UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

TIAGO DE SOUZA MAYER

Do Rio de Janeiro para o Mundo: uma edição crítica das composições de Luiz Bonfá

São Paulo

2019

TIAGO DE SOUZA MAYER

Do Rio de Janeiro para o Mundo: uma edição crítica das composições de Luiz Bonfá

Versão Corrigida

(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Musicologia

Linha de Pesquisa: Musicologia e Etnomusicologia

Orientador: Prof. Dr. Ivan Vilela Pinto

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Mayer, Tiago de Souza
Do Rio de Janeiro para o Mundo: uma edição crítica das composições de Luiz Bonfá / Tiago de Souza Mayer ; orientador, Ivan Vilela. -- São Paulo, 2019.
203 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Luiz Bonfá 2. Edição Crítica 3. Violão Solo I. Vilela, Ivan II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

MAYER, Tiago de Souza. **Do Rio de Janeiro para o mundo: uma edição crítica das composições de Luiz Bonfá.** 2019. 203 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Ao meu pai, Osvaldo Janine Mayer (in memoriam)

AGRADECIMENTOS

Não estive sozinho na longa caminhada para a realização desta pesquisa. Desfrutei da alegria de contar com muitas pessoas neste intenso caminho. Quero agradecê-las.

Agradeço a Deus, que me deu força e perseverança para vencer esta etapa de minha vida.
Agradeço a minha família, pelo amor e incentivo, por compreender que era preciso sair de minha cidade natal e me mudar para São Paulo. Agradeço em especial a minha mãe, Goia Mayer, pela sua benção e fé.
Agradeço ao querido amigo e admirável músico Leopoldo Nantes, por dividir comigo boa parte das transcrições apresentadas nessa pesquisa, por dividir também as composições do nosso duo de violões e pelo lançamento do CD 'Espontâneo'.
Ao amigo e irmão de vida Pedro Almeida, pelas conversas, viagens, histórias e pela dedicação em revisar todo texto dessa dissertação.
Agradeço pelas prazerosas e descontraídas horas de discussão sobre música, arte, cinema e afins compartilhadas com o amigo Luciano Bitencourt.
Ao estimado e generoso Jorge Mello, o qual me incentivou a pesquisar Luiz Bonfá, disponibilizando materiais, seu tempo para entrevistas, dicas e frutíferas conversas.
Agradeço em especial a minha amiga, companheira e esposa Tabata Santos Mayer, por vivenciar comigo todos os momentos de alegria e angústia desse trabalho, por compreender as diversas horas dedicadas à pesquisa e manter seu incessante amor.
Agradeço a todos os amigos que de alguma forma participaram dessa jornada.

Agradeço ao Programa de Pós Graduação em Música da ECA e seus professores que oportunizaram um ambiente favorável e criativo à pesquisa.
Agradeço aos valiosos apontamentos feitos no exame de qualificação pelos professores Alberto Ikeda, Budi Garcia e Ivan Vilela.
Ao professor e amigo Paulo Tiné, por seu admirável conhecimento e simplicidade, por seus ensinamentos em inúmeras aulas que pude assistir e por acreditar que seria possível chegar até aqui.
Agradeço ao orientador Ivan Vilela pelas fundamentais contribuições ao trabalho, por me aceitar como orientando, pela generosidade em compartilhar seu profundo conhecimento. Lembro-me da sua alegria quando soube da minha intenção em pesquisar sobre Luiz Bonfá. Obrigado pela confiança.

"Como suportar, sem inveja ou rancor, o sucesso internacional de alguém que, sem fazer parte de panelinhas, sem mendigar atenção das gravadoras, em suma, sem precisar do Brasil para viver, conseguiu se tornar um dos maiores compositores e violonistas do mundo? Bonfá lançou mais de 50 discos".

Arnaldo DeSouteiro, 2011.

RESUMO

MAYER, Tiago de Souza. **Do Rio de Janeiro para o Mundo: uma edição crítica das composições de Luiz Bonfá.** 2019. 203 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

A presente pesquisa tem por propósito realizar uma edição crítica de oito composições para violão solo de Luiz Floriano Bonfá. A edição tem por abrangência a trajetória do músico, transcrições de composições e uma contextualização em seus aspectos históricos e culturais com um aparato crítico para que se torne possível descrever, através de breves análises, os procedimentos composicionais e recursos idiomáticos explorados pelo compositor e intérprete, a partir do recorte escolhido. As músicas selecionadas como objeto de estudo contemplam álbuns das décadas de 1950 a 1980, entre Rio de Janeiro e Nova Iorque, em diferentes ritmos, a dispor: 'Marcha Escocesa', 'Garoto', 'A Sombra da Mangueira', 'Passeio no Rio', 'Bonfabuloso', '*Concerto For Guitar*', 'Leque' e 'Mar Encantado'. Cada música está entrelaçada com alguma parceria ou momento da vida do violonista e entendidas como significativas em sua carreira. Para cumprir essa tarefa, dividimos a pesquisa em cinco capítulos. O primeiro capítulo traz uma breve trajetória de Luiz Bonfá e fundamentamos nos autores Bourdieu (2006), Giovanni Levi (2006) François Dosse (2009), a fim de concebermos critérios para escrever sobre um indivíduo. No segundo capítulo expomos a concepção de edição crítica, segundo James Grier (1996) e nossa proposta de aplicação na pesquisa. O terceiro capítulo foi divido em três tópicos para falar sobre as parcerias com Isaias Sávio, Garoto e Barbosa Lima. Em cada tópico apresentamos uma transcrição e edição. No capítulo 4 buscamos fazer um arco entre Rio de Janeiro e Nova Iorque, com duas transcrições e edições, além de diversas histórias sobre o longo tempo em que Bonfá passou nos EUA. Por fim, no capítulo 5 trouxemos considerações sobre o LP '*Introspection*' e a técnica de '*brushing*' utilizada por Bonfá e mais três transcrições e edições. Consideramos que a pesquisa contribuirá para a literatura do violão brasileiro, oferecer acesso aos violonistas sobre composições de Bonfá por meio da transcrição, além do entendimento de aspectos composicionais e idiomáticos do violonista pela edição crítica e fomentar outras pesquisas sobre Luiz Floriano Bonfá.

Palavras-chave: Luiz Bonfá; Edição Crítica; Violão Solo.

ABSTRACT

MAYER, Tiago de Souza. **Do Rio de Janeiro para o Mundo: uma edição crítica das composições de Luiz Bonfá.** 2019. 203 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

The present research aims to perform a critical edition of eight compositions for solo guitar by Luiz Floriano Bonfá. The edition covers the trajectory of the musician, transcriptions of compositions and a contextualization in its historical and cultural aspects with a critical apparatus so that it becomes possible to describe, through brief analyzes, the compositional procedures and idiomatic resources explored by the composer and interpreter, from the chosen cutout. The songs selected as object of study contemplate albums from the decades of 1950 to 1980, between Rio de Janeiro and New York, in different rhythms, to dispose: 'Marcha Escocesa', 'Garoto', 'A Sombra da Mangueira', 'Passeio no Rio', 'Bonfabuloso', '*Concerto For Guitar*', 'Leque' e 'Mar Encantado'. Each song is intertwined with some partnership or moment of the life of the guitarist and understood as meaningful in his career. To accomplish this task, we divide the research into five chapters. The first chapter brings a brief trajectory of Luiz Bonfá and we based on the authors Bourdieu (2006), Giovanni Levi (2006) François Dosse (2009), in order to conceive criteria to write about an individual. In the second chapter we explain the concept of critical edition, according to James Grier (1996) and our proposal of application in the research. The third chapter was divided into three topics to talk about the partnerships with Isaias Savio, Garoto and Barbosa Lima. In each topic we present a transcription and editing. In chapter 4 we tried to make an arc between Rio de Janeiro and New York, with two transcriptions and editions, as well as several stories about the long time Bonfá spent in the USA. Finally, in chapter 5 we brought some considerations about the LP 'Introspection' and the 'brushing' technique used by Bonfá and three other transcriptions and editions. We consider that the research will contribute to the Brazilian guitar literature, provide access to the guitarists on Bonfá compositions through transcription, as well as understanding the compositional and idiomatic aspects of the violinist by the critical edition and foster other research on Luiz Floriano Bonfá.

Keywords: Luiz Bonfá; Critical Edition; Solo guitar.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Influência de Isaias Sávio aos violonistas brasileiros.....43
Figura 2 – Parte A - Marcha Escocesa.....51
Figura 3 – Transição entre as partes A e B – Marcha Escocesa.....52-53
Figura 4 – Caixa, parte B – Marcha Escocesa.....53
Figura 5 – Parte B – Marcha Escocesa.....54
Figura 6 – Introdução – Garoto.....64
Figura 7 – frase a, seção A – Garoto.....64
Figura 8 – frase a', seção A – Garoto.....65
Figura 9 – frase a'', seção A – Garoto.....65
Figura 10 – frase b, seção A – Garoto.....65
Figura 11 – trecho de Sinal dos Tempos de Garoto.....66
Figura 12 – frase a, seção B – Garoto.....66
Figura 13 – frase a', seção B – Garoto.....66
Figura 14 – preparação para a seção C – Garoto.....67
Figura 15 – frase a, seção C – Garoto.....67
Figura 16 – frase b, seção C – Garoto.....67
Figura 17 – frase a', seção C – Garoto.....68
Figura 18 – frase b', seção C – Garoto.....68
Figura 19 – frase b, volta da seção A – Garoto.....68
Figura 20 – coda – Garoto.....69
Figura 21 – Introdução – Na Sombra da Mangueira.....74
Figura 22 – Redução da parte A – Na Sombra da Mangueira.....75
Figura 23 – frase a, parte B – Na Sombra da Mangueira.....76
Figura 24 – frase a', parte B – Na Sombra da Mangueira.....76
Figura 25 – frase b, parte B – Na Sombra da Mangueira.....76
Figura 26 – frase cadencial, parte B – Na Sombra da Mangueira.....77
Figura 27 – frase a, parte C – Na Sombra da Mangueira.....78
Figura 28 – frase b, parte C – Na Sombra da Mangueira.....78
Figura 29 – frase cadencial, parte C – Na Sombra da Mangueira.....79
Figura 30 – seção média contrastante – Na Sombra da Mangueira.....80
Figura 31 – coda – Na Sombra da Mangueira.....80-81
Figura 32 – exercício de Sávio aos alunos.....83

Figura 33 – exemplo de samba no violão.....84
Figura 34 – redução para melodia e cifra – Passeio no Rio.....87-88
Figura 35 – introdução – Passeio no Rio.....88
Figura 36 – frase a – Passeio no Rio.....88
Figura 37 – frase b – Passeio no Rio.....89
Figura 38 – frase a' – Passeio no Rio.....90
Figura 39 – frase c – Passeio no Rio.....90
Figura 40 – frase cadencial – Passeio no Rio.....91
Figura 41 – frase b, 1° volta – Passeio no Rio.....91
Figura 42 – frase a, variação de Barbosa Lima para a segunda volta – Passeio no Rio.....92
Figura 43 – frase b, variação de Barbosa Lima para a segunda volta – Passeio no Rio.....92
Figura 44 – frase a', 2° volta – Passeio no Rio.....93
Figura 45 – frase c, 2° volta e coda – Passeio no Rio.....93
Figura 46 – Introdução – Bonfabuloso.....105
Figura 47 – exemplo de colcheia jazzística.....105
Figura 48 – frase 1 – Bonfabuloso.....106
Figura 49 – frase 2 – Bonfabuloso.....106
Figura 50 – frase 3 – Bonfabuloso.....107
Figura 51 – frase 4, 5 e 6 – Bonfabuloso.....107
Figura 52 – frase 7 – Bonfabuloso.....107
Figura 53 – frase 8 – Bonfabuloso.....108
Figura 54 – frase 9 – Bonfabuloso.....108
Figura 55 – frase 10 – Bonfabuloso.....108
Figura 56 – frase 11 – Bonfabuloso.....108
Figura 57 – frase 12 e 13 – Bonfabuloso.....109
Figura 58 – frase 14 e 15 – Bonfabuloso.....109
Figura 59 – frase 16 – Bonfabuloso.....109
Figura 60 – frase 17 – Bonfabuloso.....109
Figura 61 – final da frase 17 e frase 18 – Bonfabuloso.....110
Figura 62 – frase 19 – Bonfabuloso.....110
Figura 63 – frase 20 – Bonfabuloso.....110
Figura 64 – frase 21 e 22 – Bonfabuloso.....110
Figura 65 – frase 23 e 23 – Bonfabuloso.....111
Figura 66 – coda – Bonfabuloso.....111

Figura 67 – Introdução – Concerto For Guitar.....122
Figura 68 – frase a, parte A – Concerto For Guitar.....122
Figura 69 – frase b, parte A – Concerto For Guitar.....123
Figura 70 – frase c, parte A – Concerto For Guitar.....123
Figura 71 – frase cadencial, parte A – Concerto For Guitar.....124
Figura 72 – frase a, parte A' – Concerto For Guitar.....125
Figura 73 – frase b, parte A' – Concerto For Guitar.....125
Figura 74 – frase c, parte A' – Concerto For Guitar.....126
Figura 75 – frase cadencial, parte A' – Concerto For Guitar.....127
Figura 76 – parte A (volta) – Concerto For Guitar.....127-128
Figura 77 – parte B (volta) – Concerto For Guitar.....128-129
Figura 78 – parte A – Leque.....130
Figura 79 – parte B – Leque.....131
Figura 80 – frase a, parte A – Mar Encantado.....138
Figura 81 – frase b, parte A – Mar Encantado.....139
Figura 82 – frase c, parte A – Mar Encantado.....139
Figura 83 – frase cadencial, parte A – Mar Encantado.....139
Figura 84 – frase a, parte B – Mar Encantado.....140
Figura 85 – frase b, parte B – Mar Encantado.....140-141
Figura 86 – frase c, parte B – Mar Encantado.....141
Figura 87 – frase d, parte B – Mar Encantado.....141
Figura 88 – frase cadencial, parte B – Mar Encantado.....142
Figura 89 – frase a', parte A' – Mar Encantado.....142
Figura 90 – frase b, parte A' (técnica de *brushing*) – Mar Encantado.....143
Figura 91 – coda, parte A' – Mar Encantado.....144

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Foto 1 – Cartaz de apresentação do programa ‘Um Milhão de Melodias’.....59
Foto 2 – Capa do disco ‘Garoto e Luiz Bonfá (1996), organizado por Aloysio de Oliveira....62
Foto 3 – Cartaz de divulgação do filme ‘*Carnival of Crime*’ (1962).....86
Foto 4 – Bonfá caminhando.....97
Foto 5 – Cartaz de divulgação do filme ‘Orfeu Negro’ (1959).....100
Foto 6 – Capa do álbum ‘Orfeu Negro’ (1958).....100
Foto 7 – Juscelino Kubitschek, Vinícius de Moraes e Luiz Bonfá.....100
Foto 8 – Cena do filme ‘Copacabana Palace’ (1962).....101
Foto 9 – Capa do LP ‘*The New Face of Luiz Bonfá*’ (1970)……..103
Foto 10-Contracapa do CD ‘*The New Face of Luiz Bonfá*’, relançado em 2003 pela BMG**..**104
Foto 11 – Capa do LP ‘*Introspection*’ (1972).....116
Foto 12 – Contracapa do LP ‘*Introspection*’ (1972).....117
Foto 13 – Bonfá em Nova Iorque com o diretor da ‘Violões Giannini’.....118
Foto 14 – Capa do CD ‘*Instrospection’*, reeditado por Arnaldo DeSouteiro.....119
Foto 15 – Luiz Bonfá ao violão.....134

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....14

CAPÍTULO 1 – LUIZ BONFÁ: UMA BREVE BIOGRAFIA

1.1 - Fundamentação para a história de vida.....18

1.2 - Do Início de Carreira a Bossa Nova.....22

1.3 - Parcerias.....28

CAPÍTULO 2: EDIÇÃO CRÍTICA

2.1 - A Edição Crítica.....30

2.2 - Da Transcrição, Seleção das Músicas e Idiomatismo no Violão.....37

CAPÍTULO 3: ADMIRAÇÃO, CONVÍVIO E APRENDIZADO COM OUTROS VIOLONISTAS

3.1 – Das Primeiras Notas ao Aprendizado com Isaias Sávio.....41

3.2 - O Convívio e Homenagem a Garoto.....56

3.3 - A Admiração de Carlos Barbosa Lima.....72

CAPÍTULO 4: DO RIO AOS EUA

4.1 - Um Passeio no Rio.....82

4.2 - O Caminho aos EUA.....95

CAPÍTULO 5: UM INOVADOR QUE NÃO FEZ ALARDE

5.1 – Álbum *Introspection*.....115

5.2 - A técnica de *brushing*.....134

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....146

REREFRÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....160

ANEXOS.....165

APÊNDICES.....177

INTRODUÇÃO

Ao escutar gravações de Luiz Floriano Bonfá, a princípio de forma aleatória, a performance do músico despertou o interesse em conhecer cada vez mais suas composições. Nesse intuito, começamos nossas buscas e perguntas. A primeira impressão advinda da escuta nos causou admiração de sua interpretação: aparentava um extraordinário violonista. Por essa razão nos impactou a dificuldade em encontrar livros, trabalhos acadêmicos e pesquisas sobre o músico, além do esforço que tivemos em encontrar seus álbuns, dos quais, a maioria ainda não foi reeditado no Brasil, mas permanecem nos EUA.

À medida que aprofundava cada vez mais o contato com as músicas de Bonfá, crescia também o incomodo por encontrar poucos trabalhos sobre o músico. Com a percepção de que se tratava de um músico ao porte que demonstrava Luiz Bonfá, que esteve no auge da Rádio Nacional, foi expoente na fase da bossa nova, construiu uma trajetória bem sucedida nos EUA, tendo inclusive canção gravada por Elvis Presley e Frank Sinatra, gravou em diversas gravadoras no Brasil e EUA, ao exemplo de Odeon, Continental e RCA, entre outros feitos notáveis, nos ocorreu uma dúvida: como um músico com essa experiência já não havia sido pesquisado exaustivamente pelas mais variadas perspectivas?

Precisávamos dar um passo além do inicial incomodo e delimitar um foco que possibilitasse a realização de uma pesquisa acadêmica sobre Luiz Bonfá. Aproveitamos nossa experiência com o violão, para fazer do nosso primeiro critério dessa pesquisa composições para violão solo e assim começamos a direcionar nossa escuta. Investigamos as partituras publicadas sobre o músico e por encontrarmos poucas partituras, decidimos transcrever algumas composições do violonista para construir o objeto de estudo.

Após a ação de ouvir o máximo possível de álbuns do músico e em seguida focar a escuta em composições para violão solo, ainda era necessário um elemento teórico-conceitual para que fosse possível traçar objetivos e formular perguntas. Para isso, trouxemos o conceito de edição crítica cunhado por James Grier (1996).

Selecionamos as seguintes composições para violão solo de Luiz Bonfá: ‘Marcha Escocesa’, ‘Garoto’, ‘A Sombra da Mangueira’, ‘Passeio no Rio’, ‘Bonfabuloso’, ‘*Concerto For Guitar*’, ‘Leque’ e ‘Mar Encantado’.

A partir dessa seleção, já se tornou plausível buscar uma resposta para como Luiz Bonfá explorou o violão solo nessas composições, apontando os recursos composicionais e idiomáticos do instrumento mais utilizados pelo músico, de modo a delimitar sua maneira ou estilo de tocar.

Assim, trouxemos a edição crítica como nosso objetivo geral, pois contempla a contextualização histórica, social e cultural das músicas, abrange as transcrições e permite breves análises musicais que possam destacar elementos composicionais relevantes na música, como a organização da forma e frases ou progressão de acordes. Também aspectos técnicos, como a maneira como usou a mão direita e/ou esquerda, atentar ao timbre retirado, entre outros.

Por esses motivos, o objetivo de empreender a edição crítica consistiu em resgatar, na medida do possível, as intenções do compositor, bem como encontrar recorrências de procedimentos nas composições que venham a esclarecer um pouco do estilo deste violonista a partir do recorte realizado.

As transcrições deram suporte para ressaltarmos elementos da técnica de Bonfá, o idiomatismo explorado no instrumento, as digitações violonísticas e sua interpretação. Também com a transcrição, objetivamos viabilizar o acesso dessas composições para violão solo a estudantes de violão, por meio da disponibilização das partituras presentes nos anexos desse trabalho, e assim contribuir, complementarmente, para o aumento e aprofundamento da literatura do violão brasileiro.

Para a realização da pesquisa, entendemos de fundamental importância a contextualização de Luiz Bonfá no período histórico em que viveu e retirarmos do seu convívio aspectos que possam contribuir para a concepção de suas composições. Nesse intuito, buscamos entender uma possível importância que Isaias Sávio e Garoto tiveram na formação de Bonfá, uma vez que ambos os violonistas ajudaram na formação e profissionalização do músico em momentos distintos, como demonstram as informações recolhidas das matérias em jornais e revistas encontradas sobre o autor na imprensa da época.

Para que consigamos cumprir os objetivos propostos nessa dissertação, organizamos a pesquisa em cinco capítulos. No capítulo 1 – Luiz Bonfá: uma breve trajetória, trouxemos em linhas gerais a história de vida do músico, que abrange o início de carreira até a bossa nova, destacando também parcerias e assim já situar o leitor no começo da dissertação sobre quem foi Luiz Floriano Bonfá.

Para o capítulo 1 buscamos referências nos autores Bourdieu (2006), Giovanni Levi (2006) François Dosse (2009), a fim de entendermos alguns critérios e precauções a serem consideradas para escrever sobre um indivíduo, como o cuidado com as fontes consultadas, a abordagem “Biografia e Contexto”, segundo Levi (2006) e as ponderações de Bourdieu (2006) sobre tratar a narrativa biográfica por uma única perspectiva.

Pelo fato de selecionarmos composições entre as décadas de 1950 a 1980, a fundamentação por esses três autores no capítulo 1 foi relevante para contar diversas histórias tanto de superação como de incertezas sobre Luiz Floriano Bonfá ao longo da pesquisa, além de nos auxiliar na formulação de outras perguntas, que foram respondidas nos capítulos subsequentes.

Reservamos o capítulo 2 para a definição de edição crítica, que se tornou o objetivo geral dessa pesquisa. Utilizamos os argumentos expostos por James Grier (1996) em seu livro '*The Critical Editing of Music: History, Method and Practice'* como principal referência. Assim, tivemos o intuito de contemplar a natureza crítica de uma edição musical, o conceito de transcrição diplomática estabelecido pelo autor, a importância da fonte e, dessa maneira, entender o papel do editor.

Apresentamos nesse capítulo a adaptação dos quatro princípios constituintes sobre a natureza da edição musical de Grier (1996), onde adequamos conforme a necessidade da pesquisa. Ainda no capítulo 2, expomos no tópico "Da Transcrição, Seleção das Músicas e Idiomatismo no Violão" a importância da referência do áudio e de tratá-lo como a fonte primária, sendo a gravação a principal fonte de consulta. Mostramos também o porquê da escolha de cada composição para violão solo de Bonfá. O capítulo finaliza com a descrição de alguns aspectos idiomáticos possíveis ao violão e os quais serão mostrados na edição e análise das músicas.

