de que Bonfá viaje para os Estados Unidos aproveite o ensejo para deixar registrado o meu apreço pela oportunidade que se lhe oferece. A arte, sem fronteiras, faz-nos mais brasileiros quando os brasileiros se internacionalizam através dela.

LEONI MACHADO

- 1 De Cigarro Em Cigarro (Luiz Bonfá)
- 2 Over The Rainbow (Harold Arlen/Edgar Yipsel Harburg)
- 3 Meu Sonho (Luiz Bonfá)
- 4 Carnaval de Ontem (Luiz Bonfá)
- 5 Esquiando (Luiz Bonfá)
- 6 Adios (Enric Madriguera)
- 7 The Song Is You (Jerome Kern/Oscar Hammerstein II)
- 8 Te Quiero Dijiste (María Grever)

NOITE E DIA - COM LUIS BONFÁ E EDUARDO LINCOLN

Formato: LP (Alta fidelidade)

Gravadora: Continental

Catálogo: LPP 3018

Ano: 1957

“NOITE e DIA” é uma seleção criteriosa das músicas brasileiras e internacionais mais consagradas, executadas por um conjunto orquestral onde pontificam artistas reconhecidamente capacitados e donos de técnica apurada e extraordinária.

A natureza dessas melodias, aliada à forma de sua execução, suave, íntima e repousante, sugere-nos logo um ambiente romântico, discreto, onde nossa imaginação inquieta povoa nossos sonhos e nossas fantasias. São músicas que sentimos, sem saber de onde vêm, tal a sua insinuação, tal a sua profundidade. São melodias da noite profunda e silenciosa, que ficam em nossos ouvidos durante o resto do dia, como bálsamo acariciante e morno.

LUIZ BONFÁ e EDUARDO LINCOLN encabeçam, como solistas, o quinteto que ilustra musicalmente este LP. Do primeiro pouco mais se pode dizer. Violonista emérito, depois de ter percorrido as principais estações de rádio e televisão do país, passou a animar a noite

carioca atuando nos mais elegantes centros noturnos. Requisitado para gravar, seus discos obtiveram logo invulgar aceitação, o que tornou seu nome conhecido e admirado além de nossas fronteiras. Nessas condições se viu sem demora contratado para atuar nas maiores “boites” sul americanas. Finalmente veio a consagração máxima com o seu aparecimento vitorioso na América do Norte, que se rendeu respeitosa ao talento do jovem violonista brasileiro. Seu dedilhar seguro e seu amplo domínio das cordas, ao lado de seu estilo interpretativo todo pessoal, apontam-no como um dos mais perfeitos solistas de violão do nosso continente.

EDUARDO LINCOLN, que se reveza com LUIZ BONFÁ, é um pianista que, principalmente no Rio de Janeiro, obteve da crítica musical os mais rasgados elogios como solista de piano de música contemporânea. Dedicou-se ultimamente ao estudo e execução da moderna música, com atuações destacadas nas principais e mais elegantes casas de diversões da cidade maravilhosa. Para EDUARDO LINCOLN, o teclado não apresenta segredos e seus dedos extraem do piano os mais variados acordes e as mais impressionantes variações. Seu tocar é macio e suave, o que, aliás, é característico do conjunto.

Os demais integrantes do quinteto são: na guitarra, CARLINHOS [Lyra]; no contrabaixo, LUIZ MARINHO e, na bateria, JUCA, os quais, graças à técnica e virtuosismo que possuem deram ao quinteto a harmonia e o equilíbrio que podemos aquilatar facilmente ouvindo este LP, com todos os títulos fabulosos.

A seleção que estamos apresentando inclui as seguintes músicas:

- 1 Passeio no Rio (Luiz Bonfá), samba
- 2 Oración Caribe (Agustín Lara), bolero
- 3 Dancing In The Dark (Howard Dietz/Arthur Schwartz), fox-trot
- 4 Laura (João de Barro/Alcyr Pires Vermelho), samba-canção
- 5 Que Reste-T-il de Nos Amours (Léo Chauliac/Charles Trenet), fox-trot
- 6 Ti-pi-tin (María Grever/Aldieri), valsa
- 7 Agora É Cinza (Alcebíades Barcelos "Bide"/Armando Marçal "Marçal"), samba
- 8 Trinidad (Luiz Bonfá), bolero
- 9 Perdido de Amor (Luiz Bonfá), samba-canção
- 10 Domingo Sincopado (Tom Jobim/Luiz Bonfá), samba
- 11 Poinciana (Nat Simon/Buddy Bernier), bolero
- 12 Night And Day (Cole Porter), fox-trot