No capítulo 3, "Admiração, Convívio e Aprendizado com outros Violonistas", continuamos a contar as histórias de Bonfá, agora com a aplicação da edição crítica. Subdividido em três tópicos, no primeiro trouxemos desde as primeiras notas tiradas por Bonfá até o aprendizado com o professor Isaias Sávio. Como exemplo de afirmação dessa parceria, editamos e analisamos a composição 'Marcha Escocesa'. No segundo tópico falamos sobre a relação do músico com o violonista Garoto, pelo qual demonstrava grande apreço e lhe dedicou uma composição com seu nome. Por fim, o terceiro tópico desse capítulo trouxe a admiração de Carlos Barbosa Lima a Bonfá e a edição e análise da transcrição que Lima fez de 'Na Sombra da Mangueira'.

No capítulo 4, começamos com um "Passeio no Rio", composição em ritmo de samba de Bonfá, que tem uma interessante relação com cinema. No tópico 4.2, "O Caminho aos EUA" fizemos um arco de todo tempo que o músico passou nos EUA, onde fez, praticamente, toda a sua carreira. Foi um tópico difícil de escrever, mas nos esforçamos em descrever por que Bonfá decidiu ir aos EUA, o seu interesse pelo *jazz*, as dificuldades e

conquistas no exterior, e os momentos de glória nas décadas de 1960 e 1970. Selecionamos a composição em ritmo de *jazz* 'Bonfabuloso' para esse tópico.

Por fim, para o capítulo 5, "Um Inovador que Nunca Fez Alarde", selecionamos o LP '*Introspection*'. Foi elaborado na década de 1970, quando Bonfá disse em entrevista que estava concentrado em fazer composições para violão solo e começou a desenvolver um estilo de música mais descritivo e romântico. Desse álbum, selecionamos para edição as composições '*Concerto For Guitar*' e 'Leque'. Para finalizar a dissertação, deixamos para o último tópico nossas considerações sobre a 'técnica de *brushing*'. Desde as gravações na década de 1950 até a década de 1990, ou seja, por toda sua carreira, percebemos uma peculiaridade de Bonfá ao tocar o violão solo, um diferente e não usual recurso idiomático explorado pelo músico e retirado pela mão direita. Usamos da transcrição e edição de 'Mar Encantado' para exemplificar essa técnica utilizada por Luiz Bonfá.

Com esta pesquisa pretendemos mostrar, em aspectos gerais, a longa trajetória de Bonfá na música, trazendo a perspectiva da edição crítica e buscando os recursos composicionais e idiomáticos mais utilizados pelo músico e denotar, ainda que brevemente, a maneira que interpretava no violão solo, a partir do recorte realizado. Também temos a pretensão de oferecer novas transcrições de composição para violão solo do músico e assim contribuir para a literatura do violão brasileiro e oportunizar a outros violonistas interpretar músicas de Luiz Floriano Bonfá.

CAPÍTULO 1
LUIZ BONFÁ: UMA BREVE BIOGRAFIA

1.1 - Fundamentação para a História de Vida

Luiz Floriano Bonfá nascido no Rio de Janeiro, em 17 de outubro de 1922, foi violonista, compositor e cantor. Apesar de sua carreira longa e intensa, ainda há poucos registros dos caminhos percorridos, em sua formação, incertezas e realizações. Seu percurso foi marcado inicialmente pelo aprendizado com o professor e violonista Isaias Sávio (1900-1977), depois o convívio com o violonista Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, e a experiência adquirida nos EUA.

Tendo em vista a importância como instrumentista e compositor, são relativamente escassas as referências encontradas na literatura que mencionam Bonfá. O livro 'Violões do Brasil' de Myrian Taubklin (2007) faz uma pequena referência bibliográfica sobre o violonista dispondo cinco páginas, e até o momento não foram encontrados trabalhos acadêmicos disponíveis sobre esse artista. Em geral são raros e dispersos na literatura os registros dos caminhos percorridos. Diante desse contexto, o presente capítulo visa empreender breve descrição de partes dos percursos realizados por Bonfá na música popular com o objetivo de ressaltar a importância e originalidade de suas composições, ainda pouco conhecidas e reconhecidas.

A mera escuta de suas gravações revela que Bonfá explorou variados gêneros, como samba, choro, valsa, jazz, bolero, bossa-nova, além de transitar entre o violão solo e canções, deixando uma extensa discografia ainda a ser explorada por musicólogos. Um estudo aprofundado das peças, canções e trajetória de Luiz Bonfá faz-se oportuno, a fim de compreender e divulgar o legado deixado pelo artista e possivelmente ajudar a esclarecer a importância do mesmo para a música popular brasileira.

Esta ação tem por intuito destacar alguns caminhos percorridos, salientar as parcerias adquiridas, o aprendizado, às experiências assimiladas nos EUA e a relevância de algumas obras. Assim, buscamos dispor de informações que auxiliam e norteiam o trabalho sobre edição crítica a partir do recorte de suas composições. Perante o desafio de traçar uma pequena história de vida de Luiz Floriano Bonfá buscamos referências em Giovanni Levi (2006), Bourdieu (2006) e François Dosse (2009), a fim de fundamentar esse tópico que tem por pressuposto averiguar, mesmo que brevemente, a trajetória de Bonfá.

Giovanni Levi (2006) em 'Usos da Biografia' questiona a possibilidade de se escrever a vida de um indivíduo. Esse autor salienta as simplificações tomadas pelo pretexto da falta de fontes. Discorre que este fator não é o principal entrave, e sim modelos que associam uma cronologia ordenada, uma personalidade coerente e estável, ações sem inércias e decisões sem incertezas.

Sobre as fontes históricas, Levi salienta que as mesmas "não nos informam acerca dos processos de tomadas de decisões, mas somente acerca dos resultados destas, ou seja, acerca dos atos. Esta falta de neutralidade da documentação leva muitas vezes a explicações monocausais e lineares". (LEVI, 2006, p. 173).

Os apontamentos levantados por Levi (2006) foram percebidos nessa proposta de traçar uma breve biografia. Quanto às fontes, dispomos de entrevistas feitas por Bonfá em revistas, como a '*Guitar Player',* e jornais, como 'O Globo e *The New York Times'*. Em geral, constatamos conjunto pouco volumoso de informações, fontes primárias e secundárias sobre Bonfá, porém buscamos tecer sua trajetória considerando, na medida do possível, suas tomadas de decisões, dúvidas, obras e parcerias.

Quanto às críticas proferidas por Levi (2006), sobre a possibilidade de escrever a respeito da vida de um indivíduo, a falta de fontes, modelos que conjuguem somente a cronologia, tratamento do biografado como personalidade estável sem considerar as incertezas no percurso, o próprio autor propõe tipologia de abordagens visando esclarecer a complexidade da perspectiva biográfica.

Entre as proposta advindas de Levi (2006), visando esclarecer a complexidade da perspectiva biográfica, destacamos a abordagem 'Biografia e Contexto', em que segundo o autor, a biografia conserva sua especificidade. Todavia, a época, o meio e a ambivalência também são muito valorizados como fatores capazes de caracterizar uma atmosfera que explicaria a singularidade das trajetórias. (LEVI, 2009, p. 175)

E complementa:

> Mas o contexto remete, na verdade, a duas perspectivas diferentes. Por um lado, a reconstituição do contexto histórico e social em que se desenrolam os acontecimentos permite compreender o que à primeira vista parece inexplicável e desconcertante [...] Portanto não se trata de reduzir as condutas a comportamentos-tipos, mas de interpretar as vicissitudes biográficas à luz de um contexto que as torne possíveis e, logo, normais. Por outro lado, o contexto serve para preencher as lacunas documentais por meio de comparações com outras pessoas cuja vida apresenta alguma analogia, por esse ou aquele motivo. (LEVI, 2006, p. 175-176)

O contexto torna parte constituinte nessa breve biografia de Bonfá. Tratando de música popular, e no caso de um violonista com um período de maior produção compreendido entre as décadas de 1940 e 1990, observamos uma recorrente tradição oral no aprendizado. Dessa forma, a instrução acontece com frequência nas "rodas" de choro, de samba, na curiosidade em uma nova batida rítmica apresentada por um amigo, na escuta de um disco, e que nem sempre estão documentadas em fontes oficiais ou não oficiais. Nesse sentido, conforme se pode depreender das ponderações de Levi (2009), o contexto pode apontar os caminhos que pareciam desconcertantes e revelar sentidos nas lacunas documentais. De forma contextualizada, buscaremos entender o contato e parceria com Isaias Sávio e Garoto, a fim de uma melhor compreensão da história de vida de Luiz Bonfá.

Pierre Bourdieu (2006), em convergência com as críticas de Levi (2009) atenta para os cuidados na utilização de materiais biográficos como fontes de pesquisa. Critica o uso da narrativa biográfica na forma de descrição da vida como uma carreira, ou percurso orientado, linear, unidirecional, com começo, etapas intermediárias e fim. Para este autor, produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significados e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica. (BOURDIEU, 2006, p.185).

No decorrer do percurso narrativo deparamos com um indivíduo (biografado) sujeito a incessantes modificações, que nem sempre são lineares, mas permeadas de incertezas e transformadas pelo espaço social. Bourdieu (2006) afirma que os acontecimentos biográficos são definidos em seus deslocamentos no espaço social e esses movimentos são o que conduzem de uma posição a outra, de uma profissão a outra, da busca de demanda em outros campos e ainda nesse fluxo, os diferentes capitais (cultural, social e econômico) são as ferramentas que se colocam em jogo nesses espaços sociais que se deslocam.

Bourdieu nos diz que:

> Compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um sujeito cuja constância é aquela de um nome próprio, é tão absurdo quanto explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações. (BOURDIEU, 2006, p.189)

As considerações de Bourdieu (2006) nos fazem levantar algumas questões sobre a trajetória de Luiz Bonfá: Por que se deslocou para os EUA? Houve insatisfação na época por pouca oportunidade de trabalho e falta de reconhecimento? Fez a opção apenas na intenção de pleitear novas experiências e conhecimentos? Houve medo, incertezas e dúvidas

na tomada de decisão? Qual formação (capital cultural) já tinha quando embarcou? O que agregou em sua carreira com as idas e vindas aos EUA? Buscamos, na medida do possível, responder essas questões no tópico 'O Caminho para os EUA'.

Os apontamentos de François Dosse (2009) também foram observados e considerados nesse trabalho. No livro '*O Desafio Biográfico*' faz uma crítica à concepção difundida nas biografias por sua divisão em vida e obra recorrentes nas memórias dos "heróis criadores", como Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mahler, entre outros. Significamente, Dosse afere que na descrição biográfica, comumente, quarenta por cento são dedicadas à narrativa do músico, em geral não problematizada historicamente, e 60% ao estudo panorâmico da obra em si, contendo certo número de elementos técnicos de peças escolhidas. (DOSSE, 2009, p.189)

Em nosso caso, não estenderemos a discussão da obra no âmbito estritamente analítico, mas sim como aporte da trajetória por sua relevância, bem como para a construção da edição crítica. Algumas composições de Bonfá tornaram-se significativas para o espaço que conquistou na música popular, ao exemplo de 'Manhã de Carnaval', composta para o filme 'Orfeu do Carnaval' em 1959, alcançando sucesso internacional e regravado por diversos artistas, como George Benson, Plácido Domingo, Stan Getz, entre outros.

1.2 - Do Início de Carreira a Bossa Nova

Filho de Luiz Bonfá e Laura Andrade Bonfá, Luiz Floriano Bonfá nasceu na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1922. Ano de nascimento que não passa despercebido por se coincidir com o da Semana de Arte Moderna, que trouxe ao momento seu tom de mudanças e rupturas nas linguagens da arte. Bonfá surgiu nesse momento de transmutação, em que o samba ainda buscava se enraizar como um dos gêneros mais expressivos do Brasil, o choro se despontava nos grupos regionais, os ritmos estadunidenses começavam a aparecer nas grandes e médias cidades do país, o cinema já se mostrava atraente aos músicos, atores e público, e o rádio despontava como promissor meio de difusão do trabalho dos artistas. Bonfá acompanhou todos esses fatos desde o início de sua carreira e propôs a sua leitura pelo violão.

Entre 6 a 7 anos de idade recebeu as primeiras instruções, que couberam ao seu pai, e o otimismo dos primeiros resultados fez com que encaminhasse o filho para estudar com Isaias Sávio (1900-1977), professor e violonista uruguaio radicado no Brasil e uma referência no ensino do violão na época. Ainda que as aulas com esse professor tivessem cunho erudito, a formação musical e o maior interesse de Bonfá foram voltados para o popular. Este fato é perceptível ao realizar uma breve escuta da discografia desse músico.

Em entrevista à revista *Guitar Player* (1997), Bonfá afirmou que chegou ao Sávio com algum conhecimento advindos das primeiras instruções do pai, que costumava tocar violão em casa. No decorrer das aulas com o expoente professor, foi ajustando a posição das mãos, tocando as primeiras músicas e procurando tirar um som mais aveludado, pois acreditava que esse som mais “limpo” era uma questão de ferir menos as cordas.

Sávio trouxe os princípios da escola do espanhol Francisco Tárrega (1852-1909), que consistia na resolução da postura e problemas técnicos para a execução. Assim, tinha um olhar para a posição do violonista no instrumento e a busca do ângulo mais adequado à mão, almejando o melhor toque, a fim de retirar um som de boa qualidade e ter um soberano controle na execução da obra. Bonfá e outros expoentes violonistas de São Paulo e Rio de Janeiro puderam usufruir dos ensinamentos de Isaias Sávio. No tópico ‘Luiz Bonfá e Isaias Sávio’ buscamos estender as possíveis aproximações entre esses violonistas.

Ainda que as aulas com Sávio tivessem maior direcionamento para o repertório erudito, Bonfá procurou absorver recursos e técnicas desse meio, a fim de aplicar no repertório popular, ao qual mostrava maior fascínio. Com uma escuta e olhares atentos aos poucos vídeos até o momento disponíveis na internet, podemos constatar essa situação, onde a

postura das mãos aprendida por Bonfá pensada inicialmente no âmbito erudito, também foi empregada nos ritmos populares de seu interesse.

Destacamos ambiente generoso e propício para que Bonfá absorvesse e se encantasse com a música popular. Teve oportunidade de conhecer artistas expressivos nas décadas de 1930 e 1940, o que lhe causou, ao menos de início, uma boa impressão e interesse pelo popular, pois estava sempre rodeado de Bororó e Pixinguinha que eram amigos de seu pai. (SOUZA, 2004).

Em depoimento ao músico Mário Adnet registrado no livro 'Violões do Brasil', Bonfá (apud. Taubkin, 2007, p. 78) afirmou:

> Minha formação musical foi mais baseada no popular. Meu pai tocava violão, gostava muito de seresta e estava sempre rodeado de músicos, como Bororó e Pixinguinha. O estímulo musical vem daí, de presenciar desde menino essas reuniões lá em casa. A família costumava ouvir o que tinha de melhor na música brasileira da época.

Ainda nas décadas de 1930 e 1940, o rádio tornou um espaço a ser conquistado e explorado pelos músicos, até por certa garantia de emprego e divulgação do trabalho artístico. Myriam Taubkin (2007) informa que Bonfá participou do programa Hora do Guri, na Rádio Tupi do Rio de Janeiro, e classificou-se em terceiro lugar tocando uma música do compositor espanhol Francisco Tárrega. Melo (2015) complementa que em 1935 Bonfá era conhecido como o 'Menino de Ouro' da Rádio Guanabara, com o seu violão "mágico" e fazia apresentações públicas, como a que ocorreu nesse ano no Cassino Bangu, no Rio de Janeiro.

Em 1944, Bonfá integrou como violonista e cantor ao 'Trio Campesino', grupo liderado pelo paraguaio Amado Smendel. Apresentavam-se em rádios e cassinos entre Rio de Janeiro, Niterói, Santos e São Paulo. Já em 1945:

> O Trio Campesino gravou um 78 RPM pela Continental (nº disco 15.368) com as músicas 'Nu Vai (Campo Feio), polca paraguaia de C. Mendoza e J. B. Rodriguez, e a rumba Buenas Noches Señorita, de Amado Smendel e Luiz Bonfá'. No rótulo do disco está escrito Los Campesinos (Trio de Amado Smendel) – e é assim que eles se apresentam nas programações das rádios entre 1944 e 1946, quase sempre na Rádio Globo. (Mello, 2015)

Taubkin relatou alguns relevantes momentos de Bonfá na década de 1940:

> Em 1945, Bonfá estreia profissionalmente como solista de violão e vocalista do trio Campesino, tocando em cassinos nas cidades de Santos (SP) e Niterói (RJ) [...] Em 1946 é levado por Garoto para a Rádio Nacional, onde os dois se apresentam juntos no programa Clube da Bossa. [...] Ainda em 1946 integrou o quarteto Quitandinha Serenaders, onde gravou 10 discos e seis composições de Bonfá, entre 1948 e 1952, este ano em que o violonista

> passou a atuar sozinho ou em grupos que ele liderava. (TAUBKIN, 2007, p.79).

Por volta de 1946 destacou o grupo '*Quitandinha Serenaders'*. O nome foi dado pelo produtor musical Carlos Machado, quando o conjunto se apresentava no 'Hotel Quitandinha', em Petrópolis, RJ. Juntamente com Bonfá, três músicos gaúchos integravam o grupo: Alberto Ruschel, que além de cantor, se destacou como ator de cinema e televisão atuando em mais de 30 filmes, e os músicos Francisco Pacheco e Luiz Telles.

Atuando entre o período de 1946 e 1953, o 'Quitandinha' realizou 12 gravações em 78 rpm. Em 1946 gravou pela Continental a canção '*Vou Vender meu Barco'* que traz a inscrição de samba-jongo. O grupo também interpretava ritmos de toadas e rancheiras. Em 1947 gravou a música *'Felicidade'* de Lupicínio Rodrigues, dando projeção ao compositor.

Aproveitando o momento do Rádio, o conjunto se apresentou em programas radiofônicos e teve participação em alguns filmes da época, como *'Não me Digas Adeus'* (1947), dirigido pelo argentino Luis Moglia Barth, *Esse Mundo é um Pandeiro* (1947), de Watson Macedo, *É com Esse que Eu Vou* (1948), dirigido por José Carlos Burle e *Aí Vem o Barão* (1951), também de Watson Macedo.

Ainda referente ao *'*Quitandinha'*,* Mello informa que:

> Nos quatro primeiros discos, predominam no repertório as canções a toadas do sul, provavelmente pelo fato de os integrantes, à exceção de Luiz Bonfá, terem nascidos no Rio Grande do Sul. No restante da discografia, já na década de 1950, pela Odeon, a tendência do repertório eram as músicas dos filmes dos quais participaram. (Mello 2015).

O 'Quitandinha' perdurou até o ano de 1953, quando Bonfá decidiu sair do grupo para lançar-se como solista. Em entrevista à revista *Guitar* (1981), Bonfá afirmou que, naquele momento, deixou uma pequena carta ao grupo dizendo que seu substituto no 'Quitandinha Serenaders' seria um jovem chamado João Gilberto.

Ruy Castro (1990) ponderou que a solicitação de Bonfá não foi devidamente estabelecida, pois apesar da familiaridade com os membros do 'Quitandinha', João Gilberto não tinha a mesma familiaridade com as músicas do grupo.

> Ao contrário do que se pensa, João Gilberto nunca chegou a ser um membro dos Quitandinha Serenaders. Mas andava tanto com eles que era como se fosse. Quando Bonfá deixou o conjunto para trabalhar sozinho, em 1953, João era a escolha natural para substituí-lo. Passou a ensaiar regularmente com o grupo, mas alguma coisa dizia aos outros três que não daria certo: João não gostava das camisas com estampas de uvas, nem do repertório; criticava os arranjos, as harmonias, o ritmo e, quando os outros já estavam a ponto de assá-lo, Luís Telles tinha de vir correndo com doses extras de

> chimarrão, para restabelecer a paz. João fez apenas algumas apresentações esporádicas com os Quitandinha e quem de verdade substitui Bonfá foi Paulo Ruschel, irmão de Alberto. (CASTRO, 1990, p.85)

Desde os primeiros trabalhos, Bonfá já era atento à diversidade de ritmos da época e a música americana. Os discos gravados como solista ao violão entre 1945 e 1946 em 78 rpm pela Continental traziam, em sua maioria, a predominância do gênero *fox trot*. Jorge Carvalho de Mello (2015) acrescenta que os títulos eram quase todos em inglês, e as composições autorais revelavam o ecletismo tanto como compositor, como intérprete, a exemplo de '*My Old Bass, My Boogie Woogie e Remember to You'*. Tais composições mostravam o quanto Luiz Bonfá estava em sintonia com os caminhos melódicos e harmônicos da música estadunidense.

Passando a década de 1940, e já com uma significativa bagagem em rádios e contato com músicos expoentes da época, Bonfá entra na década de 1950 com grandes sucessos, cujos primeiros foram 'De Cigarro em Cigarro' gravado pela Continental no LP De 'Cigarro em Cigarro' em 1956; 'A Chuva Caiu', esta em parceria com Tom Jobim, gravado em 1956 na Continental por Luiz Bonfá e seu Conjunto e 'Perdido de Amor' também no mesmo ano pela Continental no LP Noite e Dia. Nesse produtivo ano, Bonfá realizou como violonista a peça teatral Orfeu da Conceição. Em 1959, compôs duas canções que ganharam sucesso internacional: 'Samba de Orfeu' e 'Manhã de Carnaval', com letra de Antonio Maria, para o filme Orfeu do Carnaval, adaptado da peça de Vinicius de Moraes. Nessa época, Bonfá passou a atuar sozinho ou em grupos que ele liderava. (MELLO, 2015).

No ano de 1957, Bonfá viajou pela primeira vez aos EUA, regressando ao Brasil no ano de 1959. Retornou em 1962 a Nova Iorque para o histórico concerto de Carnegie Hall e lá permaneceu por seis anos. No início da década de 1960, a Bossa Nova tomou um grande espaço na música brasileira e o Concerto em Carnegie Hall teve a expectativa de lançar a Bossa Nova nos EUA e no mundo.

Hoje, em uma rápida busca na internet e acervos de jornais, encontramos críticas que enaltecem este concerto como um sucesso, porém, naquele momento não houve recepção favorável da crítica, com algumas exceções, caso do Bonfá. Sem a intenção de nos aprofundar na recepção da Bossa Nova, vale algumas referências que trazem parte da trajetória de Bonfá, bem como seu protagonismo, mesmo diante da crítica negativa da época ao evento.

O concerto em *Carnegie Hall* ocorreu na noite do dia 21 de novembro, no ano de 1962, no dia seguinte, o jornal 'O Globo' relatou uma grande desorganização do evento, prejudicado pela quantidade excessiva de participantes e falta de ensaio dos músicos.

Assinado pelo jornalista Isaac Piltcher (1962), assim inicia a coluna do jornal 'O Globo': "O austero e tradicional *Carnegie Hall*, um dos mais importantes centros artísticos do mundo, foi vítima, hoje, de um concerto de bossa nova, que, pode-se dizer, decepcionou o grande público presente".

Mesmo diante da negativa, Piltcher (1962) relata que, os maiores aplausos da noite foram para Luiz Bonfá, já conhecido do público norte-americano, que cantou músicas de "Orfeu", também muito conhecidas. A reportagem sobre o concerto traz a fala do crítico de discos e música popular do jornal 'O Globo', Sylvio Túlio Cardoso, e assim se expressou: "Luis Bonfá e Agostinho dos Santos foram os mais aplaudidos. O festival da bossa nova no Carnegie Hall foi prejudicado pela quantidade excessiva de participantes e pela desorganização na sua apresentação ao público".

A coluna do jornal trouxe também a crítica estadunidense desapontada com o evento, porém, reconhecendo a performance de Bonfá:

> Noventa minutos depois do concerto, o "New York Times" publicou a opinião do seu crítico musical, John S. Wilson, que afirmou: [...] O sistema de amplificação reduziu os conjuntos brasileiros a um monótono aglomerado. Os cantores e violonistas que enfrentaram os microfones mais ou menos sozinhos, ainda conseguiram fazer-se ouvir melhor. Na verdade, porém, os cantores tinham muito pouco oferecer: muito informais, podendo ser classificados como cantores de rotina. João Gilberto, de quem se diz ser o líder do movimento "bossa nova" no Brasil, estava muitas polegadas acima disso, mas com um estilo extremamente íntimo que ser perdeu no Carnegie Hall. O único brasileiro que fez impressão positiva foi Luis Bonfá, guitarrista de estilo sutil e lírico. (PILTCHER, 1962)

A Bossa Nova "pegou" entre os finais das décadas de 1950 e início de 1960 no Brasil. Tom Jobim e João Gilberto se destacaram na liderança desse movimento, consagrando canções como 'Chega de Saudade', 'Samba de Uma Nota Só', 'Desafinado' e 'Garota de Ipanema'. Bonfá, atento aos caminhos da música brasileira, lançou sua bossa, a canção 'Menina Flor[1]'.

Essa canção foi divulgada no LP 'Recado Novo de Luiz Bonfá', de 1963, pela gravadora 'Odeon'. A letra é de sua esposa, Maria Helena Toledo, que ainda assina mais sete canções nesse álbum em parceria com Bonfá. Outra relevante parceria de Luiz Bonfá nesse ano foi com o saxofonista estadunidense Stan Getz, um reconhecido intérprete do *cool jazz* nas décadas de 1950 e 1960. Juntos gravaram o LP 'Jazz, Samba, Encore', em 1963, pela

[1] Para o músico que tenha interesse em interpretar essa bossa, o autor desta dissertação realizou a transcrição dessa canção e disponibilizou em anexo, com melodia, cifra e letra. A referência usada foi a gravação do LP 'Recado Novo de Luiz Bonfá'. (1963).

'*Verve Records'*. Na faixa 6 podemos escutar outra versão de 'Menina Flor'.

Na faixa 8 desse álbum com Getz, esta a música de Bonfá intitulada 'Um Abraço no Getz', uma homenagem ao amigo em ritmo de samba, já bem fundido com o jazz e gravada com alta dose de virtuosismo dos músicos.

Três anos antes de 'Jazz, Samba, Encore', em 1960, Bonfá recebia um abraço em forma de música do amigo João Gilberto, que lançou na faixa 6 do seu LP 'O Amor, o Sorriso e a Flor' (1960) pela gravadora Odeon, a música 'Um Abraço no Bonfá[2]'.

Depois do concerto no *Carnegie Hall* e passado mais um período nos EUA, Bonfá retornou pela segunda vez ao Brasil, mas logo em 1968 voltou ao país norte americano, ficando dessa vez até o ano de 1991. Suas idas e vindas entre Rio e Nova Iorque eram frequentemente registradas pelos jornais, como anunciou Pareles (1987) no *"The New York Times",* relatando uma das voltas de Bonfá para Nova Iorque em uma apresentação:

> O violonista Luiz Bonfá voltou a Nova Iorque para um compromisso de quatro noites. Bonfá, que compôs a trilha de *"Black Orpheus"* com Antonio Carlos Jobim, é um magistral e sutil guitarrista [...] Como em um recital de violão clássico, cada nota foi tratada cuidadosamente, com harmônicos aveludados em um registro médio. Bonfá tocou melodias populares, com seu próprio e suave *swing* de bossa nova. (tradução nossa)

O tempo nos EUA possibilitou a Bonfá o contato com a música estadunidense e composições explorando o ritmo do jazz. No tópico 'O Caminho para os EUA' buscamos estender essa discussão com exemplos.

Nesse tópico, trouxemos pontos que julgamos relevantes do percurso biográfico de Luiz Bonfá até a década de 1960. Os capítulos 4 e 5 vão trazer referência de sua trajetória nas décadas de 1970 e 1980, dando continuidade à história de vida do músico.

---

[2] Para o violonista que deseja interpretar essa música, disponibilizamos a partitura de 'Um Abraço no Bonfá' em anexo, com o arranjo de *Jack Marshall*, publicado no *book* Bossa Nova: *Guitar Arrangements*, pela editora *Hal Leonard Corporation*, no ano de 1966.

1.3 - Parcerias

Uma vivência musical e aprendizado para Luiz Bonfá na década de 1940 concerniu no contato e amizade com o violonista Anibal Augusto Sardinha, conhecido como Garoto. Em 1946, Bonfá foi levado por seu amigo à Rádio Nacional, aonde os dois conduziram junto o programa Clube da Bossa. Taubkin (2007) afirma que trabalhando com Garoto, Bonfá assimilou a harmonia moderna que o primeiro tocava. No momento, há pesquisas[3] que demonstrem uma singularidade no tratamento que Aníbal dava a harmonia por nessa época já utilizar de extensão de acordes e oscilações no campo tonal, porém o que de fato Bonfá assimilou dessa proximidade com Garoto, ainda é uma questão a ser compreendida. Buscamos expandir sobre essa indagação no tópico "Luiz Bonfá e Garoto".

Na rádio continental, no início da década de 1950, Bonfá pode ter uma maior afinidade e realizar alguns trabalhos com quem veria a ser um dos grandes nomes da Bossa Nova, o compositor Tom Jobim (1927-1994).

> Tom Jobim e Luiz Bonfá se conheceram numa pescaria e tornaram-se parceiros na época em que ambos eram contratados pela gravadora Continental. Nessa ocasião (década de 1950), Bonfá já era um nome conhecido e respeitado como compositor e violonista, e Tom era ainda um novato. (Mello, 2015)

Com Tom Jobim, Bonfá gravou a música 'Dúvida', de 1952 pela Continental em duo de violão e piano. A parceria também rendeu as músicas 'A Chuva Caiu', 'Amor sem Adeus', 'O Barbinha Branca', 'Domingo Sincopado' e Correnteza. Jorge Mello (2015) acrescenta que existe ainda uma composição inédita da dupla: 'Não Tem Razão', com o subtítulo 'As Quatro Estrelas', cujo arranjo foi feito pelo maestro Severino Filho. Segundo Mello, o áudio desta música pode ser encontrado no Museu da Imagem e Som (MIS), na cidade do Rio de Janeiro.

---

[3] Quanto ao tratamento que Aníbal dava a harmonia, sugerimos a leitura das seguintes dissertações:

DELNERI, Celso Tenório. O Violão de Garoto: a escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha. Dissertação de mestrado. USP, São Paulo, 2009.

MERHY, Silvio Augusto. Oscilações do centro tonal nos choros de Garoto. Dissertação de mestrado. UFRJ, São Paulo, 1995.

TINÉ, Paulo J.S. Três compositores da Música Popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma análise comparativa que abrange o período do Choro a Bossa Nova. Dissertação de Mestrado. USP, São Paulo, 2001.

Ainda com Tom Jobim, Bonfá foi um dos integrantes no Concerto de Carnegie Hall, juntamente com Oscar Castro Neves (1940-2013), Sérgio Mendes, Roberto Menescal, Carlos Lyra, Chico Feitosa (1935-2004), Milton Banana (1935-1999), Caetano Zama (1940-2013), Sérgio Ricardo, Normando Santos (1940-2013), Dom Um Romão (1925-2005), João Gilberto (1931-2019) e Agostinho dos Santos (1932-1973), entre outros integrantes. Este último fez sucesso cantando músicas da peça Orfeu da Conceição e depois do filme 'Orfeu Negro', como 'Manhã de Carnaval', de Luiz Bonfá e Antônio Maria, e 'A Felicidade' de Tom Jobim e Vinicius de Moraes.

Outra importante parceria a Bonfá em seus trabalhos artísticos e para a vida foi Maria Helena Toledo (1937-2010). Casados por 14 anos, entre 1962 a 1976, juntos gravaram o LP 'Jazz, Samba, Encore' com Stan Getz e Luiz Bonfá, também o LP '*Braziliana* – Luiz Bonfá e Maria Toledo' (1965) e o LP 'Maria Toledo *Sings The Best of* Luiz Bonfá' (1967).

CAPÍTULO 2
EDIÇÃO CRÍTICA

2.1 - A Edição Crítica

Este capítulo tem por intuito fundamentar e refletir sobre o processo de edição crítica para assim definir como se dará o emprego desse procedimento na pesquisa. O dicionário eletrônico do Aurélio (1999) define a palavra edição como um ato de dar à luz uma obra, difusão de qualquer tipo de obra e um conjunto dos exemplares impressos de uma obra. Quanto à palavra crítica, o mesmo dicionário traz o significado de uma análise avaliativa de alguma coisa, ação de julgar ou criticar, que se funde em critério, que estabelece juízo de valor para obras artísticas.

Essas definições trazem sentidos ao trabalho, pois entre seus propósitos se encontra a transcrição de músicas para violão solo de Bonfá, e a edição, bem como sua difusão em formato impresso e digital. O aparato crítico nos permite estabelecer critérios à avaliação das obras artísticas.

Referindo-se a uma edição crítica na música, os argumentos expostos por James Grier (1996) em seu livro '*The Critical Editing of Music: History, Method and Practice'* torna-se referência central por oferecer informações relevantes quanto aos impasses que cercam a edição, a serem discutidos.

Grier (1996), que descreve a edição crítica como uma série de escolhas e críticas que consistem no equilíbrio da autoridade do compositor e editor, identifica quatro tipos de edição: Fac-símile fotográfico, réplica impressa da notação original, edição interpretativa e edição crítica.(GRIER, 1996, p.145) Esta última, de especial interesse ao trabalho, consiste em oferecer informações advindas do manuscrito ou transcrição, correções e informações editoriais comentadas num aparato crítico.

James Grier (1996) propõe quatro princípios constituintes sobre a natureza da edição musical, e cada um deles emergindo como consequência do antecessor. A seguir:

(1) A edição é de natureza crítica.
(2) A crítica, incluindo a edição, baseia-se em investigação histórica.
(3) A edição envolve a avaliação crítica da relevância semiótica do texto musical; esta avaliação também é uma questão histórica.

> (4) O árbitro final na avaliação crítica do texto musical é a concepção do editor sobre estilo musical. Esta concepção também está enraizada em uma compreensão histórica do trabalho. (GRIER, 1996, p.8)

Em nosso caso, buscamos a opção por uma edição crítica da seguinte forma: 1) - Contextualização, que envolve conjunturas históricas da música popular do Brasil e EUA. 2) - Trajetória de Bonfá, onde os caminhos percorridos permite o entendimento de seu aprendizado ao violão e relevância das parcerias. 3) – As músicas, selecionadas tendo-se em vista o contexto e trajetória, de modo que podem apontar recorrência do estilo de Bonfá.

O caráter crítico da edição possibilita uma leitura fundamentada, mas não única e/ou decisiva. Entendemos que propostas de edição, mesmo que para uma mesma música, mantêm diferenças, o que tende a enriquecer o trabalho. A leitura de uma obra está circunscrita pelo contexto, momento e foco.

Quanto à natureza crítica, Grier afima:

> A edição é principalmente um ato crítico. Além disso, como a análise musical, começa a partir de pressupostos e percepções baseadas criticamente, que geralmente não são reconhecidos. Se esses pressupostos fossem abertamente declarados, se começássemos a reconhecer e permitir diferenças legítimas na orientação editorial, e se deixássemos de usar a palavra "definitiva" em relação a qualquer texto editado, uma grande parte da polêmica em torno da edição poderia diminuir. (GRIER, 1996, p.4). (tradução nossa).

O ato de editar uma música acaba se tornando uma ação de releitura de uma composição do passado. Por esse motivo, o contexto faz-se relevante para suprir lacunas que possam ser deixadas pela insuficiência de fontes.

Outro conceito relevante para os fins desse estudo é a transcrição diplomática, a qual Grier define da seguinte forma:

> Aquela que registra a informação dada na fonte exatamente como ela aparece, com o maior número de detalhes possíveis e só isto parece resolver o problema. Este procedimento consiste em separar a maioria dos aspectos da transcrição em estágios: a inscrição dos símbolos e sua interpretação. (GRIER, 1996, p. 58). (tradução nossa).

Figueiredo (2004) acrescenta que além de refletir, na medida do possível, aquilo que está fixado na fonte, numa transcrição diplomática há cuidados a serem tomados como a não substituição de acidentes e claves, e manutenção de notação. Finalmente questiona se os erros de vários tipos devem ser mantidos ou lacunas têm de ser sanadas. Para Figueiredo, tais decisões deverão depender da destinação da edição.

Vale ressaltar que em música popular as fontes sonoras ou fonográficas, por vezes, são até mais importantes do que as fontes impressas. Por isso, em alguns momentos, os conceitos de edição crítica passam por uma adaptação necessária para a realização da pesquisa sobre o objeto escolhido.

O pesquisador Ivan Vilela ressalta que:

> Tornou-se corriqueiro a prática de realizar estudos musicológicos tomando como fonte única a literatura que existe a respeito, esquecendo-se da mais atávica de todas as fontes: a música em si. Ouvir música em estudo é artefato imprescindível na elaboração de alguns textos sobre música popular. [...] As impressões reflexivas registradas de forma escrita são importantes sim, na construção da imagem e do conhecimento a ser estudado, mas elas não prescindem da audição dos discos, as fontes primárias e principais desses estudos, que se quer são, às vezes, relevadas. (VILELA, 2014, p.102)

As transcrições a serem utilizadas não têm como fim apenas a identificação das notas contidas nas performances do artista, mas também apresentar elementos que ressaltem sua técnica, estilo e interpretação.

O estilo de uma música é permeado pela escolha dos procedimentos que o compositor utiliza em suas obras. Cada sinal, nota e indicações presentes na partitura trazem um significado que é interpretado em seu contexto e convenção. Os compositores, *a priori*, definem esses sinais e costumam ser conscientes desses fatores e assim realizam suas correções. O editor se incumbe da contextualização dos signos e de ser atento a esses fatos, e de que as escolhas dos mesmos possam delimitar gêneros e destacar o estilo de um compositor.

A prática do editor é elemento crucial em uma edição. A formação que acumulou, o entendimento sobre a notação musical, o tratamento com as fontes e a consideração do contexto fomenta o entendimento do estilo, bem como faz o editor buscar equilíbrio entre compositor e intérprete por uma atitude crítica.

> A interpretação desses sinais, portanto, seja na performance, onde a investigação de sua prática fornece um guia para a teoria e a prática da interpretação, ou em crítica, da qual a edição é um ramo, é uma questão estritamente histórica, mas que está igualmente enraizada na importação semiótica de cada signo [...] No contexto de uma investigação histórica e semiótica sobre uma peça e suas fontes, a prática de edição depende de forma elementar da concepção do editor sobre o estilo musical. (GRIER, 1996, p. 27-28)

As transcrições, juntamente com a edição crítica, oportunizam apontamentos do estilo de Bonfá ao violão solo. Em nossa pesquisa selecionamos composições que abrangem desde a década de 1950 à de 1980 e pensamos o gênero inserido no contexto histórico.

Gêneros como valsa, choro, samba e jazz foram explorados por Bonfá. Buscamos assim compreender de que maneira o compositor trabalhava esses gêneros denotando assim, o seu estilo.

Quanto à complexa conjuntura ao trato da edição crítica, Philip Gossett (2005, p.140) afirma que de início, o editor tem por primícias conhecer as fontes da música que pretende editar. Além disso, destaca a necessidade de ser suficientemente versado em princípios ou conceitos sobre edição, bem como buscar fundamentação nas ciências humanas e sociais, e por fim, na música em particular, para saber como usar essas fontes.

Em uma edição crítica as fontes tornam-se instrumento peculiar na pesquisa, e à vista disso há constantemente uma necessidade de averiguar sua confiabilidade. Temos o intuito de utilizar variadas fontes: as secundárias, como livros, revistas, jornais, iconografias, partituras, e a fonte primária, o princípio para a elaboração de textos e imprescindível à pesquisa, ou seja, a escuta da música.

Quanto à veracidade das fontes, Gazzaneo (2014), no artigo *'Edição Crítica de um Manuscrito',* coloca que se o trabalho editorial é baseado em fontes do objeto pesquisado, e ainda considerando estas fontes como testemunhas da história, a confiabilidade das mesmas deve ser analisada para o estabelecimento da intepretação de que o autor colocou em seu texto. Para que se ateste a legitimidade das fontes a serem utilizadas na pesquisa, o editor tem por tarefa um trabalho de investigação e identificação para que possam ser classificadas e avaliadas.

As composições de Luiz Bonfá costumam ser marcadas por intricadas histórias em seu processo de composição e performance. Considera-se o tempo que levou para ser composta, pois em uma única composição pode ser percebido fases de transição do compositor. Considera-se o momento: se foi uma encomenda, composta em parceria ou sozinho. Consideram-se as conjunturas históricas, pois nos auxiliam no entendimento das circunstâncias possíveis da ocorrência da obra e na construção de hipóteses ou críticas passíveis de demonstração.

A edição crítica reconta essas histórias por meio de cuidadosa consideração a todas as fontes possíveis, assim tornando as composições mais compreensíveis aos estudiosos, facilitando a performance dos intérpretes e as disponibilizando igualmente ao acesso do público.

No entendimento da responsabilidade com a edição, podemos responder algumas perguntas que Gossett (2005) coloca no artigo '*Critical Editions'*: que tipos de decisões precisam ser tomadas em uma edição crítica? Onde as fontes diferem uma da outra e com

quais critérios podemos avaliá-las? É possível agrupar manuscritos e edições de forma que ajude a explicar as peculiaridades da música? Em quais circunstâncias os editores devem sentir que é correto corrigir ou completar as fontes? Segundo Gossett (2005), essas são questões de cada edição a serem respondidas pelo crítico.

Em concordância com as ideias de James Grier, Theodore Dumitrescu (2013), no capítulo '*Scribes at Work, Scribes at Play: Challenges for Editors of the ars subtilior*' de seu livro '*Early Music Editing: Principles, Historiography, Future Directions*'**,** entende que a edição pode utilizar uma compreensão de sistemas de conhecimento em sua abordagem crítica a fontes passadas de música notada. Dumitrescu recorre ao texto *'A Critique of Modern Textual Criticism'* de McGann para buscar uma abordagem que considere relevante:

> A abordagem de McGann oferece um ponto de partida para o que considero uma filosofia de edição sensível aos contextos culturais da música e prática musical. Esta abordagem requer uma mistura saudável de estudos culturais, etnomusicologia, e antropologia, uma situação felizmente não incomum na musicologia de hoje (DUMITRESCU, 2013, p. 54). (tradução nossa).

O composto de estudos culturais, etnomusicologia e antropologia vão ao encontro da proposta de Grier (1996) de tratar a edição em seu âmago crítico e estabelecida em um entendimento histórico.

Dumitrescu também reitera o mérito de considerar o contexto, ao afirmar que o mesmo é essencial para o significado e valor de um trabalho durante a vida de um compositor, e também durante sua transmissão, adaptação e desempenho subsequentes. (DUMITRESCU, 2013, p.54)

O material apurado acerca do compositor favorece o entendimento do contexto e tende a enriquecer o trabalho. Depoimentos de músicos que conviveram ou até atuaram com o compositor, o relato dos familiares, a crítica dos estudiosos, informações históricas, as condições sociais da época, entre outros elementos, são registros que constroem o contexto e possibilita ao editor a formulação de sua interpretação no âmbito crítico.

Dumistrescu (2013) ainda alerta para outra questão pertinente ao trabalho de edição crítica. Adverte que ao longo do tempo as revisões podem variar a compreensão da composição: de fato, como McGann ilustra, usando vários exemplos do cânon literário, a intenção de um autor ou poeta é frequentemente borrada por revisão e mudanças na compreensão de seus próprios trabalhos ao longo do tempo. (MCGANN *apud* DUMITRESCU, 2013, P.54)

Para elucidar modificações que uma edição pode ocasionar na leitura e compreensão de uma composição, Gossett (2005) traz um exemplo de sua experiência com edição musical:

> Quando editamos *L'Italiana in Algeri* (ópera) de Rossini, logo aprendemos que as versões de duas das três árias de Isabella incluídas naquela nota eram revisões tardias, diferentes da música que Rossini escreveu para a estreia, que era a música conhecida em toda a Itália e na Europa. Quando editamos *Mosè in Egitto* (ópera) de Rossini, percebemos, como todos aqueles que já olhavam para o manuscrito autógrafo da ópera, que uma ária no segundo ato de *Amaltea* não estava na mão dele. O que nós não sabíamos, até que nós pedimos fontes secundárias de bibliotecas em toda a Europa e América, foi que esta cópia no manuscrito autógrafo não continha várias partes instrumentais presentes em todas as fontes secundárias da ópera. Ouça as gravações da ópera feita antes da publicação da edição crítica no ano passado: quando você chega a esta ária, parece que a orquestra Rossiniana completa foi substituída por um conjunto típico de (Giovanni) Paisiello. (GOSSETT, 2005, p. 141)

A possibilidade de diferentes abordagens em uma edição, o conjunto de critérios a ser usados e as variedades de interpretação fazem com que uma leitura não seja única e determinada, e sim uma das possibilidades entre outras variáveis.

No presente, o editor dispõe de ferramentas digitais que auxiliam a edição, como programas específicos para realizar a notação musical. Faz-se importante para o editor estar atualizado com esses recursos tecnológicos e com as especificidades comuns a cada instrumento para um melhor aproveitamento da edição. Essas ferramentas ainda garantem o armazenamento, o que viabiliza a preservação e difusão das músicas por meio impresso e digital, aproximando-as assim dos estudantes, músicos e público em geral.

Enfatizando os benefícios do século XX até o presente, Honea (2002) destaca que a música do século XX e XXI tem duas vantagens com as quais os músicos antes de 1900 não podiam contar. A primeira é um sistema mais rebuscado de notação musical e a segunda são as gravações, o registro do áudio que utilizaremos amplamente para nortear a pesquisa. A autora ainda coloca como ideal a oportunidade da escuta orientada pelo compositor.

Por fim, para complementar a edição crítica, a análise musical torna-se um elemento importante nessa pesquisa, que tem por objetivo ressaltar evidências do estilo ao violão solo de Luiz Bonfá, bem como da construção da forma, frases, cadências, entre outros elementos da estruturação musical.

Entendemos que a edição crítica na música é composta por uma intensa pesquisa das fontes que cercam o compositor e a avaliação de sua confiabilidade. Da mesma forma, está associada a uma conjunção de elementos que esclarece o contexto permeado por

investigação histórica, social e cultural. O editor crítico excede a função de transcrever a música informando o valor e tempo de cada nota, mas pode apontar a organização da forma, recorrência de estilos e idiomatismo. Nesse intuito, a escuta da música torna-se fio condutor para a elaboração de todo texto. Esperamos também usufruir dos meios digitais para um melhor aprimoramento da edição e sua divulgação aos apreciadores das composições de Luiz Floriano Bonfá.

2.2 - Da Transcrição, Seleção das Músicas e Idiomatismo no Violão.