ALTA VERSATILIDADE

Formato: LP (Alta fidelidade)

Gravadora: Odeon

Catálogo: MOFB 3003

Ano: 1957

Melhor título não haveria para este LP de Luiz Bonfá: alta versatilidade é exatamente o termo que qualifica o virtuosismo do popular violonista e compositor nesta série de peças internacionais. Tentamos reunir, numa análise rápida, o que nos foi dado ouvir no momento em que Luiz Bonfá realizava a sua gravação:

“Batucada” é uma composição de grande colorido rítmico, desdobrando-se o executante de tal maneira que nos faz crer tenha sido acompanhado por vários ritmistas. O processo, só ele saberia explicá-lo, mas o fato é que tamborins e tantãs se alternam com a melodia, como em verdadeiros passes de mágica. Em “Sambolero”, do ritmo da bateria o intérprete passa suavemente ao tema da música, num delicado solo “a una voce”. E durante toda a execução

melódica da peça, a bateria permanece em fundo, surdinando o acompanhamento. Não há truques de sono-montagem. O artista faz tudo sozinho e ao mesmo tempo. Em “Monique”, a orquestra compõe uma moldura de grande beleza. Solista e massa instrumental realizam um quase adagio de concerto, apesar do estilo romântico-popular da melodia. Aqui, a execução de Luiz Bonfá é de uma ternura comovente. O executante continua se sublimando em “Tenderly”, começando num ad libitum de arpejos para depois cair suavemente em ritmo de fox. Os graves do violão marcam cadencialmente o contrabaixo. A preparação do final é um autêntico conjunto de balalaicas. “Serenata” reúne Luiz Bonfá e seis violões acompanhantes, executados por alunos da escola de Rabelo. A conexão entre o solo e o acompanhamento é perfeita, e vez por outra todo o conjunto se funde numa única linha melódica. Os recursos da execução se sucedem, melodia e harmonia seguem os mais puros tons da escola clássica. À suavidade romântica da “Serenata” se segue o ritmo vibrante de “Xangô”, anunciado pelo tantã. Aqui, este instrumento de percussão é real, impregnando com sua cadência africana o estranho ritual melódico desenvolvido pelo solista. Às vezes, cessa o lamento das cordas e Bonfá improvisa com o tantã um duelo de atabaques, para depois reatar o fio musical com maior vigor. E, subitamente, um acorde dissonante assinala o fim do candomblé. Mas o espetáculo de ritmo prossegue, embora menos agitado, em “Mambolero”. Maracas e bongo anunciam o desenho rítmico da peça, onde as mais ricas nuances se sucedem. Frequentemente os papéis se invertem: os instrumentos de percussão passam ao primeiro plano, enquanto o violão marca o acompanhamento em acordes dissonantes de estranho efeito. E eis-nos chegados a “Cajita de música”, deliciosa melodia em compasso ternário. A execução de Bonfá, permanentemente em harmônicos, dá-nos a ideia de uma harpa velada. Da delicadeza quase infantil desta peça somos conduzidos à grandiosidade de “Over the rainbow”, anunciada pela massa orquestral numa impressionante configuração de tempestade. Glissandos de violinos simulam o vento em aloucados arabescos. O solo do executante é como uma prece em meio ao torvelinho dos elementos. Em “Garoto”, vibra no artista a alma da nossa música popular. O choro brasileiro surge em toda a sua castiça pureza rítmica e melódica, com sua originalidade patricia que, o exterior ainda não conseguiu influenciar. “Canção de outono”: os acordes iniciais dos violões acompanhantes são como folhas caindo, uma a uma... O número de folhas mortas vai crescendo, crescendo, até que surge o tema da melodia triste, nostálgica, dolorida como uma tarde de outono... Aproxima-se do fim o magnífico recital: “Calles de España” mostra-nos um Luiz Bonfá no estilo típico dos guitarristas ibéricos, com seus virtuosismos, sua ardência contagiante como um sangrento espetáculo de touros. O artista encerra o seu show de alta versatilidade.

Pela execução brilhante e cosmopolita de Luiz Bonfá e pelos expressivos arranjos orquestrais de Leo Peracchi, “Alta Versatilidade” é um conjunto de obras primas que se destina às pessoas de bom gosto.