A referência do áudio tornou-se a fonte primária e principal objeto de estudo para a presente pesquisa. A escuta possibilitou a transcrição de seis músicas do repertório de Bonfá, além do aproveitamento de duas transcrições lançadas em 1983, na editora GSP *(Guitar Solo Publication)* pelo violonista Barbosa Lima.

Bonfá lançou e veiculou relevante parte de suas músicas nos EUA. Diversos LPs ainda não foram remasterizados ao CD tampouco disponíveis em plataformas digitais. Este fato não impossibilitou o acesso a suas composições, no entanto, foram necessárias diversas idas ao Rio de Janeiro para consultas, cidade onde o violonista nasceu, iniciou sua carreira e deixou raízes. Entre o MIS (Museu da Imagem e do Som), Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e parceria com o pesquisador Jorge Mello, que reside na zona sul do Rio, conseguimos obter e escutar significativa cota de suas composições. Foi possível converter o áudio do LP para a mídia MP3, o que nos deu a opção de ouvir o repertório no computador ou em outro suporte digital, sem a necessidade da vitrola, facilitando o manuseio das músicas para o processo de transcrição.

Diante a agilidade obtida a partir da conversão do áudio, nos deparamos com uma dificuldade operacional: as músicas convertidas em MP3 trouxeram alterações no padrão da afinação mais usual ao violão, que usa a 5° corda (Lá) como base para as demais. A referência de frequência dessa corda solta medindo 110 Hz passou a oscilar entre 112 e 115 Hz. Com o auxílio de um afinador digital foi possível reconhecer a frequência da 5° corda de cada música transcrita e temperar o violão adequadamente a cada situação.

As transcrições também exigiram tomada de decisão, interpretação e análise compasso a compasso. Como já mencionado, Grier (1996) descreve o trabalho editorial como uma série de escolhas e críticas que consistem no equilíbrio da autoridade do compositor e editor, e refere-se à transcrição diplomática, com a qual registra a informação da forma que aparece, com o maior número de detalhes possíveis. Decidimos por este caminho, porém, os desafios foram constantes.

Em um primeiro momento, buscamos o maior número de músicas para violão solo disponíveis na discografia de Bonfá, a fim de iniciar a investigação do que poderíamos destacar no vasto repertório do compositor. Para dar suporte à seleção das oito músicas, recorremos a entrevistas de Bonfá em jornais e revistas, no intuito de começar a traçar sua trajetória, perceber suas decisões e incertezas, parcerias e estilo.

Com o professor Isaías Sávio, Bonfá teve as primeiras lições ao violão. Em entrevista à revista *'Guitar Player'* em 1997, o violonista afirmou que estudava músicas para violão clássico com Sávio, mesmo sem lembrar alguma específica, informou o costume de criar músicas para seus estudos das quais, uma delas foi a 'Marcha Escocesa'. Selecionamos e transcrevemos essa música, no desejo de verificar a possível relação de Bonfá com Isaias Sávio, bem como a organização formal e idiomatismo presente na composição.

Aníbal Augusto Sardinha, conhecido como Garoto, foi constantemente referenciado pelo próprio Bonfá com importante parceiro. Na mesma entrevista à revista *'Guitar Player'* que cita Sávio, também demonstrou admiração ao Garoto, considerando este violonista com um balanço diferente para a época, até mais avançado que outros músicos de seu tempo. Garotou faleceu em 1955 e anos depois Bonfá lançou o LP 'Alta Versatilidade' com um choro intitulado 'Garoto', mais uma música por nós escolhida para a transcrição, edição e análise. Um choro com introdução, acordes dissonantes, modulações, tudo isso já na década de 1950. Discutiremos com mais aprofundamento sobre Bonfá e Garoto no tópico 'O Convívio e Homenagem a Garoto'.

Barbosa Lima editou e publicou na editora GSP, nos EUA, quatro composições do violonista em 1983: 'Passeio no Rio', 'Xango', 'Na Sombra da Mangueira' e '*Love Fascination'*. As publicações dessas partituras tornaram-se importante referência teórica para o projeto, uma vez que possibilitam a aproximação da obra e a observação prévia de possíveis questões analíticas e interpretativas de Bonfá, além do fomento para a transcrição e edição de novas partituras. Aproveitamos 'Passeio no Rio' e 'Na Sombra da Mangueira' para discutir o requinte harmônico e estilístico de Bonfá nessas músicas.

Bonfabuloso é o nome com tom humorístico de uma música intitulada por Bonfá e lançada no álbum 'Solo in Rio', de 1959. Escolhemos essa música pela demonstração de afinidade com música popular estadunidense que ela contém, especificamente o jazz, ao usar procedimentos como o *walking bass*, um característico acompanhamento feito pelo baixo.

Para completar a seleção das músicas, integramos três faixas do álbum *'Introspection'* (1972), 'Leque', '*Concerto For Guitar' e 'Enchanted Sea*'. O músico e jornalista Arnaldo DeSouteiro, que chegou a produzir discos e sessões de gravações com Luiz Bonfá, João Gilberto e Tom Jobim, entre outros artistas, reeditou esse LP lançando em CD pela RCA em 2001. DeSouteiro fez uma nota no encarte desse CD com o seguinte comentário:

> Oito obras-primas formando uma obra de arte composta e executada por um gênio. Sem exagero algum, *'Introspection'* poderia ser assim definido. [...] É impossível deixar de ressaltar as sutilezas da refinada harmonia de *'Concerto For Guitar'*, a transformação do violão numa orquestra em miniatura em 'Leque' e o uso de pedais de efeito em *'Enchanted Mirror'*. (DESOUTEIRO, 2001).

Além da seleção das músicas trazer pontos que consideramos relevantes na trajetória de Luiz Bonfá, há também a intensão de ilustrar seu estilo ao violão solo. Para isso, ressaltaremos o idiomatismo explorado pelo violononista, a fim de auxiliar o entendimento de seu estilo.

Quanto à definição e uso conceitual da palavra "idiomatismo", em um primeiro instante recorremos à definição do dicionário eletrônico Aurélio (1999), onde seu significado se dá pela construção sintática de uma língua que não possui correspondência em outra, que é própria daquele idioma, também uma expressão ou construção particular, cuja tradução palavra por palavra não corresponde ao significado geral da expressão.

No artigo '*Characterizing Idiomatic Organization in Music: A Theory and Case Study of Music Affordance'* (2009), Hunor e Berec trazem o conceito de idiomatismo na música, ao expor que:

> Na música, o conceito de idiomatismo foi aplicado a uma ampla variedade de ocorrências. No entanto, o termo é comumente associado ao uso de diferentes recursos instrumentais. A mecânica de um instrumento musical comumente influencia a maneira como a música é organizada. Como na fala, as passagens na música podem ser caracterizadas como mais ou menos idiomáticas, dependendo da extensão do quanto à música exige dos efeitos específicos de um instrumento musical. (HUNOR; BEREC, p.103, 2009, tradução nossa).

Villa-Lobos foi um compositor brasileiro central para o desenvolvimento de novas possibilidades idiomáticas ao violão. A série de 12 estudos para violão solo produzidas por ele no início do século XX reformulou a linguagem do instrumento, ao acrescentar elementos técnicos e musicais, explorar cordas soltas, harmônicos, modelos de acordes repetidos em diferentes regiões, arpejos, ligados, entre outros recursos.

Sem a ambição de esgotar a discussão sobre o idiomatismo em Villa-Lobos, Delneri (2015) traz um resumo dos elementos da escrita violonística do compositor dividindo-os em três grupos:

> 1 - Sonoridades: Ampliação da sonoridade do violão utilizando recursos violonísticos (paralelismos horizontais e verticais, harmônicos, mudanças de agrupamentos de cordas, *glissandi*, estruturação rítmica, agilidade e timbre).
> 2 - Tradição e experimentação: linguagem expressiva do romantismo

> expressa em compositores violonistas, como Francisco Tárrega (1852-1909), Miguel Llobet (1878-1938) e Emilio Pujol (1886-1980). 3 - Idiomatismo da mão direita combinado com fórmulas de mão esquerda – estruturadas de sonoridades e sonoridades estendidas. (DELNERI, p. 32, 2015).

Os três itens acima mencionados ilustram uma possibilidade de leitura referente ao idiomatismo oferecido pelo violão. Em nossa pesquisa, não temos a pretensão de exaurir as possibilidades idiomáticas com Bonfá, tampouco estender a questão, pois excederia o escopo desse trabalho. Utilizaremos como aporte a edição crítica e elucidação do estilo de Bonfá ao violão solo, a partir das músicas selecionadas.

Referente aos diferentes recursos e singularidades de um instrumento musical, consideramos os seguintes aspectos idiomáticos ao violão: timbres, retirados principalmente pelo movimento horizontal da mão direita; uso de diferentes registros para uma mesma melodia; articulações; movimento vertical ou horizontal das mãos; uso de tonalidades que favorecem o uso de cordas soltas; *scordatura*, ao mudar a afinação da 6° corda de Mi para Ré; efeito de pedal com cordas soltas; *campanella*, que consiste na combinação de cordas soltas e presas; progressões simétricas, ao usar um mesmo desenho ou digitação violonística para modulação ou outra função; e uma peculiar de Bonfá, a ser apresentada e discutida, a técnica de *brushing*.

CAPÍTULO 3
ADMIRAÇÃO, CONVÍVIO E APRENDIZADO COM OUTROS VIOLONISTAS

3.1 – Das Primeiras Notas ao Aprendizado com Isaias Sávio

A história contada por Bonfá na música brasileira começou cedo, ainda no final da década de 1920, quando tinha seis anos. De início, a curiosidade em tirar as primeiras notas veio ao observar seu pai, um italiano que tocava de modo simples e apreciava música. Os garotos vizinhos de Santa Cruz, onde nasceu Bonfá, tomavam lições com um professor local, o que o motivou a se interessar mais pelo instrumento.

> Meu pai, que era italiano e muito musical, tocava violão. Embora o que ele tocasse fosse muito simples, certamente era uma influência. Havia outras crianças no bairro que tiveram aulas com o professor local, então quando tinha 11 anos de idade falei ao meu pai que queria aprender. Ele disse que compraria um instrumento sob a condição de que, se eu não demonstrasse progresso depois de três meses, desistiria. (BONFÁ, 1981). (tradução nossa).

Progresso rapidamente demonstrado ao pai, Bonfá conhecia e expandia cada vez mais os caminhos permitidos pelo violão, até esgotar o aprendizado com o professor local, sem ter esgotado sua ambição pelo instrumento. Para o violonista e compositor Brian Hodel, Bonfá disse: “depois de alguns meses, falei ao meu pai que precisava de outro professor, pois sentia que poderia aprender muito mais, e que esse professor não poderia me mostrar”. (tradução nossa).

Sem saber com quem continuar seus estudos, por ocasião, Bonfá tocava em uma festa ao perceber que Isaias Sávio (1900-1977) estava no local, e atento àquele menino tocando violão, logo o convidou para ser seu aluno. “Tive a sorte de estar em uma festa no Rio, onde conheci o Isaias Sávio, o grande guitarrista uruguaio. Eu toquei para ele, que prontamente me convidou para se tornar um de seus alunos”. (BONFÁ, 1981). (tradução nossa).

> Com uns seis ou sete anos, comecei a tocar, estimulado por meu pai. Depois, estudei com o grande Isaias Savio, quando tinha 12 anos. Já tocava alguma coisa, mas com a mão destreinada, fora de posição, aos poucos, fui procurando tirar um som mais aveludado. Percebia que dependia de ferir menos as cordas. (Entrevista concedida aos jornalistas Beto Ruschel e David Hepner para a revista ‘*Guitar Player*’).

Em consulta ao acervo digital do 'Violão Brasileiro', encontramos a informação de que o aprendizado com Sávio se iniciou em 1933, o que coincide com a entrevista concedida a Brian Hodel em 1981, porém, na entrevista à revista '*Guitar Player*' (1997), Bonfá relata ter começado os estudos aos 12 anos. Considerando seu nascimento em 1922, permanece a dúvida se iniciou os estudos com Isaias Sávio aos 11 ou 12 anos.

Para ter as aulas com Sávio, Bonfá precisou se deslocar para o centro, saindo da zona oeste do Rio, do bairro de Santa Cruz, o local mais distante da região central. Esse trajeto exigia vencer todo 'Ramal Santa Cruz' da malha do trem, atravessando mais de 20 estações até alcançar, o que seria hoje, a plataforma seis da estação central. Desde aquela época, todo percurso já exigia mais de duas horas de paciência no transporte, e chegando à estação, ainda tinha que caminhar mais um pouco até alcançar Santa Teresa, onde residia Sávio. A dura rotina de ir e vir das aulas e o empenho de Bonfá, fez com que o professor não cobrasse pelas aulas, como atestou Bonfá (apud Hodel, 1984): "ele nunca cobrava muitos de seus alunos que eram pobres, nunca me deixou pagar durante os dois anos em que estive com ele, porque eu era um estudante sério. Em um momento, cobrou apenas cinco de um total de dezoito alunos". (tradução nossa).

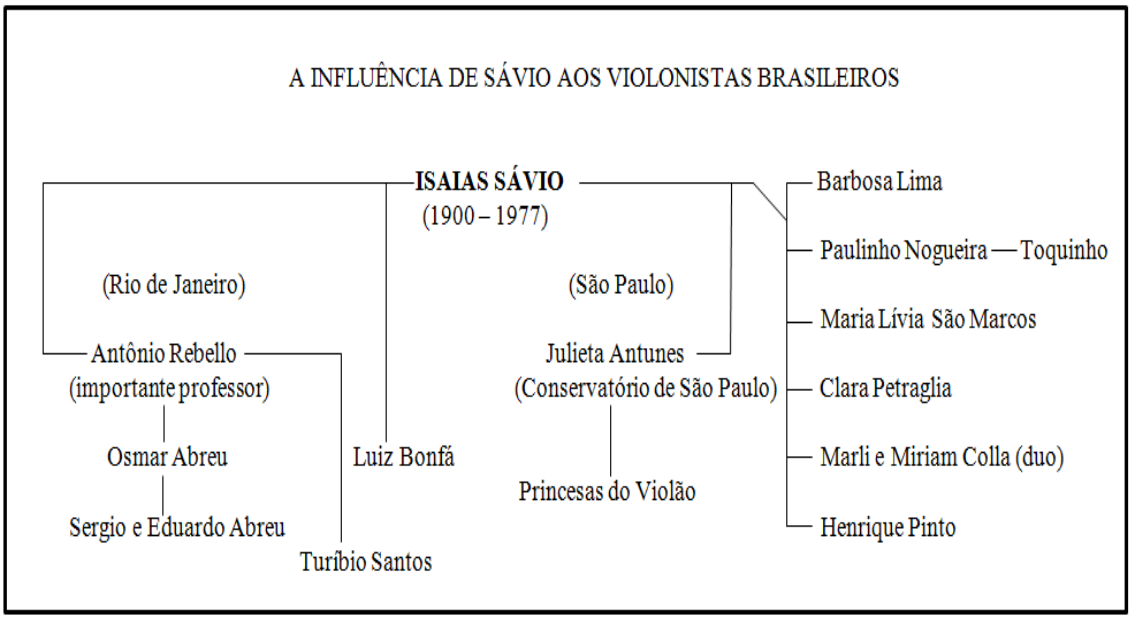
Não era tarefa fácil encontrar um professor ou escola de música naquele momento para aprofundar nos estudos do violão. Por mais exigente que fosse a jornada diária de Bonfá para chegar até Sávio, ainda foi possível ocorrer essas aulas, pois ambos moravam no Rio. Havia mais opções para persistirem no aprendizado do violão estando no Rio de Janeiro e/ou São Paulo, pois já eram cidades populosas e consolidadas no século XX pelo forte eixo econômico, atraindo assim uma grande diversidade de artistas, intelectuais e professores. O violão no Brasil seguiu esse fluxo e nesses centros encontrou cenário propício e atraente para consolidar escolas, formando diversos artistas.

> O violão no Brasil passou a se desenvolver, principalmente, em dois grandes centros, Rio de Janeiro e São Paulo, de onde vem a maioria dos grandes violonistas brasileiros, que tiveram ou tem sua formação musical instrumental com os professores destas cidades. (DUDEQUE, 1994, p.102).

O esforço em se encontrar com Isaias Sávio para realizar as aulas valeria a pena, pois era o "grande e estimado" Sávio, professor de muitos que se evidenciaram por suas performances no violão brasileiro. Dado o reconhecimento a Sávio como formador de expoentes violonistas, apresentamos alguns fatos da história desse professor e violonista uruguaio, e em linhas gerais, temos a pretensão de compreender brevemente sua contribuição de tanto prestígio na pedagogia do violão. Iniciamos essa investigação com um quadro

expondo os diversos violonistas entre São Paulo e Rio de Janeiro que tiveram aulas com Isaias Sávio.

Figura 1 - Influência de Isaias Sávio aos violonistas brasileiros



Fonte: Hodel (1984).

Além dos violonistas citados no quadro, podemos acrescentar a essa lista Marco Pereira e Paulo Bellinati, ambos estudaram no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Paulo Porto Alegre estudou com Sávio por quatro anos, depois teve aula com Henrique Pinto.

Isaias Sávio nasceu em Montevidéu no ano 1900 e chegou ao Brasil em 1931, na cidade do Rio de Janeiro. Na capital brasileira da época teve como alunos Luiz Bonfá e Antonio Rebello, permanecendo na cidade até 1940. Após esse período, migrou para São Paulo, onde se estabeleceu por definitivo. Na capital paulista, inseriu em 1948 o curso de violão no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Nessa escola superior de música e arte dramática conceituada desde o início do século XX em São Paulo, Sávio mostrou que o violão tinha o alicerce e rigor necessário para ocupar um curso no requisitado conservatório da cidade.

Parte significativa desse alicerce se dá pelo conhecimento trazido por Sávio sobre os conceitos do método Tárrega[4], que tinha por finalidade melhorar a técnica no violão,

[4] Muitos dos fundamentos de Francisco Tárrega (1852-1909) se estabeleceram e ainda continuam em uso, tais como o violão apoiado na perna esquerda elevada por um banco, abolição do dedo mínimo apoiado no tampo permitindo maior exploração tímbrica, desde sons mais metálicos a aveludados. De sua escola também se

resolver dificuldades mecânicas dos violonistas no instrumento, e consequentemente conseguir uma apurada interpretação do repertório violonístico. Aliás, repertório que já vinha de uma crescente apreciação desde a década de 1930, muito fomentado pelo empenho de Villa-Lobos em compor para o instrumento, como a reconhecida série dos doze estudos, mencionada anteriormente.

A proposta pedagógica de Sávio trazendo os ensinamentos de Tárrega, a busca em desenvolver uma mecânica e digitação mais favorável à interpretação, a preocupação com o repertório abrangendo expoentes compositores do violão e o cunho didático respeitando as dificuldades e potencialidades dos alunos estavam entre os objetivos de Isaias Sávio.

De fato os resultados apareceram paulatinamente e com boa dose de paciência.

> Sávio, o homem que implantou e modernizou a escola de Tárrega no Brasil, lançou as bases para a escola brasileira, que não havia chegado a esse país até 1931. Além disso, levaram anos de paciência no que foi certamente uma luta frustrante e muitas vezes dolorosa para estabelecer os ensinamentos que alimentaram a dupla Abreu, Carlos Barbosa-Lima, Luiz Bonfá, Turíbio Santos e muitos outros grandes intérpretes e professores.

Ao mestre Tárrega, Sávio o referiu na segunda edição da revista 'Violões e Mestre', da qual era consultor técnico, da seguinte forma:

> Francisco Tárrega legou-nos obra de valor permanente para a literatura violonística: suas mazuras, seus trêmulos e, sobretudo, seus prelúdios, constituem o melhor de sua obra. Amante dos clássicos da música e dotado de grande intuição e conhecimento realizou transcrições admiráveis como a Fuga de Bach e muitos outras. Preparou um grupo de alunos que difundiram no mundo os seus ensinos, hoje publicados por alguns dele, principalmente pelo maestro Emilio Pujol. Tais procedimentos são hoje seguidos por todos os violonistas. (SÁVIO, 1964, p.50).

Sávio era atencioso e criterioso com o repertório, fez 115 composições e diversas transcrições, que contemplavam diversos gêneros, como o clássico, barroco, romântico e influências nacionalistas. Sua escola tinha por âmbito a instrução do estudante para o repertório erudito. (OROSCO, 2001)

O relato de Brian Hodel (1984, p.19) para a revista 'Guitar Review' fornece elementos para aferir a dimensão do trabalho de Sávio.

> A extensa biblioteca musical de Savio dá uma ideia de sua enorme capacidade de trabalho no campo pedagógico. Sua coleção de violão (incluindo 400 de seus próprios trabalhos publicados) consiste em mais de

---

destaca o cuidado com a postura corporal, maior uso do dedo anelar, preocupação com a digitação, uso de glissandos, pulsação apoiada conseguindo maior nitidez e projeção sonora. (SOBRAL, 2007)

> 600 volumes, cada um com mais de 100 páginas de partituras para violão. Examinando esta biblioteca aleatoriamente, encontramos alguns de seus prelúdios. Em outro volume, um método de Aguado, e um terceiro, revela o próprio método de Savio em dois volumes, *The Modern School for Guitar*, que foi impresso em russo e também em japonês.

Baseado em sua longa experiência como professor, Sávio (apud Hodel, 1984, p.20) informou em linhas gerais o que acreditava ser importante para adquirir uma boa técnica e colocou uma diferença sua em relação ao método de Tárrega:

> Para adquirir uma boa técnica, diz ele, "é decisivo compreender o objetivo de cada exercício. Estudar apenas o que é necessário irá abreviar o caminho tedioso que leva ao nosso objetivo desejado". Ele continua: "Na minha longa experiência como professor, sempre preferi que meus alunos tocassem apenas os exercícios técnicos estritamente necessários, estudando-os eficientemente por alguns anos; os principais arpejos, legatos, escalas, acordes, mudanças de posições, e outros elementos que pertencem à técnica do violão". Mais tarde, ele enfatiza a importância da sonoridade: "som claro e comunicativo. A interpretação correta é simples, natural e em um estilo puro". As instruções de Sávio para a colocação da mão direita representam uma modificação significativa do ciclo de Tárega e resultam em "uma posição naturalmente curvada", em vez de um ângulo de noventa graus em relação às cordas. "Mais tarde, quando se adquiriu o controle sobre os movimentos da mão direita na atitude 'normal', a posição pode ser alterada para produzir efeitos sonoros especiais". (Tradução nossa)

Assim, observamos a preocupação didática de Isaias Sávio em selecionar os exercícios com direcionamento, em um objeto a ser atingido. O propósito estava em abreviar caminhos, em conhecer as dificuldades mecânicas a serem superadas pelos violonistas e, como disse Sávio, tocar os exercícios técnicos estritamente necessários.

Sávio também ressalta elementos estudados por seus alunos que demonstram exploração das possibilidades de execução que o violão oferece ao intérprete e um pouco do idiomatismo do instrumento, ao colocar exercícios que contemplam arpejos, legatos, escalas, acordes, mudança de posições, entre outros elementos da técnica do violão.

E por fim, uma diferença a Tárrega: não exigia que a mão direita ficasse em um anglo de 90° em relação às cordas, mas levemente inclinada, e ao adquirir um bom controle sobre a mão direita, esta podia ser alterada para produzir efeitos.

Em diálogo com as concepções de Sávio, Bonfá (apud Hodel, 1981) disse:

> Eu fui ensinado na tradicional escola clássica de Tárrega por Isaias Sávio. Portanto, eu estudei o trabalho de Miguel Llobet, Boccarini, Carcassi, etc. Minha mão direita toca no estilo clássico do dedo, mas a posição da minha mão não é da velha escola, onde os dedos são perpendiculares à corda. Em vez disso, a mão direita está em um ângulo mais natural das cordas. Isto é mais confortável e, aliás, também foi a posição favorecida por Sávio. Eu

> nunca uso nenhum livro de métodos, embora tenha estudado o conjunto de exercícios diários que Sávio deu a todos os seus alunos. A ideia básica dos movimentos dos dedos é obter um som suave e não agressivo. Claro que há momentos em que você precisa ser agressivo, mas o tom básico é redondo. A mão esquerda também segue as posições clássicas. (tradução nossa).

Observamos que Bonfá, em consonância com as orientações de Sávio, não deixa os dedos da mão direita em um anglo perpendicular às cordas, mas levemente curvada. O repertório estudado em aula correspondia a alguns dos compositores do violão erudito contemplados por Sávio, como Miguel Llobet, Tárrega, Carcassi, entre outros.

Bonfá também transparece que a ideia central dos movimentos dos dedos se dá em retirar um som suave e "não agressivo", porém, como citado acima, coloca que em alguns momentos há a necessidade de ser mais agressivo. Provavelmente se refere a momentos em que a mão direita precisava ser mais ritmada, "forte", com *swing,* evidenciando uma "levada", ou seja, se preocupando mais com esses elementos do que com um som aveludado, por mais que o tom básico de referência era o "redondo".

A importância de ter feito aulas com Sávio costuma ser citada nas entrevistas concedidas por Bonfá, por ter estudado os exercícios[5] direcionados a resolver questões técnicas, da preocupação com a postura da mão direita e esquerda, de tirar um "som redondo", entre outros, mas sempre que citava essa importância, Bonfá (apud Hodel, 1981) também dizia: "me apaixonei mesmo pela música popular brasileira e comecei a trabalhar nessa direção, aplicando a técnica clássica à música popular". (tradução nossa).

Sávio não desaprovava a intenção de Bonfá (apud Hodel, 1981, p.20) de seguir com o popular:

> Ele (Sávio) me disse que eu tinha o potencial, se me dedicasse a isso, para me tornar um dos maiores violonistas erudito. No entanto, alguns anos mais tarde, quando tive algum sucesso como violonista popular, ele disse que gostava muito das coisas que eu fazia com o violão. Eu me senti muito gratificado em ouvir. (tradução nossa).

Na entrevista concedida a revista '*Guitar Player'* em fevereiro de 1997, Bonfá aparentava não lembrar o nome dos compositores que Sávio abrangeu nas aulas, mas ao falar sobre o estudo com o antigo professor, lembrou-se do nome de uma composição:

> "Músicas de métodos para violão clássico, mas não lembro os nomes dos autores. Às vezes, eu mesmo criava peças para o meu estudo, como a 'Marcha Escocesa', que anos depois tornou-se meu número solo mais aplaudido nos shows com a Mary Martin".(Bonfá, 1997)

---

[5] No tópico 3.3 (A admiração de Carlos Barbosa Lima) apresentamos a ideia de um exercício de Isaias Sávio, segundo Barbosa Lima, que foi seu aluno.

Chamou-nos atenção a citação da composição 'Marcha Escocesa' como a lembrança de uma música criada por Bonfá a fim de complementar seus estudos e que posteriormente tornou-se um de seus números mais aplaudidos. Assim, buscamos sua transcrição e edição no intuito de verificar os elementos musicais presentes na estrutura, se há arpejos, legatos, escalas, mudança de posição das mãos, qual timbre retirado, entre outros elementos, bem como a aplicação da técnica erudita à música popular, conforme citado pelo próprio Bonfá em entrevistas.

As edições e transcrições a serem apresentadas, bem como as análises e observações relativas à performance e idiomatismo explorados por Bonfá, têm como referência uma gravação do violonista a ser citada. Esse esquema se aplica às outras músicas contempladas no trabalho. Como colocamos no capítulo 2, a referência do áudio torna-se a fonte primária e mais atávica em nossa pesquisa, fomentando toda investigação subsequente. Feita essa consideração, prosseguimos com 'Marcha Escocesa'.

Ao consultarmos a base de dados 'Discos[6]', verificamos que música 'Marcha Escocesa' foi gravada pela primeira vez em outubro de 1953 e em disco de 78 rpm na gravadora Continental. Pelo reduzido armazenamento desse formato de disco, em média uma música por lado e não mais do que três minutos de duração, encontramos duas músicas, a 'Marcha Escocesa' no lado B (Continental, número 16.847-B) e no lado A, a música '*Uei, Paesano'* (Continental número 16.847-A), canção italiana de Nicola Paone (1915-2003).

Vale ressaltar as seguintes diferenças de suporte para gravação: os discos de 78 rpm tinham lado A e B, eram frágeis e com capacidade de armazenar três minutos de gravação em cada lado, tempo que possivelmente tenha influenciado a composição das músicas em sua duração e até perdurado na memória coletiva do compositor, pois hoje ainda é comum o tempo médio de três minutos nas canções. No início da década de 1960, os discos de 78 rpm caíram cada vez mais em desuso, dando lugar à tecnologia do disco de vinil, o LP (*long play*), de 33 rpm, mais resistente e leve, além de permitir gravar até 30 minutos de cada lado. Entrando na década de 1990, os CDs (*Compact Disc*) ganharam espaço nas gravações pelo reduzido tamanho, maior capacidade de armazenamento, chegando há 80 minutos no total, com mais durabilidade e clareza sonora. Bonfá gravou em discos de 78 rpm, no LP de 33 rpm e também no suporte CD .

Além de ser gravada em 78 rpm no ano de 1953, 'Marcha Escocesa' pode ser encontrada nos álbuns: 'Meu Querido Violão' (1958), gravadora Odeon, 'Amor' (1959),

---

[6] A base de dados 'Discos' contém informações sobre o acervo musical brasileiro, em discos de 78 rpm, gravados no Brasil no período de 1902 a 1964.

gravadora *Atlantic*, de Los Angeles e '*Solo In* Rio *1959'* (2005), gravadora Smith Folkways, *Washington*. No LP 'Amor', a música está no tom de fá maior, nos outros álbuns, no tom de mi maior.

Temos que registrar aqui a seguinte confusão: ao escutar 'Marcha Escocesa' na gravação em 78 rpm pela Continental (1953), no LP 'Amor' (1959) e no CD '*Solo In Rio 1959*' (2005), percebemos se tratar da mesma música, porém, quando escutamos a música no LP 'Meu Querido Violão' (1958), logo notamos que se trata de uma música diferente, sem referência ou diálogo com as outras gravações ou a uma marcha. Verificamos que, a faixa 2 no lado B do LP 'Meu Querido Violão', intitulada de 'Marcha Escocesa', na verdade foi trocada de nome com a faixa 2 do lado A deste LP e nomeada como 'Paisagem Amazônica'. Chegamos a essa conclusão ao constatar que, o que foi atribuído o nome de 'Paisagem Amazônica' em 'Meu Querido Violão' corresponde à música gravada nos outros álbuns como 'Marcha Escocesa', e o lugar daquele à qual foi atribuído o título 'Marcha Escocesa' no LP 'Meu Querido Violão', escuta-se uma música com violão acompanhado de percussão, que, a todo o momento, sugere sons de florestas, se aproximando dos cantos dos pássaros, do marcante cricrilar do grilo e das águas correntes, sendo mais apropriada para o nome 'Paisagem Amazônica'. A troca de nomes no álbum 'Meu Querido Violão' provavelmente ocorreu no momento de escrever o nome da música na referência do áudio, e assim foi enviada para a confecção da capa do LP.

A gravadora J. Joes J. *Edizione Musicali* remasterizou o LP 'Meu Querido Violão' lançando em janeiro de 2019. Verificamos que a confusão dos nomes permaneceu, ou pela opção de manter exatamente o que estava escrito no álbum de referência, ou por não se atentarem ao ocorrido.

Não menos confuso, no LP 'Amor' (1959), 'Marcha Escocesa' vem com o nome '*Bagpipes'*. Até o momento não compreendemos o porquê dessa troca, nem quando traduzimos a palavra para o português, que seria 'Gaita de Fole'. No CD *'Solo In Rio 1959'* (2005) e na gravação em 78 rpm pela Continental de 1953 vem com o nome 'Marcha Escocesa'.

Em '*Solo In Rio 1959*', a gravadora *Smith Folkways* remasterizou para o suporte CD as 17 músicas do LP 'O Violão de Luiz Bonfá' (1959) pela gravadora Cook (não consta gravação de 'Marcha Escocesa' neste álbum) e adicionou mais 14 faixas. Antes de mais uma confusão, esclarecemos a seguinte situação: 'Marcha Escocesa' lançada no CD *'Solo In Rio 1959'* (2005) não é remasterização de nenhuma gravação da música em álbuns anteriores, pois enquanto as gravações nos outros álbuns apresentam parte **A**, **B** e **C**, 'Marcha Escocesa'

em '*Solo In Rio 1959'* tem somente parte **A** e **B**, que corresponde ao **B** e **C** das outras gravações. Também não é o corte de uma parte **A** de outra gravação, pois a interpretação e ornamentos apresentados não são exatamente os mesmos. Considerando a morte de Bonfá em 2001 e o lançamento do CD em 2005, entendemos que, naquele momento, é provável que tenham encontrado essa versão inédita de 'Marcha Escocesa', em alguma das inúmeras gravadoras pelas quais passou Bonfá e lançaram em '*Solo In Rio 1959'*.

Apesar de certa confusão de nomes e versões diferentes, escolhemos a gravação do CD *'Solo In Rio 1959'* (2005) como referência do áudio para transcrição e análise, bem como optamos em continuar a chamar essa música de 'Marcha Escocesa', por Bonfá se referenciar com esse nome em entrevistas, como a concedida à revista '*Guitar Player*', em 1997.

Na base de dados 'Discos', 'Marcha Escocesa' vem denominada como gênero dobrado, que corresponde a uma marcha. Obtemos mais informações sobre esse gênero no artigo 'O Dobrado: Breve Estudo de um Gênero Musical Brasileiro', de José Rocha (2011). O autor situa historicamente a marcha apresentando três andamentos desse gênero, em concordância com as cadências de marcha das tropas militares.

> As diversas situações táticas exigem, basicamente, três cadências para o deslocamento da infantaria: o passo de estrada, que é uma marcha lenta e pesada, usual nos longos percursos; o passo de parada ou passo ordinário, que é uma marcha bem mais rápida, com andamento próximo ao dobro do anterior, utilizada em desfiles, continências e paradas militares; e o passo acelerado, marcha de ataque para a tomada de pontos do terreno ou na carga sobre as linhas inimigas. Nas tropas de cavalaria, essas cadências correspondiam, aproximadamente, às andaduras ao passo, ao trote e ao galope, enquanto que, para as bandas de música, as cadências desses passos foram se uniformizando bem perto das seguintes velocidades do metrônomo: 1) o passo de estrada: uma marcha lenta, com marcação entre 68 e 76 tempos por minuto; 2) o passo dobrado: uma marcha rápida, com metrônomo marcando de 112 a 124 tempos por minutos; e 3) o passo acelerado ou galope, com marcação em torno de 160 tempos por minuto.

Nas gravações consultadas, 'Marcha Escocesa' tem andamento entre 112 a 124 tempos por minuto, configurando o dobrado. Em nossa transcrição, indicamos o andamento em 115 tempos por minuto na semínima de referência.

Rocha (2011) pontua algumas características do dobrado:

> O ritmo do dobrado é binário, com forte acentuação do tempo forte do compasso, que usualmente é o compasso simples 2/4. [...] O andamento do dobrado é mais lento do que o da marcha americana e mais rápido do que o da marcha britânica. Sua cadência foi se estabilizando por volta de 112 passos por minuto. [...] Formalmente, o dobrado varia muito pouco,

> mantendo-se dentro de uma estrutura ternária em que identificamos uma primeira parte (A), uma segunda (B) e um trio (C). A primeira parte tem sempre uma pequena introdução, de quatro a dezesseis compassos, sendo raramente maior que isso. [...] Após o trio (C), tem lugar uma reexposição das duas primeiras partes (A-B). O esquema é o seguinte, A-B-C e reexposição A-B.

As gravações de 'Marcha Escocesa' apresentam divisão binária, e como já mencionada, tem em sua estrutura formal parte A, B e C. Encontramos esse esquema nas gravações da Continental em 78 rpm (1953), 'Meu Querido Violão' (1958) e 'Amor' (1959), disposto no seguinte esquema: **A**, **B**, **C** e reexposição de **A** e **B**. Esse esquema formal caracteriza o dobrado, segundo apontou Rocha (2011).

No álbum '*Solo In Rio 1959*' (2005), que foi a referência do áudio utilizada para a transcrição e edição, a música 'Marcha Escocesa' apresenta a seguinte estrutura formal, parte **A** (20 compassos) e parte **B** (16c). Bonfá opta pelo esquema **A**, **B**, **A** e na repetição da parte **A** finaliza em *fade out*, quando a gravação vai gradualmente perdendo a intensidade até se reduzir ao silêncio.

Rocha (2011) afirma que, para maior facilidade de exposição, as partes nos dobrados são escritos em tons maiores. Não muito comum, encontramos dobrado cujas partes são escritas em uma mesma tonalidade menor, mas o mais usual é a exposição se encontrar em um tom maior e outra parte na subdominante, ou seja, no quarto grau, que é um tom maior. Sobre a harmonia do dobrado, o autor informou que:

> A harmonia dos dobrados, em geral, é bastante singela, sendo esporádico o uso de acordes dissonantes. As sequências harmônicas e as cadências são tão comuns, que se pode falar na existência de padrões de harmonização. Por exemplo, pelas anotações deixadas pelo Luiz de Almeida Rosa, que foi um dos fundadores da Banda Linense e maestro da Banda de Guaiçara, SP, é possível verificar que harmonizava as suas composições e os seus arranjos, utilizando um método que consistia no emprego das tríades sobres os graus da escala do tom da melodia, em que, os graus I e III eram harmonizados pelo acorde da tônica; os graus V e VII, pelo acorde da dominante (raramente com a sétima); os graus IV e VI, pelo acorde da subdominante; e o grau II, pelo acorde da dominante ou pelos acordes maior e menor da sobretônica.

'Marcha Escocesa' dispõe na parte **A** do tom de mi maior e a parte **B** se encontra na subdominante, tom de lá maior. A harmonia é singela, como de costume no dobrado. Toda música é harmonizada em tríade, sem uso de acordes dissonantes. A parte **A** está organizada em cinco frases de quatro compassos cada, conforme o exemplo:

PARTE A

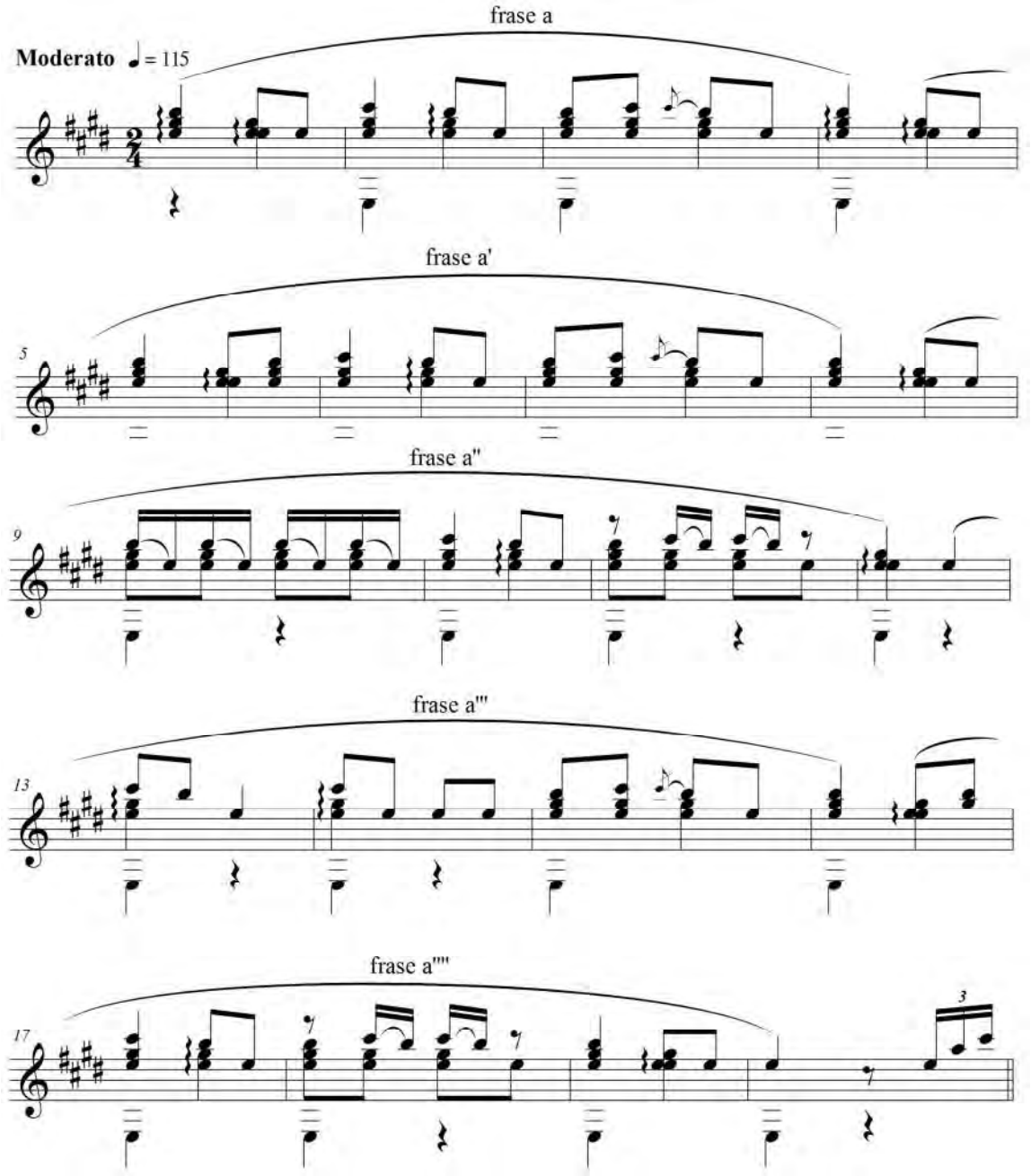


Figura 2 - Parte A - Marcha Escocesa.

Notamos tratar-se da mesma frase com pequenas variações. A frase a'' e a'''' apresentam uma ligeira variação rítmica, mas sem perder a ideia da frase melódica colocada no início da música.

Em toda interpretação de 'Marcha Escocesa', parte **A** e **B**, Bonfá recua a mão direita horizontalmente, ficando posicionada mais próxima ao cavalete do violão, retirando assim um timbre mais estridente. A ideia de usar esse recurso aparenta ser a de se aproximar

ao som dos instrumentos de sopros da família dos metais, os mais requisitados em bandas marciais e dobrados.

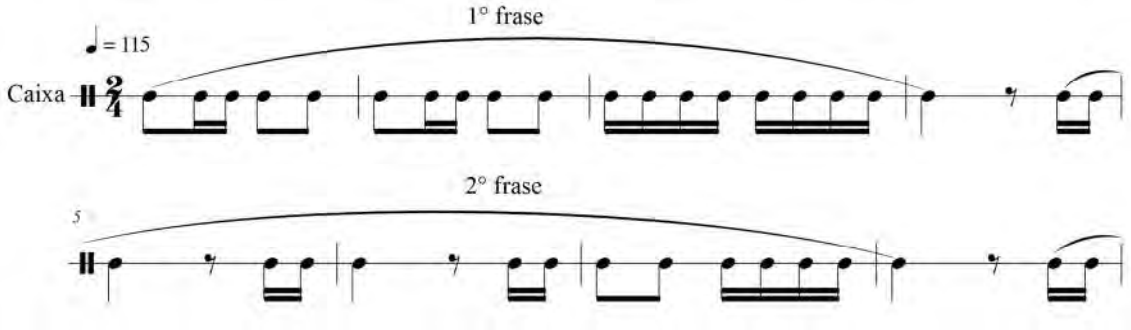
Na parte **A**, Bonfá utilizou com abundância o arpejo, representado por uma linha curva vertical percorrendo o lado esquerdo das notas. Quinze arpejos nessa parte, mais três apogiaturas e ligaduras de expressão. Bonfá utilizou desses recursos para criar um pouco de variedade, já que as cinco frases tiveram o mesmo âmbito melódico.

Pode-se observar que em alguns momentos aparecem na partitura duas notas mi na mesma altura e com arpejo. Fizemos opção por essa notação pelo intérprete tocar dessa maneira, onde aproveitou a corda solta mi, juntamente com a nota mi de mesma altura presa na casa nove da 3° corda retirando o efeito de *campanella*, constituindo da combinação de cordas soltas e presas.

A harmonia da parte **A** inicia no I grau e assim permanece; não há uma cadência que movimente para outros graus. Mesmo quando aparecem passagens rápidas em uma tríade do IV grau, estas soam mais como uma apogiatura para voltar ao I grau, do que uma subdominante.

Antes de iniciar a parte **B**, Bonfá traz um elemento marcante no dobrado, a caixa, também conhecida como caixa clara, que costuma ser requisitada nas bandas militares e fanfarras. Entre a parte **A** e **B**, escutamos uma transição executada por uma caixa ritmando por doze compassos, divididos em três frases de quatro compassos, sem o acompanhamento do violão.

Consideramos os doze compassos tocados pela caixa de transição e não de outra parte na forma, por ter somente o ritmo como parâmetro, não dispondo de melodia, além de que a transição também é outro elemento comum no dobrado. Nessa, o intérprete usa a esteira da caixa solta, obtendo um som "brilhante", mas sem a presença dos repiques.



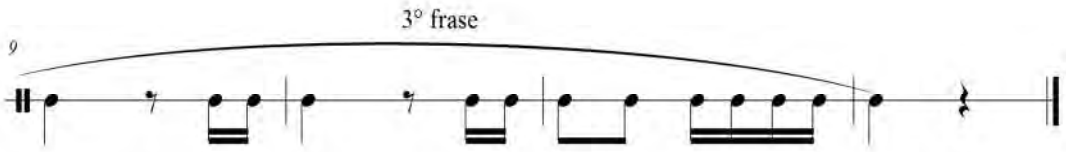


Figura 3 - Transição entre as partes **A** e **B** – Marcha Escocesa.

Na parte **B** a caixa clara acompanha o violão nos 16 compassos que a contempla. Aqui o percussionista usou a esteira presa pela alavanca da caixa, tirando um som brilhante e repicado. O intérprete tocou 16 compassos mantendo um ostinato rítmico.