JOSÉ FERNANDES

- 1 Mamboleiro (Luiz Bonfá)
- 2 Cajita de Música (Isaias Sávio)
- 3 Over The Rainbow (Harold Arlen/Edgar Yipsel Harburg), fox-trot
- 4 Garoto (Luiz Bonfá), choro
- 5 Canção de Outono (Luiz Bonfá), fox
- 6 Calles de España (Luiz Bonfá)
- 7 Batutacada (Luiz Bonfá), samba
- 8 Sambolero (Luiz Bonfá)
- 9 Monique (Luiz Bonfá/Maria Helena Toledo), fox
- 10 Tenderly (Walter Gross/Jack Lawrence), fox-trot
- 11 Serenata (Antônio Rebello)

12 Xangô (Luiz Bonfá)

VIOLÃO BOÊMIO

Formato: LP (Alta fidelidade)

Gravadora: Odeon

Catálogo: MOFB 3014

Ano: 1957

Um show de ritmos é como se poderia qualificar esta série de gravações de Luiz Bonfá, o executante da alta versatilidade. Nada melhor para as reuniões dançantes do que esta coletânea de peças executadas especialmente para alegrar os ambientes familiares e promover essa intimidade tão necessária às festinhas em que a música é imprescindível. O violão de Luiz Bonfá aparece na sala como convidado íntimo, amigo, a quem se pode pedir sem constrangimento que execute o fox para a mocinha inquieta, a guarânia para a titia sonhadora, a valsa para o papai e a mamãe se lembrarem dos tempos que já vão longe, o mambo para o rapaz desenferrujar as pernas com aquela mocinha da vizinhança que adora os passos modernos... e até o dobrado para que o vovô se recorde de alguma proeza que tenha feito na última revolução. O disco de Luiz Bonfá rodando no fonógrafo atende a todos os gestos dançantes, é movimento para a inquietude dos moços e é adagio para o reumatismo dos velhos. Foi feito com esse objetivo: uma faixa para cada sensibilidade, uma sequência de alegria dentro do lar.

Falar da qualidade interpretativa de Luiz Bonfá é recair nos lugares comuns da louvaminha literária. Nesta série, que é um prosseguimento de seu LP “Alta Versatilidade”, o artista se apresenta praticamente sozinho, sem a moldura magnífica da orquestra, e se fazendo acompanhar apenas de ritmo. É então que se pode analisar com mais segurança a sua primorosa execução, uma vez que não há outros executantes dividindo com o intérprete o seu virtuosismo. E Luiz Bonfá resiste a qualquer observação dos puritanos do estilo, pois sua música tem a simplicidade das sete notas e riqueza infinita de todas as gamas sonoras.

Bom para dançar, bom para ouvir, Luiz Bonfá é aquele amigo da família que aparece de violão debaixo do braço, garantindo o êxito da reunião festiva ou simplesmente trazendo música para o serão noturno.

- 1 Bom Que Dói (Luiz Bonfá), choro
- 2 Boulevard (Luiz Bonfá), fox-trot
- 3 Abismo de Rosas (Américo Jacomino "Canhoto"), valsa
- 4 Índia (José Asunción Flores/Manuel Ortiz Guerrero), guarânia
- 5 Paramaribo (Luiz Bonfá), bolero
- 6 Tinguá (Luiz Bonfá), valsa
- 7 Dobradinho (Luiz Bonfá), dobrado
- 8 Eurídice (Vinicius de Moraes), valsa
- 9 Da Cor do Pecado (Bororó), choro
- 10 Walquíria (Josué de Barros), valsa
- 11 Dona Carol (Luiz Bonfá), samba
- 12 Feitiço da Vila (Noel Rosa/Vadico), samba

RITMOS CONTINENTAIS

Formato: LP (Alta fidelidade)