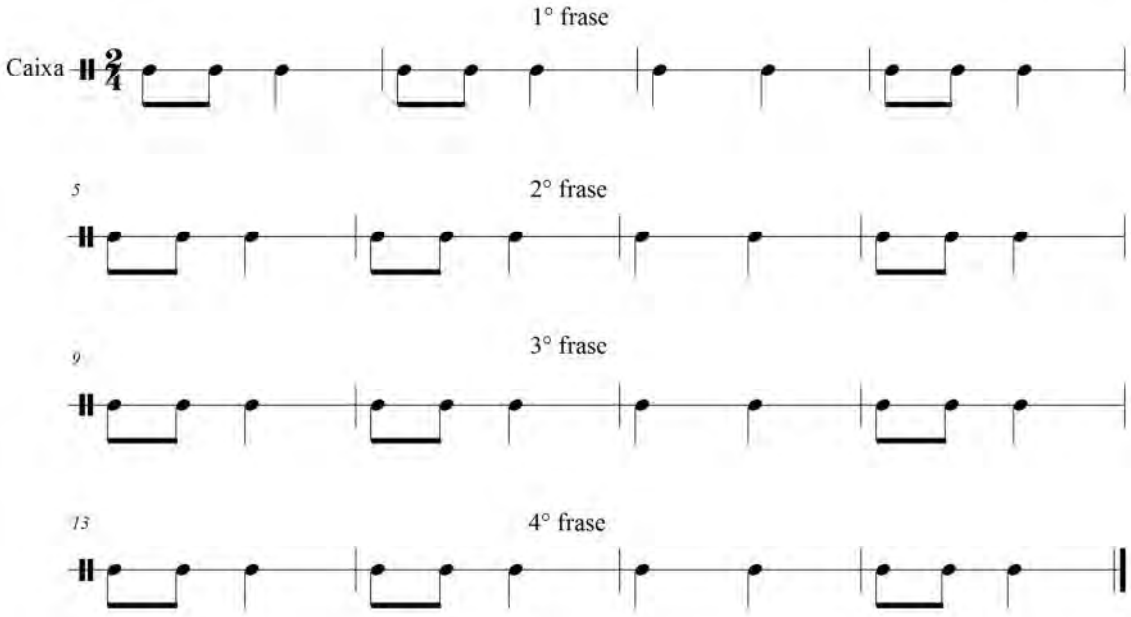


Figura 4 - Caixa, parte **B** – Marcha Escocesa.

A parte **B**, no tom da subdominante, foi organizada em quatro frases. Bonfá toca os 16 compassos no IV grau sem movimentar a harmonia e mantém o timbre estridente no violão. As quatro frases dessa parte podem ser compreendida como frase a, frase a’, frase b e frase cadencial, formando uma sentença de divisão binária. Do mesmo modo, pela pouca variação apresentada nas frases, pode ser entendido como uma frase que se repete, ao exemplo de frase a, frase a’, frase a’’ e frase a’’’, mesma ideia da parte **A**.

PARTE **B**

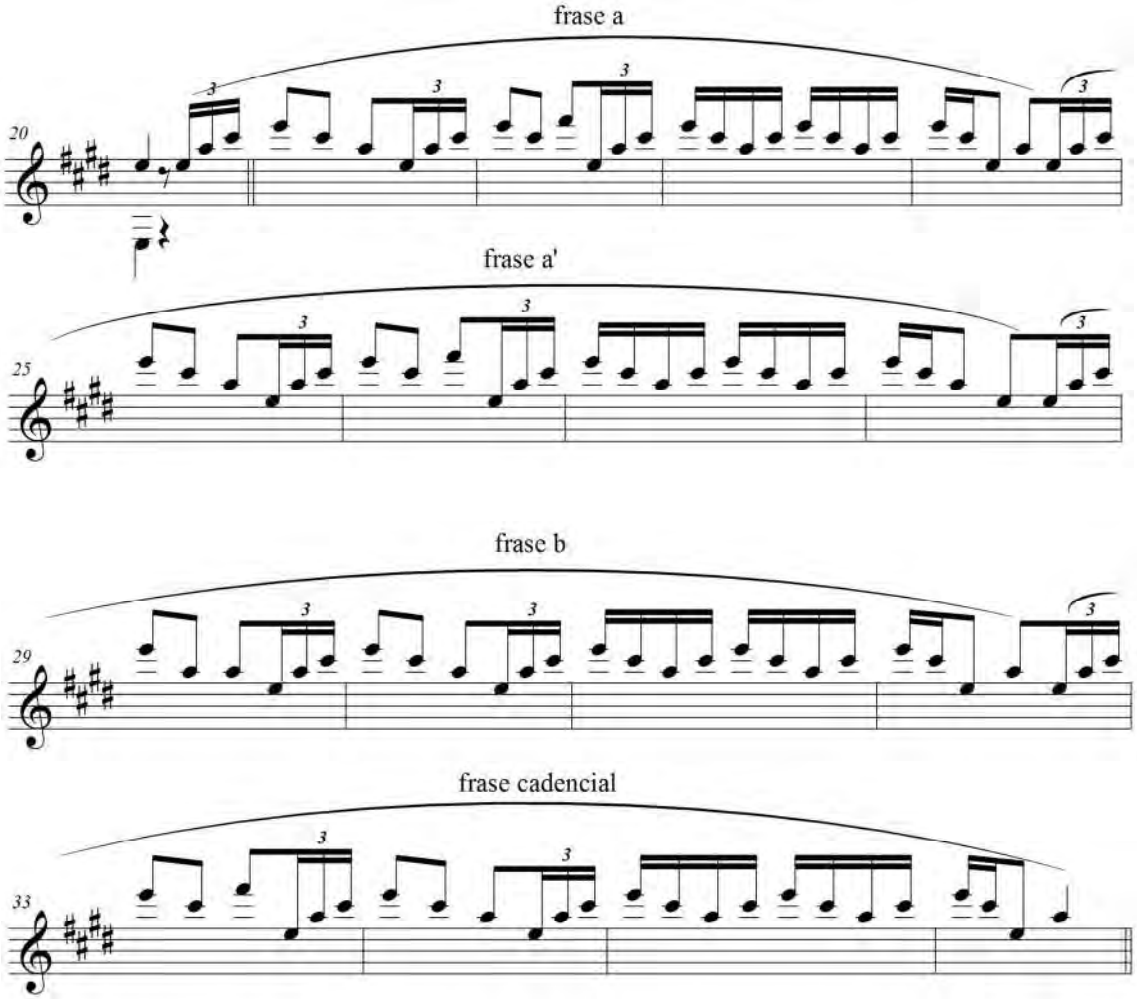


Figura 5 - Parte B - Marcha Escocesa.

Nessa parte **B**, Bonfá usa de arpejos com tercinas, porém não apresenta os ornamentos vistos na parte **A**. Após fazer parte **A** e **B**, Bonfá retorna para a parte **A** e termina a música em *fade out*.

Nessa música, além do prévio conhecimento demonstrado por Bonfá em dobrado, de forma intuitiva ou não, observamos a presença de arpejos, ornamentos, combinação de cordas soltas e presas, bem como a opção por um timbre estridente em toda interpretação da música ao posicionar a mão direita mais próxima ao cavalete do violão.

Os ensinamentos de Sávio foram cultivados e ressignificados por Bonfá, de modo a confirmar que:

> É o sucesso dos alunos e professores que ele treinou que melhor demonstra sua importância para a evolução da técnica clássica do violão e performance. Seu primeiro grande aluno, Luiz Bonfá, estabeleceu uma reputação

> internacional como virtuoso e inovador na interpretação do violão popular. (HODEL, 1984, p.21). (Tradução nossa).

De uma trajetória já relevante nas décadas de 1940 e 1950, Bonfá prosseguiu com seu violão por outras décadas compondo sua versão da história da música popular do Brasil. Continuamos a revelar mais histórias e composições desse intenso percurso nos próximos tópicos.

3.2 - O Convívio e Homenagem a Garoto

Esse tópico tem como propósito a investigação a respeito de algumas aproximações entre os violonistas Luiz Bonfá e Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto (1915-1955). A amizade estendida entre as décadas de 1940 e 1950 ainda é pouco relatada e carece de fontes. Tratando de música popular, no caso o aprendizado do violão, compreendemos que o ensino oral ainda é recorrente nas instruções desse instrumento e nem tudo é resolvido por métodos específicos para compreender, por exemplo, a batida de um samba ou a levada de um choro, mas sim na escuta do disco, "tirando" música e compartilhando informações entre os colegas. Nessa forma de sistematização de ensino oral, é comum a dificuldade em encontrar fontes primárias e secundárias, até registros fonográficos ou em vídeo. Assim, buscamos em entrevistas, depoimentos, livros, artigos e dissertações trazer relatos que possam brevemente reconstruir uma parte da aproximação desses músicos, sem o intuito de esgotar a questão.

Procuramos estabelecer a aproximação entre os dois violonistas com foco na composição de Bonfá chamada 'Garoto', no gênero choro e lançado no LP 'Alta Versatilidade' de 1957, dois anos após a morte de Aníbal. Esse fato nos induz a pensar que pode ter ocorrido influência no jeito de tocar e compor de um violonista para o outro.

Verificamos brevemente a trajetória de Garoto e o contato com Bonfá. Aníbal Augusto Sardinha (São Paulo, 1915 - Rio de Janeiro, 1955) juntamente com o amigo e parceiro José Alves da Silva, o Aymoré (1908-1979), iniciou seus estudos musicais em 1933 com o professor Atílio Bernardini (1888-1975), baseado no método de Tárrega. Bernardini disse uma vez sobre o aluno: Garoto era aluno rebelde, seguia os conselhos que entendia, usava o polegar como palheta, mas transbordava talento e força criadora (ANTÔNIO; PEREIRA, 1982, p. 67). Em 1937, Garoto voltou aos estudos, agora com o professor João Sépe, cursando teoria musical, composição e harmonia no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

Celso Delneri (2009) diz quanto à formação de Garoto, que este dominava a técnica do violão erudito, bem como a escrita em partitura. A técnica erudita e o estilo popular estavam presentes nas composições de Garoto, que exigia, da mesma maneira, um apurado domínio do violão para a interpretação de suas músicas.

Em 1939, Garoto recebeu um telegrama de Carmem Miranda (1909-1955) convidando o músico a acompanha-la em seus shows nos EUA: "queridíssimo Garoto, espero que tenha gostado da ideia de vir para cá e aceite-a, pois essa terra é a melhor do mundo, só você estando aqui, é que acreditará. Estamos ansiosos que você venha, eu e os rapazes".

(ANTÔNIO; PEREIRA, 1982, p.43). Logo, Garoto embarcou em um navio rumo à Nova York e passou a acompanhar Carmem Miranda e o Bando da Lua.

No livro 'Garoto, Sinal dos Tempos' (1982), Irati Antônio e Regina Pereira retratam um pouco da vivência de Aníbal Sardinha em um ano que permaneceu nos Estados Unidos. Enquanto Carmem Miranda atraía um público interessado em conhecer "o que é que a baiana tem", Garoto atraia uma plateia interessada pela virtuosidade do músico. Plateia essa que figuravam nomes como Duke Ellington (1899-1974) e Art Tatum (1909-1956).

Antônio e Pereira (1982) relatam a passagem de Garoto em boates e hotéis badalados de *Nova York e Chicago*, onde o músico possa ter conquistado maior afinidade ou até aprendido o jazz, o que pode ter colaborado para as composições de suas músicas ao violão solo. Aníbal passou por *Versailles e Waldorf Astoria*, que eram locais de encontro de astros e intelectuais nas noites de Nova York.

> Em Chicago, se apresentou no *Colonial Night Club*. Que outro melhor lugar existe para artistas jovens mostrar o seu trabalho? Nos *night clubs* a relação artista-platéia era mais imediata, possibilitando um contato mais próximo. Possivelmente é aí que Garoto torna-se conhecido e conhece a quente roda do jazz. (ANTÔNIO; PEREIRA, 1982, p.34)

Ainda sobre a passagem de Garoto a locais onde o jazz se fazia efervescente, Antônio e Pereira (1982) nos descrevem que:

> A Minton's Play House, em Nova York, era onde todos os interessados nessa nova concepção (*bebop*) se reuniam para tocar informalmente, madrugada adentro. Charlie Parker, Kenny Clarke, Thelonius Monk, Dizzy Gillespie promoviam esses shows, que de estabelecido nada tinha, apenas um grande espírito explorador. Não há registros das atividades que Garoto exercia, terminado seu trabalho nos shows de Carmen. Mas é bem possível que ele tenha participado dessas madrugadas no Minton's e que lá tenha entrado em contato com o *habitué* da casa, Charlie Christian, aquele músico lendário que criou no jazz um estilo novo e inesquecível de tocar violão. O som do novo jazz, em completa ebulição, pode ter se encaixado perfeitamente na sequência de procuras de Garoto, e ter sido uma lição que ele jamais esqueceria. (ANTÔNIO; PEREIRA, 1982, p.68).

A rápida passagem de Garoto nos EUA ainda rendeu três discos pela gravadora *Decca*. O primeiro com as músicas *South American Way* (Al Dubin e Jimmy McHugh), segundo com 'O Que é Que a Baiana Tem' (Dorival Caymmi) e um terceiro com a marchinha 'Mamãe eu Quero'. (MELLO, 2012).

Jorge Mello, que lançou uma biografia de Garoto - 'Gente Humilde, Vida e Música de Garoto' (2012), discorda da ideia de que Aníbal tenha tocado e frequentado com regularidade casas noturnas nos EUA e de que ali tenha absorvido o jazz. Em entrevista

concedida ao autor da pesquisa, ao ser questionado se Garoto frequentava as casas noturnas e o seu contato com o jazz, Mello é enfático em dizer que isso é “historinha”.

> Isso é um mito, uma história. Se você olhar a agenda dele, você vai ver que ele não tinha tempo de dormir, era uma loucura. Tem um livrinho do Aluísio de Oliveira, “De banda pra Lua”, uma brincadeira com o nome Bando da Lua, que ele narra em detalhes como era a agenda deles, como era a logística. Acho que o Rui Castro também fala que mal dava tempo. E essa história de que você precisa dos EUA para conhecer o Jazz, isso é historinha. Agora, ele deve ter tocado em algumas pouquíssimas vezes, em algum lançamento ou confraternização, alguma coisa assim. Dificilmente dava canja após toda vez que se apresentasse. Isso aí é mais folclórico. (MELLO, 2018).

Mello (2018) entende que já na época de Garoto, década de 1940, os músicos não tinham a exclusiva necessidade de ir até aos EUA para aprender o jazz, bem como de decodificar todo processo de composição do ritmo estadunidense, a fim de usá-lo na música brasileira. Nessa época, as rádios no Brasil contavam com expressivos músicos, como o Radamés Gnattali, atentos à produção musical, que conheciam os discos e relevantes compositores mundo afora.

> Os músicos brasileiros, os maestros das rádios tinham um tremendo intercambio com músicos de várias partes do mundo, eles mesmos excursionavam e traziam novidades, os discos circulavam. Isso, em minha opinião é uma grande bobagem, ele (Garoto) não precisava ir para lá para conhecer o Jazz. (MELLO, 2018).

Na década de 1940, as rádios eram um importante veículo de difusão da música e uma oportunidade de emprego aos artistas. Diversos instrumentistas, cantores e arranjadores passaram a atuar nesse meio. O convívio nesse círculo tocando em orquestras, grupos regionais, fazendo programas de rádio, arranjos e interpretando variados ritmos, rendeu uma considerável experiência e intercâmbio aos músicos. De volta ao Brasil em 1940, Garoto se fixou no Rio de Janeiro e atuou nesse meio.

A Rádio Nacional do Rio de Janeiro foi fundada em 1936. Na década de 1940 foi consolidada no mercado e disputava, no Rio de Janeiro, a liderança de audiência com a Rádio Mayrink Veiga. Com o lançamento das radionovelas e seu aceite popular, a Rádio Nacional viu disparar sua audiência. As inovações tecnológicas e melhoras no sinal de transmissão vieram ainda na década de 1940, o que expandiu a Rádio Nacional, bem como atraiu novos patrocinadores.

Nesse ambiente frutífero, a Rádio Nacional estreou, em 1943, aquela que se tornaria uma de suas atrações mais famosas, o programa ‘Um Milhão de Melodias’.

Transmitido às quartas-feiras, 21h35, contava com o patrocínio da Coca-Cola, via no programa uma oportunidade de difundir a marca do refrigerante no Brasil, intuito que se pode observar na imagem.

Foto 1 - Cartaz de Apresentação do Programa 'Um Milhão de Melodias'.

Fonte: MOREIRA; SAROLDI (2005, p.61).

A Rádio Nacional se tornou um bom negócio para Garoto, pois promovia o artista, dando visibilidade aos trabalhos. A proximidade com Radamés Gnattali foi fortalecida, uma amizade cultivada que fez Gnattali realizar um sonho de Aníbal: um dia a esposa de Garoto diz para o maestro que o sonho de seu marido era de tocar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Esse sonho foi realizado em 1953 no Teatro Municipal do Rio, onde Garoto, acompanhado da Orquestra do Teatro, interpretou o Concertino n°2 de Radamés.

E assim seguiam Gnattali e Garoto:

> Sentados num dos corredores da Nacional, defronte da baía coalhada de navios e barcos, aqueles dois homens pareciam alheios a tudo. Um tocava, outro ouvia. O repórter indiscreto identificou-os: Garoto e Radamés Gnattali. Um procurava saber do outro que opinião tinha da composição que acabava de criar, e pela atenção do maestro poderíamos apostar que a aprovação era certa. O fotógrafo bateu a chapa e guardou para os nossos leitores este

> flagrante, que mostra até onde chega o espírito de colaboração entre os integrantes de um mesmo programa musical. Realmente, viemos a saber depois que aquela composição, sem título ainda, seria arranjada por Radamés, a fim de integrar o 'naipe' de músicas de *Um Milhão de Melodias*! (ANTÔNIO; PEREIRA, 1982, p.46)

Garoto fez diversos trabalhos com Radamés Gnattali na Rádio Nacional, a mais conhecida naquele momento, onde o maestro Gnattali criou uma pequena orquestra para realizar arranjos de Lúcio Alves, Dick Farney, entre outros. Para isto contou com nomes como Chiquinho do Acordeon, José Menezes, Garoto e Luiz Bonfá (ESTEPHAN, 2011).

No ano de 1946, em 11 de agosto, a Rádio Nacional estreou o programa Clube da Bossa e as apresentações se estenderam até março de 1947. Entre gravações, ensaios, contatos com outros músicos, Garoto se aproxima de Luiz Bonfá, um convívio que rendeu admiração, parceria e amizade.

Quanto à aproximação desses músicos, Jorge de Mello (2015), em pesquisa nos jornais da década de 1940 no Rio de Janeiro, levantou as seguintes informações disponíveis no site do acervo digital do 'Violão Brasileiro':

> A amizade entre Garoto e Bonfá se torna mais estreita a partir de julho de 1946, quando ensaiam para a estreia do Clube da Bossa [...] Por essa época, Garoto comprou um apartamento em Santa Tereza, no Largo dos Guimarães. Por diversas vezes Bonfá e Badeco (do conjunto Os Cariocas) deram uma mãozinha ao amigo, pintando e arrumando a nova casa. Ao fim das tarefas, descansavam tocando violão. (MELLO, 2015).

Nas entrevistas concedidas por Bonfá a revistas e jornais, costumava referenciar Garoto como um amigo de importância para o seu crescimento profissional. Para a Revista *Guitar*, em 1981, ao ser perguntado pelo músico Brian Hodel sobre quais teriam sido suas primeiras experiências como profissional, Bonfá informa que começou em festas e clubs, mas ressalta que, conheceu o violonista Garoto, que já estava na Rádio Nacional no Rio de Janeiro, em 1946, ano em que o apresentou na rádio, onde começou a trabalhar.

Para a revista *Guitar Player*, no ano de 1997, já se passado por volta de cinco décadas daquele momento nas rádios, Bonfá, em entrevista aos jornalistas Beto Ruschel e David Hepner, relatou sua estima ao antigo amigo Garoto, considerando o músico como sua grande influência, reconhecendo seu avanço à época, agradecido por tê-lo levado aos seus primeiros trabalhos na rádio, e não deixando de exaltar admiração que nutria por sua pessoa:

> Devo muita coisa ao Garoto, inclusive meus primeiros trabalhos em rádio, na Tupi e Nacional. Foi minha única grande influência. Nos reuníamos na casa dele em Copacabana e tocávamos por horas a fio. Ele já tinha, no início dos anos 50, um balanço diferente. Era mais avançado que os outros. Sem falar

> que era maravilhoso como ser humano, simples, de uma generosidade inacreditável. (BONFÁ, 1997, p.48).

Em 1957, dois anos após a morte de Aníbal, a gravadora 'Odeon' lançou o LP 'Garoto Revive em Alta Fidelidade – Interpretando Ary Barroso'. No intuito de reviver o espírito criativo do músico que não passou despercebido na música brasileira, a 'Odeon' resgatou essas gravações de Garoto. Nesse mesmo ano, lança também um LP de Luiz Bonfá chamado 'Alta Versatilidade'. Nesse LP Bonfá lança um choro com o nome do amigo, uma homenagem a quem tanto admirou.

O produtor musical Aloysio de Oliveira teve o intuito de aproximar Bonfá e Garoto em um único disco ao relançar pela gravadora 'Odeon' o CD 'Garoto e Luiz Bonfá: gênios do violão'(1996), unindo assim esses violonistas ao juntar os dois LPs de 1957. Composto por 19 faixas, as primeiras sete faixas do CD traz as músicas que Garoto interpretou no LP 'Garoto Revive em Alta Fidelidade - Interpretando Ary Barroso'.

Sobre o LP de 1957 interpretado por Garoto, Mello (2014) relata que:

> Aloysio de Oliveira produziu e escreveu a contracapa deste disco, lançado dois anos após a morte de Garoto. No texto, explica se tratar de gravações inéditas, encontradas por um funcionário da Odeon, no arquivo de fitas, numa caixa em que estava escrito "Garoto". Era uma fita com várias músicas de Ary Barroso, tocadas em solo de violão por Garoto, sem interrupção. O repertório é composto por Maria, No Rancho Fundo, Tú, Na Baixa do Sapateiro, Terra Seca, Risque e Aquarela do Brasil. Aloysio optou então por separar as canções, convidando o maestro Leo Peracchi para orquestrar cada uma das faixar.

Completando o CD 'Garoto e Luiz Bonfá'(1996), da faixa 8 a 19 Aloysio trouxe as mesmas composições que Bonfá gravou no LP 'Alta Versatilidade' (1957). A faixa 10 deste LP traz a composição de Bonfá com o nome 'Garoto'.

Considerando que Aníbal faleceu em 1955, possivelmente Bonfá compôs essa música logo após a ida de seu amigo, e ainda tinha fresco na memória as conversas com o Garoto, os momentos vividos na Rádio Nacional, os encontros reservados na casa de Aníbal, e até memorizado as dicas daquele que posteriormente foi ovacionado por diversos violonistas por suas músicas ao violão solo.

Foto 2 - Capa do disco 'Garoto e Luiz Bonfá' (1996), organizado por Aloysio de Oliveira.

Fonte: site[7] Órfãos do Loronix.

No livro 'Violões do Brasil', Myrian Taubkin fez a seguinte afirmação: trabalhando com Garoto, Bonfá assimila muito da harmonia moderna que o primeiro praticava. (TAUBKIN, 2007, p. 79).

O próprio Bonfá (1981), em entrevista ao músico Brian Hodel, nos informou que:

> Ele (Garoto) foi o primeiro a explicar como ler os acordes para que eu pudesse tocar no rádio e também me influenciou na concepção de harmonia. Quando tocávamos juntos, prestava muita atenção ao que estava fazendo. Garoto foi muito influenciado pelo jazz americano e não tocou apenas o violão clássico, mas 14 instrumentos de cordas ao todo. Ele me fez um músico melhor e também era um ser humano fabuloso. Foi uma grande tragédia ter morrido tão jovem. (tradução nossa).

Bonfá não especificou na entrevista concedida a Hodel quais tipos de acordes foram ensinados e nem como ocorreu a influência na concepção que ele tinha de harmonia. Compreensível, pois não seria previsível resgatar detalhes da memória para uma entrevista concedida há três décadas após o ocorrido. Além de que, as dicas dadas por Garoto podem ter ocorrido de forma espontânea, de acordo com a necessidade do momento, da demanda em gravar, nos espaços da correria do dia a dia, e também sem uma preocupação do registro no papel.

Entendemos que houve um contexto favorável para as dicas musicais de Garoto a Bonfá, pois quando se conheceram, em 1946, Aníbal já tinha mais experiência acumulada em

[7] Imagem retirada do site: https://orfaosdoloronix.wordpress.com/2013/03/16/aloysio-de-oliveira-apresenta-garoto-luiz-bonfa-genios-do-violao-1996/. Acesso em 10 abr. 2019.

relação ao jovem Bonfá com 24 anos. Garoto já tinha ido aos Estados Unidos acompanhar Carmen Miranda, passado pelos estudos com o professor João Sépe em 1937, cursando teoria musical, composição e harmonia no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, além do constante contato com Radamés Gnattali, arranjador de grande referência na Rádio Nacional. A amizade e trocas musicais entre Bonfá e Garoto perduraram de 1946 até 1955, quando Aníbal veio a falecer.

Buscamos uma breve análise da composição 'Garoto' de Luiz Bonfá, a fim de verificar como se deu a homenagem ao amigo. A música se estrutura na forma rondó, conhecida na divisão '**A, B, A, C, A**'. O choro 'Garoto' possui o seguinte esquema formal: Introdução (8 compassos), seção **A** (16 c.), seção **B** (8c.), seção **C** (16c) e coda (4c). Além de trazer nesse choro uma estrutura de forma recorrente no gênero, o rondó, Bonfá faz também a opção por introdução e uma coda.

Sugerimos aos leitores e principalmente aos violonistas interessados em interpretar essa música, que acompanhem os comentários abaixo com a partitura transcrita e disponível em anexo, bem como a conferência com o áudio, disponível nas plataformas digitais.

Quanto ao idiomatismo possível no violão, Bonfá utiliza algumas possibilidades nessa composição. Faz o uso de cordas soltas combinadas a cordas presas, e para isso escolhe a tonalidade de ré maior, que favorece o uso das cordas soltas, porém, pelo timbre mais "fechado", proveniente de tocar com as cordas não soltas e apoiadas pela digitação da mão esquerda, identificamos diversas passagens com pestana, principalmente na seção C, que se encontra na tonalidade de fá# maior, menos usual no violão.

Não há uma explicita preocupação do movimento horizontal da mão direita com a finalidade de explorar diferentes timbres. Bonfá sempre inicia a melodia da Seção A com uma ligadura de entonação e o que chama a atenção é a maneira de conduzir o acompanhamento, no caso o *swing* da levada do choro, daquele que se aprende só nas rodas de choro. A música é acompanhada por uma percussão, uma caixa tocada com uma baqueta vassourinha. Sugerimos o andamento '*andante'*, com semínima a 92 bpm.

Em uma escuta mais apurada, chama a atenção que nesse choro aparecem uma variedade de acordes estendidos. Em geral, os mesmos descritos por Tiné (2001) ao analisar composições para violão solo de Garoto:

> Aníbal vai além de sua época na utilização de dissonâncias em suas peças: sextas, sétimas, nonas, décima primeira e décima terceira em sua harmonia,

> o que antecede a estrutura harmônica principal da música popular brasileira a partir da bossa. (TINÉ, 2001 p.110).

Na gravação original do LP 'Alta Versatilidade' (1957) as tonalidades que regem as seções principais são ré maior em **A**, si menor em **B** e fá# maior em **C**. Internamente às partes ocorre extensão nos acordes ao utilizar 9, 11 e 13, além de dominantes secundários no decorrer da música e dois acordes diminutos com função de dominante. Ritmicamente, a composição tem a base de divisão binária.

Os oito primeiros compassos que contempla a introdução estão na tonalidade de ré maior e é composto por 2 frases (a e a'). Há uma anacruse na introdução, esta que inicia e termina no acorde da tônica. Bonfá utiliza duas vezes a nona menor no acorde dominante e finaliza a introdução com uma cadência em direção a tônica, conforme o resumo abaixo.

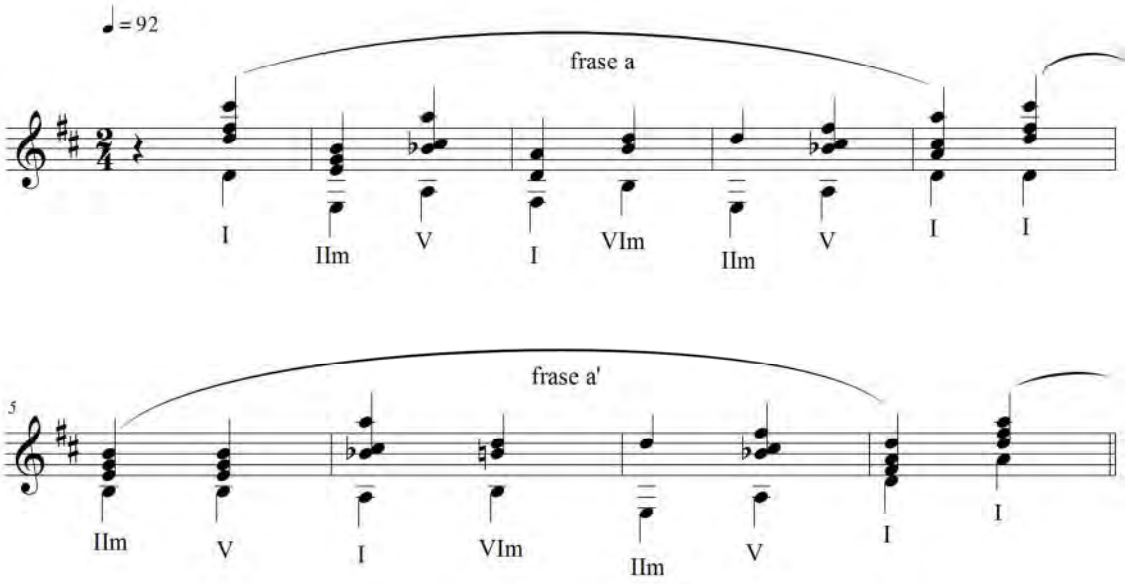


Figura 6 – Introdução – Garoto.

Na seção **A** temos quatro frases de quatro compassos cada (a, a', a'' e b) formando uma sentença, que se inicia e termina na tonalidade de ré, conforme o resumo da seção.

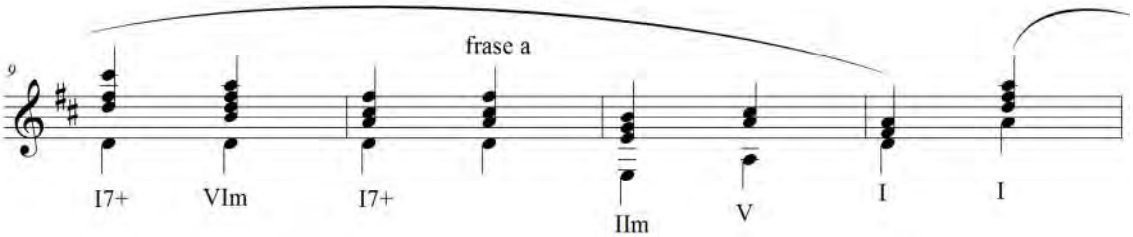


Figura 7 – frase a, seção A – Garoto.

Já na frase a', observamos uma dominante secundária no V, e logo em seguida, Bonfá utiliza de duas dissonâncias, a 9 menor e 13 menor que se resolvem na tonalidade da tônica, conforme o exemplo a seguir.

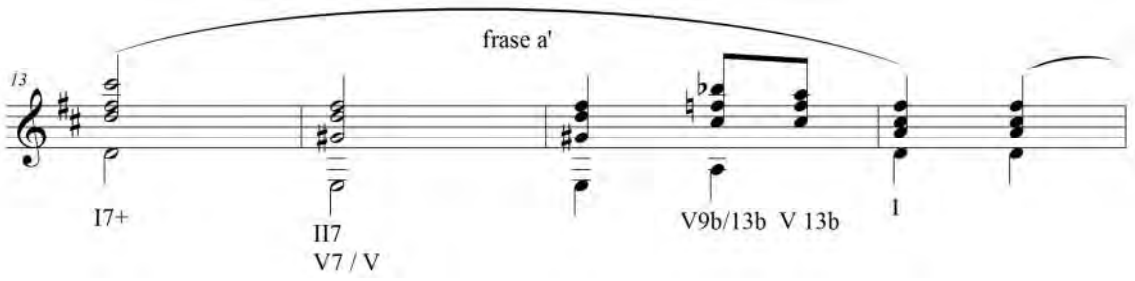


Figura 8 – frase a', seção A – Garoto.

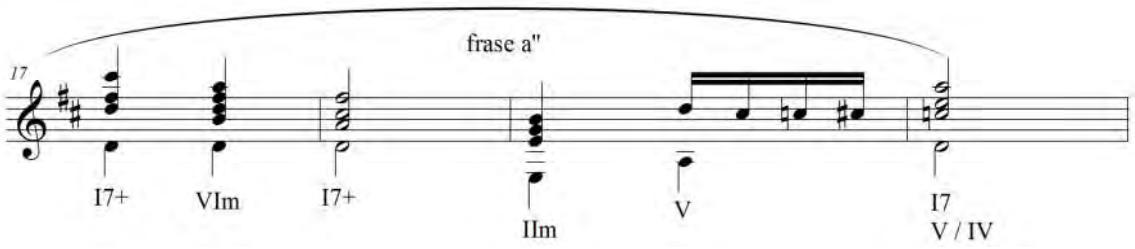


Figura 9 – frase a'', seção A – Garoto.

O que chama a atenção na frase a'' é o breve uso do cromatismo no acorde da dominante e por mais que chegue ao acorde da tonalidade, este não tem caráter resolutivo, mas sim de dominante que vai preparar uma cadência mais longa, denotando a frase b ou cadencial, conforme o exemplo.

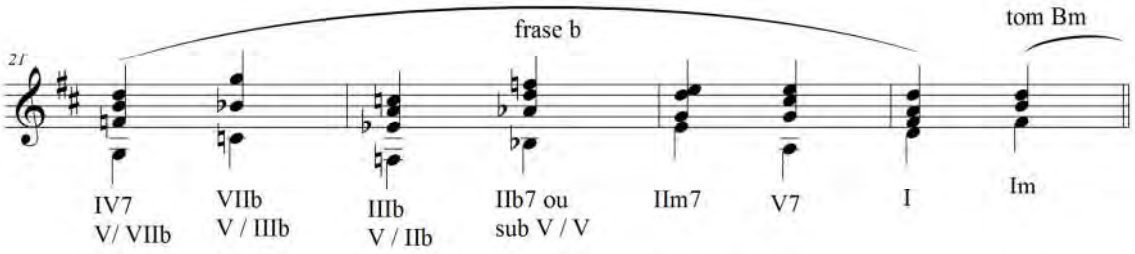


Figura 10 – frase b, seção A - Garoto.

A frase b acima faz uma longa progressão por dominantes secundarias resolvendo na tônica. Considerando o último acorde da frase a'', temos D7, G7, C7, F7, Bb7 e A7. Esse tipo de progressão foi utilizado por Garoto em Sinal dos Tempos, conforme o exemplo:

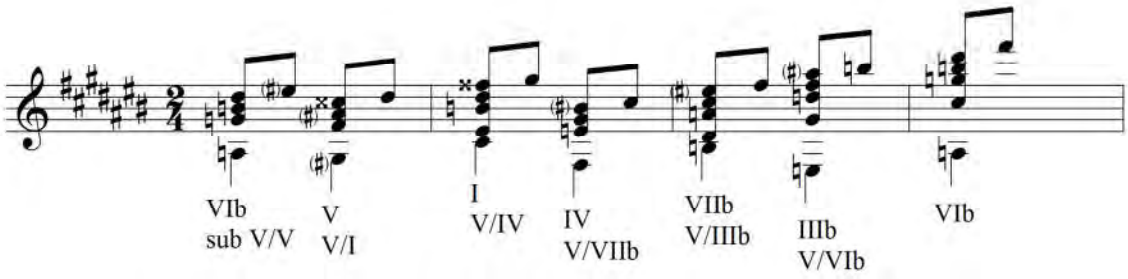


Figura 11 – trecho de Sinal dos Tempos [8] de Garoto.

Nesse trecho percebemos a seguinte progressão harmônica: A7/9/11+, G#7/9/11+, C#7/9/11+, F#7/9/11+, B7/9/11+, E7/9/11+ e A7/9/11+.

A seção **B** é composta por 8 compassos divido em duas frases configurando uma seção média contrastante. Encontra-se na tonalidade da relativa menor, si menor.

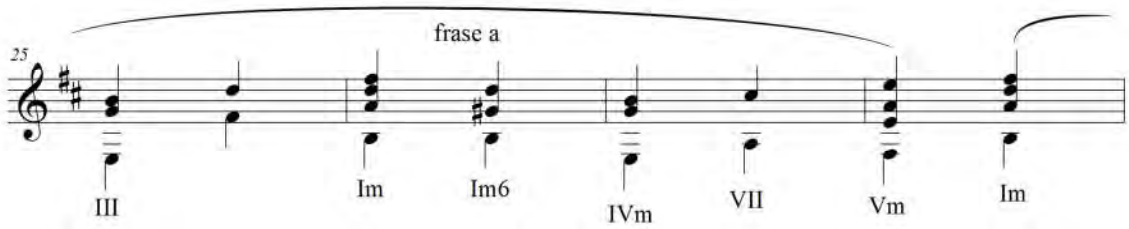


Figura 12 – frase a, seção B - Garoto.

Nessa frase, Bonfá utiliza da 6 maior no acorde da tônica menor e a frase termina no quinto grau menor, no modo eólio.

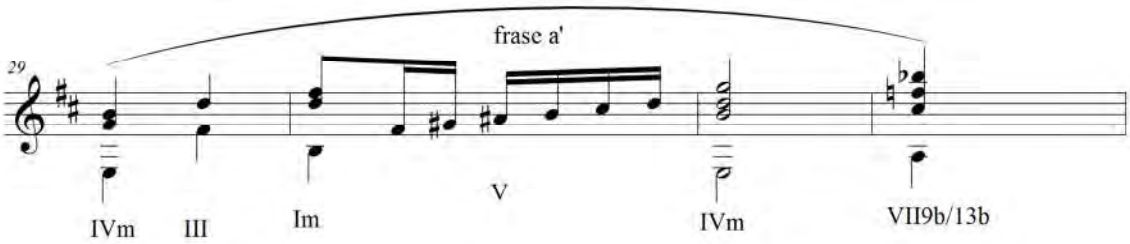


Figura 13 – frase a', Seção B – Garoto.

Na frase a' da seção **B**, Bonfá afirma o V grau, o que não ocorreu na frase anterior, ao fazer uma passagem utilizando a escala menor melódica no compasso 30 e finaliza a frase no acorde dominante A9b/13b preparando a volta para a tonalidade de ré, na seção **A**.

Bonfá volta para a seção **A** e na última cadência prepara a seção **C.**

[8] Esse trecho de 'Sinal dos Tempos' vai do compasso 10 a 13, conforme a fonte: BELLINATI (1991, p. 24), retirada do livro *The Guitar Works of Garoto*, vol.1, GSP, San Francisco, CA, USA, 1991.

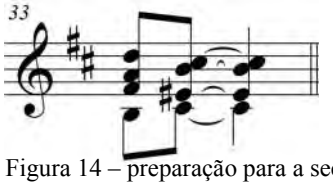


Figura 14 – preparação para a seção **C.**

Observe que o acorde da tônica faz uma aproximação cromática para o acorde C#7 que tem função da dominante de F#, a nova tonalidade da seção **C**. No choro temos certa recorrência de encontrar a seção **C** no IV grau, porém, Bonfá traz uma modulação para a mediante maior.

A seção **C** é formada por 16 compassos dispostos em 4 frases de 4 compassos (a, b, a' e b') compondo um período.

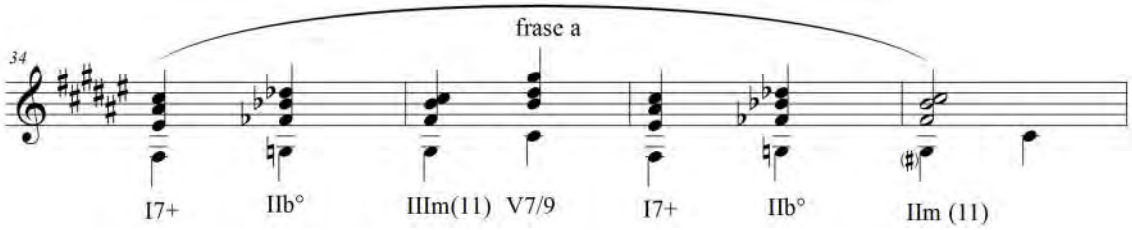


Figura 15 – frase a, seção C – Garoto.

Na frase a da seção **C**, o segundo e penúltimo acorde diminuto têm função de dominante, pois possui o trítono (notas G e Db) que resolvem no IIm(11). Ainda é interessante observar que a opção pelo acorde diminuto facilita a condução das vozes por andar em graus diatônicos. Bonfá faz a opção por terminar esta frase no II grau, e não da dominante ou tônica.

Nessa seção, que se encontra na tonalidade de fá# maior, Bonfá usa constantemente da pestana, o que se explica pela escolha do tom, que não favorece o uso de cordas soltas, além de exigir boa apuração técnica para que todas as notas soem com qualidade. Aqui, Bonfá dá uma maior evidência no *swing* do choro, na condução cromática do baixo, comum ao gênero, e do uso de acordes diminutos como passagem ao próximo acorde diatônico.

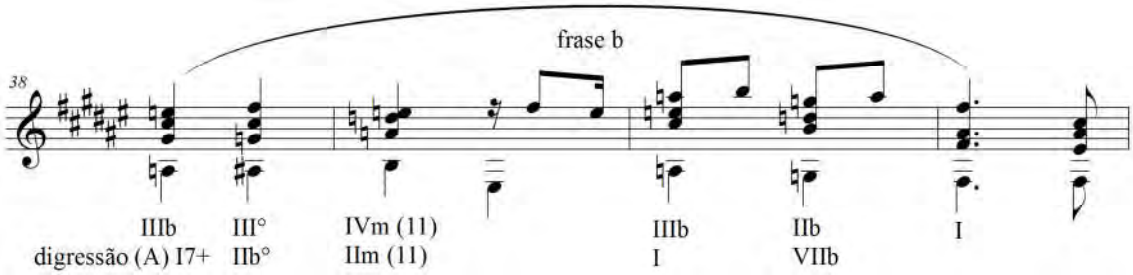


Figura 16 - frase b, seção C – Garoto.

Já na frase b dessa seção, Bonfá utiliza de uma digressão em lá, não configurando ainda uma modulação, mas uma rápida passagem pela mediante. Aqui, Bonfá usa de uma progressão simétrica na digressão, ao usar a mesma digitação violonística para a passagem em lá maior.

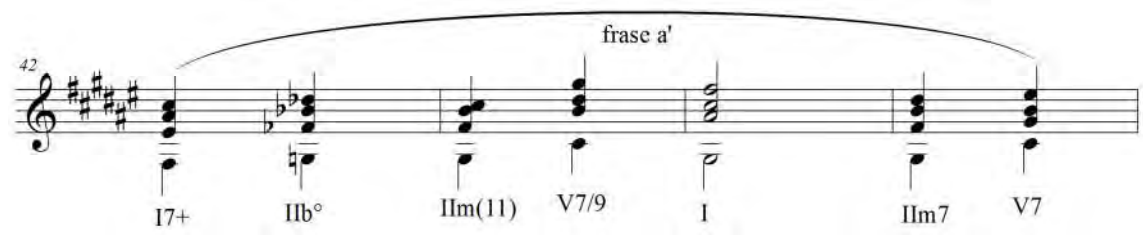


Figura 17 – frase a', seção C – Garoto.

Na volta da primeira frase da seção **C**, a cadência finaliza no acorde da dominante, em seguida vai para a última frase da seção.

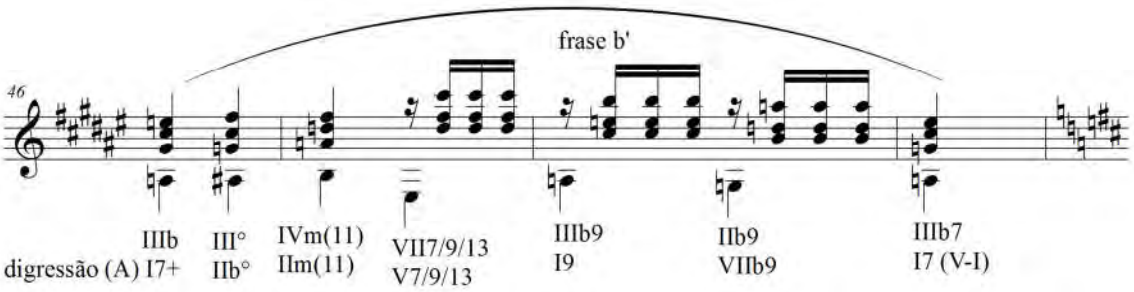


Figura 18 – frase b', Seção C – Garoto.

A frase b' da seção **C** traz nos compassos 47 e 48 um contraste rítmico e finaliza no acorde dominante A7 preparando a volta para a seção **A.**

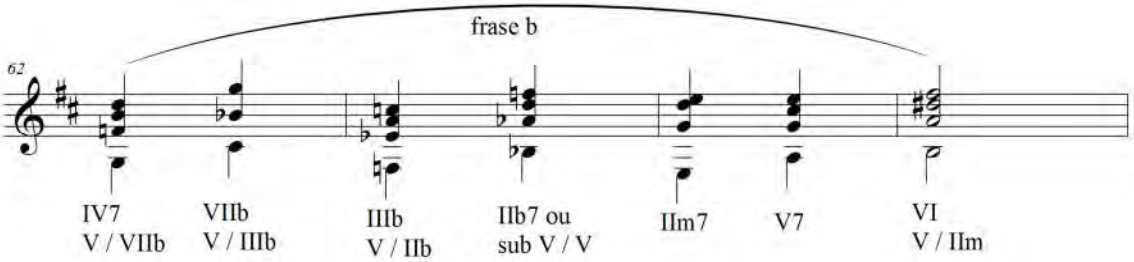


Fig. 19 – frase b, volta da seção A – Garoto.

Notamos que na volta **A**, o último compasso da frase b tem o acorde B7 com função dominante que prepara a coda. Por fim, a coda traz um ritmo swingado no baixo finalizando com a progressão II-V-I e terminando na tônica D.