Gravadora: Odeon

Catálogo: MOFB 3020

Ano: 1958

Depois que um homem descobre os segredos do seu instrumento, faz dele asas enormes e pode voar pelo mundo que é seu sem fronteiras. É que o instrumento sabe contar dos ritmos de todos os povos e de certo modo seduz o seu executante que com o correr dos tempos e das horas pensa em seguir pelas estradas do mundo, que são vastas e belas. Precisamente isto acaba de acontecer com LUIZ BONFÁ, o nosso notável guitarrista, que, depois de ter dado uma infinidade de composições e de interpretações magníficas, sonhou saltar fronteiras. LUIZ BONFÁ foi para os Estados Unidos e aos poucos vai recebendo o prêmio de sua aventura artística. LUIZ BONFÁ nesta gravação terá oportunidade de exibir suas qualidades inimitáveis de guitarrista, interpretando os mais variados ritmos, as mais variadas melodias de terras do mundo inteiro. Daí este nome: “RITMOS CONTINENTAIS”. O mais curioso, porém, deste LP é que Bonfá sem outro acompanhamento a não ser um apitada de percussão, confeccionou suas faixas PARA DANÇAR, o que é um feito original par seu estilo. E, de fato, o resultado é bastante satisfatório. É um disco dançante mas ao mesmo tempo agradável para ouvir.

FERNANDO LOBO

- 1 You Were Meant For Me (Nacio Herb Brown/Arthur Freed)
- Mister Sandman (Pat Ballard)
- Whispering (Richard Coburn/Vincent Rose/John Schonberger)
- My Melancholy Baby (E. Burnet/G. A. Norton/Maybelle/E. Watson)
- Cheek To Cheek (Irving Berlin)
- Sweet Sue Just You (W. J. Harris/V. Young)
- Frenesi (Alberto Dominguez)
- Quiereme Mucho (Gonzalo Roig)
- Quizás, Quizás, Quizás (Osvaldo Farrés)
- Speak Low (Kurt Weill/Ogden Nash)
- Aurora (Roberto Roberti/Mário Lago)
- Cai Cai (Roberto Martins)
- Mulher Rendeira (Tradicional)
- Não Tenho Lágrimas (Max Bulhões/Milton de Oliveira)
- 2 Morena Boca de Ouro (Ary Barroso)
- 3 Vereda Tropical (Gonzalo Curiel)
- 4 Melodiando (Luiz Bonfá)
- 5 Eclipse (Margarita Lecuona)
- 6 Na Baixa do Sapateiro (Ary Barroso)
- 7 Swingin Em Madrid (Luiz Bonfá)

BONFAFÁ - Fafá Lemos e Luiz Bonfá

Formato: LP (Alta fidelidade)

Gravadora: Odeon

Catálogo: MOFB 3047

Ano: 1958

Um LP em que estão reunidos dois entre os mais brilhantes solistas brasileiros da geração do após-guerra – o violinista Fafá Lemos e o violonista Luiz Bonfá não poderia deixar de ser um dos mais importantes do ano. Na verdade, esta aproximação já se fazia reclamada há bastante tempo, mas só agora, com o ingresso de Fafá Lemos na constelação Odeon, pôde ser consumada.

Abre o LP o já consagrado “O Apito no Samba”, de Luiz Bandeira, número em que o violino de Fafá e a guitarra de Bonfá se alternam e se entrelaçam, oferecendo-nos um pequeno “concerto para violino e guitarra”, em samba. Temos, depois, o belíssimo melódico que Vernon Duke ofereceu à Cidade Luz – “April in Paris” – com Fafá e Bonfá exibindo sua inconfundível riqueza melódica e sentido romântico. “Na Pavuna” – que é ressuscitado de maneira espetacular pelo inquieto violino de Fafá e o puríssimo violão de Bonfá, ambos magnificamente sustentados pelo ritmo de Lincoln (baixo) e Hugo (bateria). “Speak Low” – ganha um novo colorido melódico e harmônico na primorosa execução do quarteto. Encerrando a face A vamos encontrar “Favela”, o conhecido samba de Roberto Martins e Waldemar Silva e a imortal marcha-rancho “Pastorinhas”.

Abrindo a face B ouviremos o famoso “Carinhoso”, do insubstituível Pixinguinha, para depois dar lugar a um curioso e gostosíssimo “jogo” entre violino de Fafá e a guitarra de Luiz Bonfá, com Fafá expondo o tema e Bonfá fazendo os comentários, e inversamente, no segundo “chorus. Este número é outra joia em matéria de violino e violão. A seguir o samba “A Voz do Morro”, que pode ser classificado como verdadeiro festival deste gênero, enquanto que em “Stella by Starlight”, do saudoso Victor Young, Fafá dá um verdadeiro show de interpretações, com Bonfá num impecável acompanhamento. “Tanto Amor”, sambalada de Bonfá, está executado em quase sua totalidade pelo sereno e tristonho violão do autor, seguindo-se “These Foolish Things” em conhecido “standard” americano. A última faixa contém a linda melodia de Bonfá “Uma Prece” maravilhosamente interpretada pelos dois artistas.

Recomendamos este long-playing a todos os discófilos de sensibilidade, que sabem apreciar realmente a música popular em sua mais alta expressão. É antes de mais nada um disco para os que gostam de música e nunca para os “tocadores de vitrola”...

- 1 O Apito no Samba (Luiz Bandeira/Luiz Antônio)
- 2 April In Paris (Vernon Duke/Edgar Yipsel Harburg)
- 3 Na Pavuna (Almirante/Homero Dornelas)
- 4 Speak Low (Kurt Weill/Ogden Nash)
- 5 Favela (Roberto Martins/Waldemar Silva)
- 6 Pastorinhas (João de Barro/Noel Rosa)
- 7 Carinhoso (Pixinguinha/João de Barro)
- 8 A Voz do Morro (Zé Ketí)
- 9 Stella By Starlight (Ned Washington/Victor Young)
- 10 Tanto Amor (Luiz Bonfá/Reinaldo Dias Leme)
- 11 These Foolish Things (Eric Maschwitz/Jack Strachey/Harry Link)
- 12 Uma Prece (Luiz Bonfá)

MEU QUERIDO VIOLÃO

Formato: LP

Gravadora: Odeon

Catálogo: MOFB 3076

Ano: 1959

O título deste L.P. diz muito bem o que é da alma e do gosto de LUIZ BONFÁ. Amor dos mais puros este artista consagra primeiro ao seu violão de quem é irmão gêmeo, de quem nunca se divorcia. Com ele o violão é das noites e de todas as horas. Com ele o violão é um eterno ouvir de queixas, lamentos ou alegrias enormes. Com ele, LUIZ BONFÁ caminha por terras e terras deste mundo grande onde a linguagem da música é a única entendida por todos. Pois aqui estamos, trazendo mais uma vez, trazendo nosso artista que há tantos nos tem entregue as melhores melodias na sua forma magnífica de interpretação. Estes acordes nos contam histórias românticas, estas melodias nos apontam caminhos por onde o artista tem passado e sonhado. Afinal a música traz sempre na alma esse ar cigano que o impele a longas caminhadas, que o afasta da prisão dos preços, para ser mais e só um cantador de estradas, um trauteador de melodias que são jogadas ao vento, enquanto o tempo passa. LUIZ BONFÁ, presentemente nos Estados Unidos, não se distancia entretanto, da sua terra, dos seus amigos, da sua música e, o que ele faz é de quando em vez nos mandar histórias contadas – não em letras de fôrma – mais em acordes e melodias. Aqui está ele, portanto, outra vez – ele e o seu inseparável amigo, o violão, para nos entregar beleza e ternura, suavidade e bom gosto que ele revela pela sua arte neste punhado de melodias que a ODEON teve o orgulho de juntar nesta gravação e o prazer imenso de entregar aos que são amantes da beleza do violão.

Fernando Lobo

FAIXAS

- 1 Mosaico (Luiz Bonfá)
- 2 Paisagem Amazônica (Luiz Bonfá)
- 3 Dobrado Mirim (Luiz Bonfá)
- 4 Autumn In New York (Vernon Duke)
- 5 Dança Índia (Luiz Bonfá)
- 6 Even Song (E. Martin)
- 7 Quebra Mar (Luiz Bonfá)
- 8 Marcha Escocesa (Luiz Bonfá)
- 9 Solea (Luiz Bonfá)
- 10 Yesterdays (Jerome Kern/Otto Harbach)
- 11 Oração de Natal (Luiz Bonfá)
- 12 Prelúdio (Luiz Bonfá)

¡AMOR! - THE FABULOUS GUITAR OF LUIS BONFÁ

Formato: LP

Gravadora: Atlantic (USA)

Catálogo: SD 8028

Ano: 1958

Barbaric Indian dance, African nostalgia

And the cries of the Portuguese song.

Lustful grief, kiss of three longings

*Amorous flower of three sad races.**

That is Brazilian music. In a few unforgettable lines, the poet Olavo Bilac here sets forth the exotic origins of the folk music of his native country: a heady mixture of Indian, Portuguese and African Negro elements. In the mixing, the whole has become far more than the sum of its

parts. No individual, highly superior music has been evolved in the Brazilian sub-continent that owes only token respect to its past. Through and through, it is a Brazilian achievement. Alongside its ethnic heritage, this same Brazil has a century-old tradition of enthusiastic support of Italian opera – and has more recently taken American jazz into its stride.

All of this must be kept in mind to appreciate Luiz Bonfá fully. *Indian Dance* pays homage to the original inhabitant of Brazil, the musically gifted native who has been pushed into the more isolated reaches of the jungle by the onrush of civilization. *Old Times* is a *choro*, a form of music with deep root in the past, but as popular as ever in Brazil today. *Arabesque* evokes the graceful dancing girls of Iberia. *Marajó*, *Island os Trindade* and *Carnival* are stamped with the rhythms brought to Brazil by the African slaves. And yet other material here is a sophisticated blend of folk music with European ballroom music and American jazz.

Luiz Bonfá was born in Rio de Janeiro and has spent most of his life there. At 12, he began to study the Spanish guitar, the “national instrument”, one might say, in view of its popularity. Up until fifty years ago, no one took the guitar seriously in Brazil; it was what was wanted in cabarets and street celebrations, and that was about all. The world-famous guitarist Olga Coelho has written, for instance, that just a few decades when she gave her first formal concert in Rio de Janeiro, her father felt that in so doing she had disgraced herself.

The serious effort of musicians like Heitor Villa-Lobos and Isaias Savio, the great master of the classical guitar with whom Bonfá studied several years, led the Brazilian to realize at last that the guitar is the ideal instrument for the expression. Of the Brazilian genius, whether in its popular or serious form. Today all Brazil’s leading composers write original works for it, and courses on the guitar that are on par with that of any other virtuoso instrument can be pursued in the conservatories of music.

Luiz Bonfá’s first appearances in public were at concerts given in Rio de Janeiro by pupils of Isaias Savio. Bonfá takes great pride in his connection with the classical guitar tradition, as is quite clear, for instance, on his own composition *Preludio*, which can be heard on this LP. In the last years, however, Bonfá has explored other musical areas in order to expand his range of expression. At 18 already he had opportunities to play programs of popular music on the radio. A gift for writing popular music also began to assert itself. By now he had more than 100 songs published. *Perdido de Amor* (Loss Of Love) and *De Cigarro em Cigarro* (One Cigarette After The Other) are perhaps the best known. Bonfá’s concert material now is made up almost entirely of his own original compositions.

After having played all the leading groups of Rio de Janeiro, Bonfá decided late 1957 to come to the United States for a while. Not long after his arrival, he met Mary Martin at a cocktail party. Hearing him play, she was so enthusiastic that she asked him to join her as a featured artist on a concert tour she was to undertake in September 1958, continuing through the spring of 1959. The Martin concerts were designed to be informal, congenial evenings of musical relaxation, and the quiet, beautiful songs that make up Bonfá’s repertoire contributed mightily to their success. Many of the popular selections that Bonfá played at these concerts (*Bagpipes*, *Marajó*, *Preludio*) are included in this LP.

Americans who heard Bonfá were amazed at the range of technical and coloristic effects produced by his guitar. *Marajó* might be taken as one particularly spectacular example. It is a guitar solo, but it sounds as if he had a complete battery of percussion behind him. The illusion of timbales and bongo drums in the background is produced by hitting the wood of the instrument itself. Note also how he alternates clangy, strident runs with those of more soothing tonality, as if it were two instruments in violent dialogue.

Bagpipes was a popular item at the concerts. Bonfá brings off quite a *tour de force* in realistically creating with his instrument the winning pipes and racing snaredrums, facing them out towards the end, as if troops had disappeared over the hill. The guitar is no gimmick instrument for Bonfá however. Not does he intrude himself into the Picture with anything but

the best taste. In something so intimate as *Nelly*, a tender waltz written for his wife, I am sure we intrude on him.

In his stay in the United States, Bonfá eagerly explored our music. Jazz, in particular, had a Strong fascination for him. In time he also got to know many American jazzmen quite well. *George Back In Town* memorializes his affection for George Shearing and compliments him by capturing something of the impressionistic sound of Shearing's group. Don Elliott's versatile musicianship impressed Bonfá and led him to ask him to participate in some of the recordings here. The genuine jazz feeling of Bonfá's *I'll Remember April* and *Lonely Lament* suggest that someone might be able to build a very effective jazz combo around this superb Brazilian.

Brazil has been a melting pot of many cultures and its strength. Its music is highly syncopated like jazz, and like jazz, permits and encourages improvisation. No wonder then that Bonfá has moved so easily in our musical circles – and how wonderful for us that in this LP we are permitted to thoroughly explore his.

GARY KRAMER

*Bárbara poracé, banzo africano
E soluços de trova portuguesa.
Lasciva dor, beijo de três saudades
Flor amorosa de três raças tristes.

FAIXAS

- 1 Brasília (Luiz Bonfá)
- 2 I'll Remember April (Gene de Paul/Don Raye/Patricia Johnston)
- 3 Lonely Lament (Luiz Bonfá)
- 4 Carnival (Luiz Bonfá)
- 5 George Back In Town (Luiz Bonfá)
- 6 Blue Madrid (Luiz Bonfá)
- 7 Island Of Trindade (Luiz Bonfá)
- 8 Old Times (Luiz Bonfá)
- 9 Marajó (Luiz Bonfá)
- 10 Indian Dance (Luiz Bonfá)
- 11 Nelly (Luiz Bonfá)
- 12 Prelúdio (Luiz Bonfá)
- 13 Yesterdays (Jerome Kern/Otto Harbach)
- 14 Bagpipes (Luiz Bonfá)
- 15 Arabesque (Luiz Bonfá)

PERSONNEL

Luiz Bonfá, guitar; Don Elliot, mellophone, vibraphone & triangle; Tommy Lopez, bongo & conga drums; Ralph Freudlich, flute.

Luiz Bonfá's guitar solos were recorded without the use, on any of the selections, of overdubbing, multiple recording or any kind of electronic device.

O VIOLÃO DE LUIZ BONFÁ

Formato: LP

Gravadora: COOK (USA)

Catálogo: Cook 1134

Ano: 1959

Texto da capa:

Magical solo guitar from the Brazilian master Luiz Bonfa. Popular, serious, samba and a few songs all recorded on Nagra in Rio de Janeiro.

Texto da contracapa:

Guitar in Brazil

His fingers blur, and the room fills with a complicated contrapuntal rhythm, floating an exquisitely haunting melody on top, a sort of virtuosity that has kept radio stations in Rio de Janeiro busy for years explaining that this is really not three men, just one. It was and is Luiz Bonfá.

Bonfá received his first teachings from a Uruguayan máster, began work in jazz and popular music, quickly fingered his way out of the altered chord strumming and one-note eight bar stretches of ordinary guitarists. Undeterred by the gigantic phenomenon of Segovia, the Bonfa guitar has moved into new fields and techniques, with that common denominator which is the ability to keep several things in the musical air at the same time. The ten Bonfa fingers, presumably in a fairly marital state at birth are now collectively and separately divorced, each from the others, to such an extent that it has been facetiously suggested that he should carry at least five paid up union cards.

His Brazilian instrument is a model HS Series E Do Souto. No amplifier is used, and he plays with bare fingers. Bonfa boils over with creativity. His accomplishments and prolific outputs as a composer are no less than a guitarist, with dozens of published songs in the U.S. and abroad, scores for motion pictures one of which, the Brazilian production Orpheo took first prize in the Paris competition. He even makes western cowboy songs as a pastime.

In his charming broken English he will tell you, "I play wees Mary Martin show las year, play een televisão, play whats peoplo like, but sometimes play for me too – eh, just listen zees samba!"

Bonfa is the guitar of Brazil.

E.C. [Emory Cook]

- 1 Pernambuco (Luiz Bonfá)
- 2 Night And Day (Cole Porter)
- 3 Shearing (Luiz Bonfá)
- 4 Sambolero (Luiz Bonfá)
- 5 Calypso Minor (Luiz Bonfá)
- 6 Uma Prece (Luiz Bonfá)
- 7 Bonfabuloso (Luiz Bonfá)
- 8 Luzes do Rio (Luiz Bonfá)
- 9 Perdido de Amor (Luiz Bonfá)
- 10 Song de Orpheo [Manhã de Carnaval] (Luiz Bonfá/Antônio Maria)
- 11 Amor Sem Adeus (Luiz Bonfá/Tom Jobim)
- 12 Variações Em Violão (Luiz Bonfá)
- 13 Seringueiro (Luiz Bonfá)
- 14 Chopin (Luiz Bonfá)
- 15 Bahia [Na Baixa do Sapateiro] (Ary Barroso)
- 16 Murder (Luiz Bonfá)