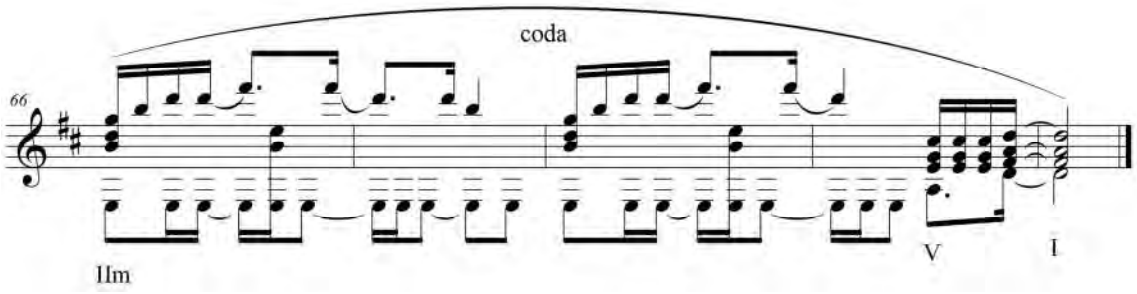


Fig. 20 – Coda – Garoto.

Optamos por uma análise mais descritiva para evidenciar a forma rondó, recorrente ao choro, mas principalmente a harmonia, o que aproxima Bonfá de Garoto. Aníbal foi expoente na música popular do Brasil ao expandir os limites da tonalidade pela harmonia já na década de 1940. Referente aos limites alcançados por Garoto ao explorar a harmonia, ao analisar as músicas 'Gracioso', 'Jorge do Fusa', 'Lamentos do Morro', 'Enigma' e 'Sinal dos Tempos', todas de Aníbal, Paulo Tiné (2001), em sua dissertação de mestrado[9], conclui que, além de Garoto partir do esquema prototípico do choro (ABACA),

> Em suas obras encontram-se muitos elementos que antecipam alguns procedimentos posteriores adotados pela música popular do Brasil. O uso da escala de tons inteiros e de trechos de suspensões tonais são completamente inusitados para a época. É possível apontar três causas para essa originalidade. Uma delas teria sido a viagem para os EUA em 1939, como acompanhante da cantora Carmem Miranda, e lá ter, possivelmente, assistido a apresentações de *jazz*. [...]. Outra possível causa da utilização desses procedimentos inusitados teria sido seu estreito relacionamento com o maestro Radamés Gnattali, também amante do *jazz* e da música erudita. Por último, outra causa provável teria sido a influência exercida pela própria música erudita que executou, principalmente *Debussy*, como revela uma peça sua intitulada Debussiana. (TINÉ, 2001, p.160)

Atentamos que ao longo dessa composição, Bonfá utilizou de diversas extensões e/ou dissonâncias, como sextas, sétimas, nona menor, décima primeira e décima terceira. Usou ainda de progressão ao fazer a mesma passagem de fá# maior para lá maior na seção **C,** expandindo a harmonia com passagens em outros tons. A forma rondó, recorrente no choro, foi utilizada com introdução e coda. A seção **C** chama a atenção por estar na tonalidade da mediante maior.

Considerando que o lançamento da composição 'Garoto' foi no álbum 'Alta Versatilidade' de 1957, Bonfá, assim como seu amigo Aníbal, compartilhou de uma prática de

[9] Três Compositores da Música Popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma análise comparativa que abrange o período do Choro à Bossa-Nova.

compositores que antecipam procedimentos da bossa nova ao utilizar extensões de maneira mais livre.

Lamentavelmente, a trajetória de Garoto se encerrou na década de 1950, na qual veio a elaborar seus últimos trabalhos. Ainda em tempo de nos remeter um pouco mais a intensa história de Garoto e seu convívio com Bonfá, seguimos com os últimos trabalhos de Garoto: em junho de 1954 deixou a Rádio Nacional e passou a reunir amigos em seu sítio para as rodas de choro. Lá era comum encontrar Radamés Gnattali, Bonfá, o pianista Luiz Eça (1936-1992), o jovem violonista Candinho (José Cândido de Mello Matos, 1934 -). (MELLO, 2012).

Ronoel Simões (apud Mello, 2012) registrou em 1954 no jornal 'A Gazeta', um dos mais prestigiados da época, suas impressões sobre uma apresentação de Garoto no auditório da Rádio Gazeta, em São Paulo:

> Possuidor de gosto aprimorado, Garoto torna-se elemento de capital importância para a divulgação da moderna música brasileira [...] Garoto é mestre em seu instrumento, tanto nas músicas clássicas, como também nas românticas e modernas. Assim sendo, julgamos que ele não deveria omitir dos seus recitais obras de autores de diferentes épocas. Isso não lhe impediria que mostrasse suas esplêndidas composições de caráter moderno e mesmo atonais, bem como as valorosas obras de Radamés Gnattali.

Neste mesmo ano de 1954, Garoto tinhas planos para uma turnê na Europa e nos Estados Unidos, de gravar em Londres o Concertino n°2 de Radamés, de morar nos EUA encorajado pela projeção de um velho amigo por lá, o Laurindo Almeida (1917-1995), e com plena consciência de seu talento e de onde poderia chegar. (MELLO, 2012).

Porém, no dia 3 de maio de 1955, Garoto foi vítima de um infarto, interrompendo uma carreira promissora. A música brasileira perdia um de seus maiores instrumentista aos 39 anos.

Para Henrique Cazes (apud Mello, 2012): "Acho que, se tivesse vivido mais um pouco, ele teria feito a maior obra de violão deste século. Acredito que, se ele tivesse vivido por mais 10 anos, até 1965, ele seria glorificado pela bossa nova. Foi ele o cara que fez a ponte da harmonização jazzística para o violão brasileiro".

Bonfá (apud Brian Hodel, 1981), afirmou que: "a harmonia que ele (Garoto) desenvolveu no violão, misturada com uma concepção rítmica tirada posteriormente do samba, é o que a bossa nova é". (tradução nossa).

Para Antônio e Pereira (1982), o que Garoto produziu até a década de 1950 era algo precursor, um jeito diferente de tocar que não se tinha ouvido, além de que:

> Garoto passaria para as páginas ainda em branco de nossa história, que se pode chamar a 'fase dos precursores'. A música de Garoto, d' Os Cariocas, Ismael Neto, Laurindo de Almeida, Luis Bonfá, resulta numas bossas-novas, numas coisas que ainda não se tinha ouvido, num jeito diferente de tocar e cantar. O que viria a seguir, é a história que já foi contada nas suas mais variadas formas, quando ganham projeção, sob as luzes, Johnny Alf, João Gilberto, Antônio Carlos Jobim: a Bossa-Nova. (ANTÔNIO; PEREIRA, 1982, p.71)

Ainda há espaço para a musicologia se debruçar no que Antônio e Pereira (1982) chamaram de 'fase dos precursores', das bossas que ainda não se tinham ouvido, das histórias da bossa nova que, talvez, já tivessem sido contadas nas suas mais variadas formas pelos precursores Bonfá e Garoto.

3.3 - A Admiração de Carlos Barbosa Lima

Em uma loja de instrumentos musicais em São Paulo, no ano de 1953, um garoto de nove anos chamou a atenção de Luiz Bonfá, era Barbosa Lima, que mesmo começando a entender os caminhos do violão, já se mostrava promissor. O menino estava acompanhado do pai, que logo pediu um conselho ao filho. Bonfá instruiu que usasse unha na mão direita e logo indicou para estudar com um querido amigo e professor, Isaias Sávio.

> Quando conheci Carlos Barbosa-Lima, ele tinha nove anos de idade. Esse encontro foi em uma loja de música em São Paulo. Com o pai olhando, o garoto estava tocando um violão e tentando descobrir seus segredos. Parei para escutar e sua forma de tocar não me dava a menor dúvida de que um dia ele se tornaria um grande intérprete desse magnífico instrumento. Naquela ocasião, o pai de Barbosa Lima pediu para que aconselhasse o filho, o que eu fiz, o aconselhando a usar unhas de comprimento médio em sua mão direita, pois ele tocava sem unhas. Também indiquei que deveria estudar com meu amigo, o grande professor de violão, Isaias Sávio. (BONFÁ, 1984). (Tradução nossa).

Nascido em 1944, na cidade de São Paulo, Barbosa Lima foi prodígio no violão. Bonfá não se enganou naquele encontro na loja de música. Já em 1958, ainda com 13 anos de idade, Lima lançou seu primeiro LP, o 'Dez Dedos Mágicos Num Violão de Ouro', pela gravadora Chantecler, que era parte da RCA-Brasil.

Gravou dez músicas do repertório erudito, interpretando fuga do Bach, prelúdio de Villa Lobos, três composições de Isaias Sávio, um Noturno de Chopin, a composição 'Caixinha de Música', de Tárrega, entre outros. Um exigente repertório relatado na capa do LP: "como vêm pelas peças do concerto oferecido através do disco, Antonio Carlos Barbosa Lima, com os seus 13 anos, não é um artista comum. Ficarão convencidos disso após ouvirem o LP". (LIMA, 1958).

Desde então, a carreira artística de Barbosa Lima acumulou conquistas, países, prêmios, gravações, arranjos e transcrições. Na década de 1960, já excursionava para países da América do Sul e chegou aos Estados Unidos em 1967, para um concerto no *Carnegie Hall*, em Nova York.

Em 1964, Barbosa Lima lançou o LP 'Imortal Catullo' pela Chantecler, onde fez arranjos para 15 músicas consagradas por Catulo da Paixão. A partir da experiência deste LP, Lima se encorajou a fazer outros arranjos e transcrições. Assim, publicou mais de 10 *books* de partituras na GSP (*Guitar Solo Publication*), a maioria de composições feitas por músicos

brasileiros, entre outras publicações do repertório erudito na CMC *(Columbia Music Company)*.

Em 1980 fixou-se na cidade de Nova York e Bonfá reencontrou aquele menino visto na loja de música:

> Agora, uns 28 anos depois, reencontro Carlos Barbosa Lima em Nova York e confirmei minha previsão. Hoje ele é internacionalmente famoso e respeitado, não apenas por seu estilo de interpretação clássica, mas também por sua execução de arranjos originais, criativos e de grande dificuldade, a partir dos quais ele produz belas ideias harmônicas e polifônicas. (BONFÁ, 1984). (Tradução nossa).

Em 1982, Lima lançou pela gravadora Concord o álbum '*Carlos Barbosa Lima Plays The Music Antonio Carlos Jobim & George Gershwin*'. Os arranjos, transcrições e gravações de Barbosa Lima ganhavam cada vez mais espaço e reconhecimento, como registrou o jornal '*The New York Times*' em 1982:

> O Sr. Barbosa-Lima traz um ouvido atento ao contraponto e à técnica que dá a cada linha independente sua própria voz. Suas transcrições encontram e definem todas as partes móveis, tanto na bossa nova quanto na música barroca. E quando ele toca acordes, melodias e contra-melodias juntos, como em Gershwin, ele soa como um time de violonistas. (PARELES, 1982). (Tradução nossa).

Na editora GSP, Barbosa Lima publicou quatro transcrições de Luiz Bonfá no ano de 1983, no *book* de partituras '*The Music* of Luiz Bonfá. *Four Pieces*: Passeio no Rio, Xangô, Na Sombra da Mangueira e *Love Fascination*.

No ano de 1984, Barbosa Lima lançou o LP 'Carlos Barbosa-Lima *Plays the Music of* Luiz Bonfá and Cole Porter', pela gravadora Concord. Interpretou ao violão solo treze composições. O lado A contempla seis músicas de Bonfá com arranjos de Lima, a seguir, 1 – Amor Fascinante, 2 – Manhã de Carnaval, 3 – Xangô, 4 – Samboleiro, 5 – Na Sombra da Mangueira, 6 – Passeio no Rio. Já no lado B ouvimos sete arranjos de composições do Porter.

Entre as transcrições realizadas por Barbosa Lima do repertório de Luiz Bonfá, selecionamos nesse momento 'Na Sombra da Mangueira', para compreendermos um pouco melhor o discurso musical e estilo de Bonfá com auxílio da partitura de Lima.

Ao consultarmos as gravações realizadas por Bonfá de 'Na Sombra da Mangueira', observamos que foi registrada no álbum '*Bonfá Burrows Brazil*' (1978) com o nome em inglês, *'The Shade of the Mango Tree',* na gravadora '*Cherry Pie*', em Sydney. Também no álbum '*Non Stop to Brazil*' (1989), pela gravadora *Chesky*, em Nova York.

Escolhemos como referência a gravação realizada em '*Bonfá Burrows Brazil*', por ter sido a referência de Barbosa Lima ao transcrever a composição.

A gravação da música no álbum '*Bonfá Burrows Brazil'* (1978) contou com os músicos Don Burrows (flauta e sax), George Golla (guitarra e violão), Paul Baker (baixo), Tony Ansell (piano), George Andre (baixo), José Boto e Doug Gallagher (bateria e percussão).

Barbosa Lima ficou com a intensa tarefa de passar para a partitura 'Na Sombra da Mangueira'. Mesmo conversando inúmeras vezes com Bonfá para realizar transcrições e arranjos de algumas de suas composições, diversas decisões precisariam ser tomadas por Lima nesse trabalho, pois era necessário reduzir a banda de '*Burrows Brazil*' ao violão solo.

Para uma melhor compreensão dos comentários a seguir sobre a composição de Bonfá, aconselhamos a escuta de 'Na Sombra da Mangueira' gravada no LP '*Bonfá Burrows Brazil'* (1978), acompanhar a partitura[10] da música transcrita por Barbosa Lima, publicada na GSP (*Guitar Solo Publication*) em 1983, bem como escutar a gravação da música no LP 'Carlos Barbosa-Lima *Plays the Music of* Luiz Bonfá and Cole Porter' (1984).

Consultamos na plataforma de compartilhamento de vídeos, *Youtube*, uma interpretação de 'Na Sombra da Mangueira' por Barbosa Lima. Antes de iniciar a performance, Lima (2011) informou ao público que não só gravou algumas composições de Bonfá, como também trabalhou os arranjos em consulta ao músico. Comentou ainda sobre o gênero e forma dessa composição: "tem um ambiente bem do choro, mas com algumas inflexões jazzísticas em uma forma quase que barroca".

'Na Sombra da Mangueira' tem um andamento moderato e apresenta a forma rondó (ABACA), comum no gênero Choro. Está disponível nas partes **A, B, B, A, C, A, A.** Essa música inicia com uma pequena introdução de quatro compassos alterando a métrica entre sete e oito tempos por compasso, com a semínima de referência. Barbosa Lima fez uma transcrição literal da introdução, o que foi possível por Bonfá iniciar a música apenas com o violão, conforme o exemplo.

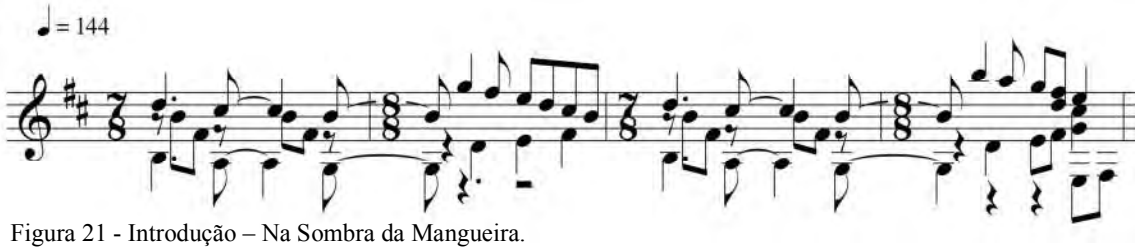


Figura 21 - Introdução – Na Sombra da Mangueira.

[10] Disponibilizamos a partitura de 'Na Sombra da Mangueira' transcrita por Carlos Barbosa Lima nos anexos.

A parte **A** tem como tonalidade Bm, mesmo iniciando no acorde de G (VI grau), a dominante do tom se faz presente na música e termina repousando no I grau menor. Verificamos 16 compassos divididos em quatro frases. Dispomos de uma redução da parte **A**, a fim de também observarmos a harmonia.

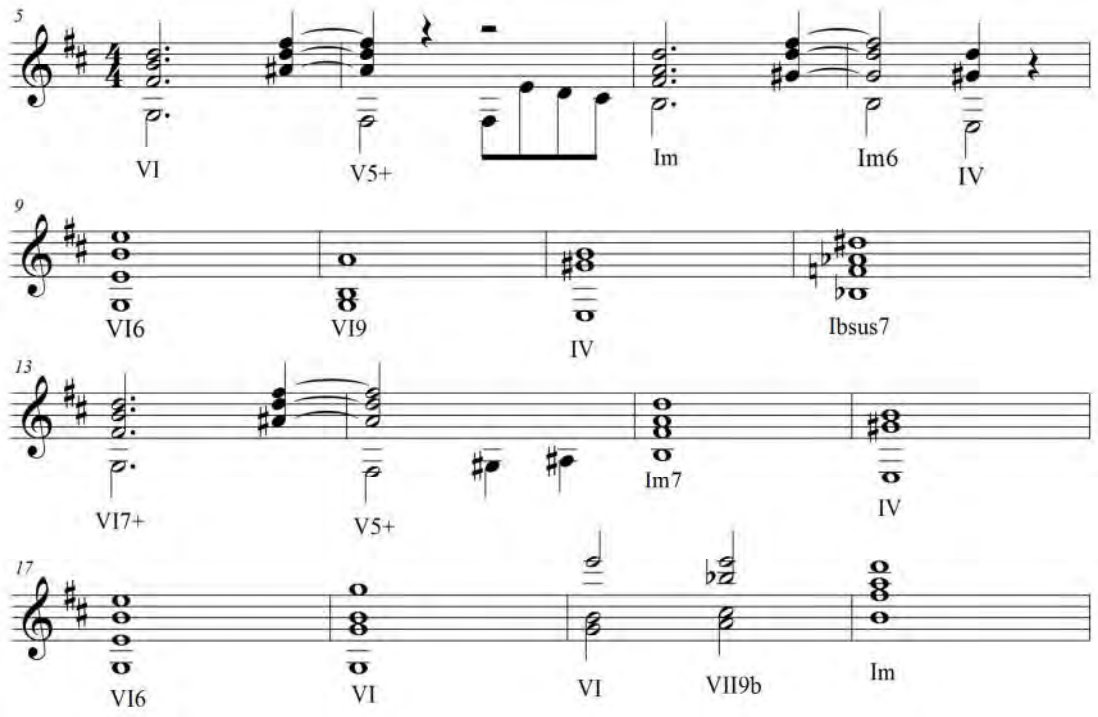


Figura 22 - Redução da Parte **A** – Na Sombra da Mangueira.

Mesmo sem Barbosa Lima expandir o que seria "inflexões jazzísticas", acreditamos que se referia ao uso de elementos recorrentes no *jazz* com breves inclinações e modificações. Pelo fato da composição não apresentar *walking bass* e nem colcheia jazzística, que são característicos no gênero, a inflexão pode se relacionar à harmonia, pois no *jazz* costuma se apresentar elaborada, com empréstimos, extensões, dominantes secundárias, acordes diminutos e invertidos. Nessa parte observamos o uso de extensões e dominante alterado.

Nos primeiros oito compassos da parte **A,** Bonfá faz a melodia no violão acompanhado do violão de George Golla e do baixo de Paul Baker, em uma levada de choro. Já no compasso 13, quando retoma a primeira frase da parte **A**, entra percussão e a flauta de Don Burrows. A flauta faz um contracanto e passa em alguns momentos pela melodia. Barbosa Lima não contempla esse contracanto, mas sim a melodia, baixo e faz um acompanhamento diferente do violão de George Golla.

Observamos o seguinte critério por Barbosa Lima para transcrever ao violão solo essa composição de Bonfá: manter a melodia, baixo e arranjar o acompanhamento, de forma que contemple a harmonia e o ritmo da música. Tudo isso de forma conjunta, ou seja, Lima não parte do esquema de tocar um determinando acorde e em seguida a melodia, o que poderia deixar alguns "vazios sonoros" no percurso, mas sim opta por integrar os elementos musicais mencionados preenchendo o máximo da extensão do violão.

Na parte **B** entra toda a banda e a flauta continua fazendo contracanto, breves improvisos e em alguns momentos ajudando na melodia, que está a cargo do violão de Bonfá. Barbosa Lima permanece na estratégia de abranger a melodia, manter o baixo e harmonia para garantir a funcionalidade da composição e possibilidade de ser interpretada no violão solo.

A parte **B** tem como tonalidade o Bm e está dividida em 4 frases de 4 compassos, frase a, frase a', frase b e frase cadencial, formando uma sentença, conforme o exemplo.

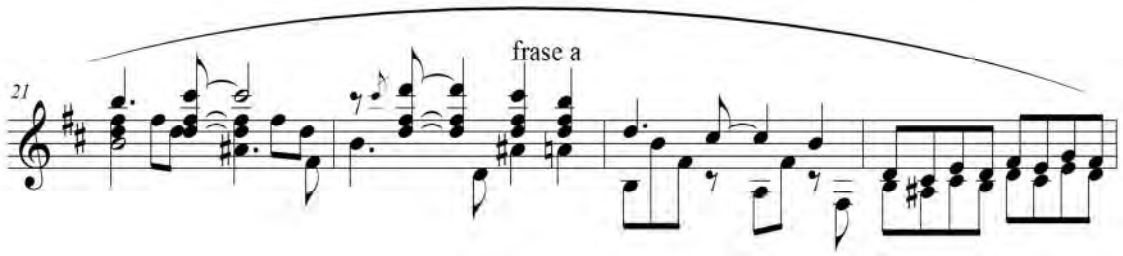


Figura 23 - frase a, parte **B** – Na Sombra da Mangueira.

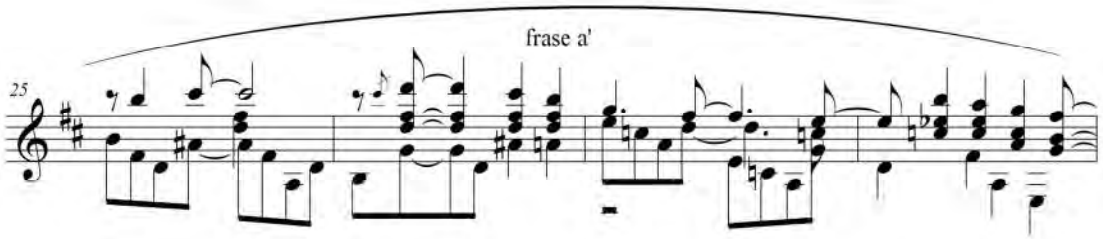


Figura 24 - frase a', parte **B** - Na Sombra da Mangueira.

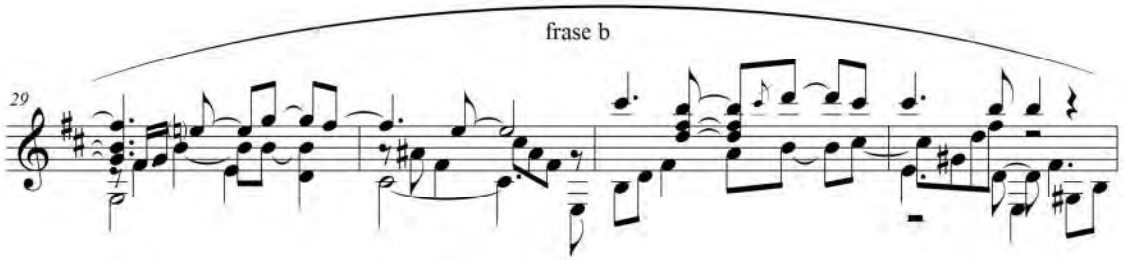


Figura 25 - frase b, parte **B** - Na Sombra da Mangueira.

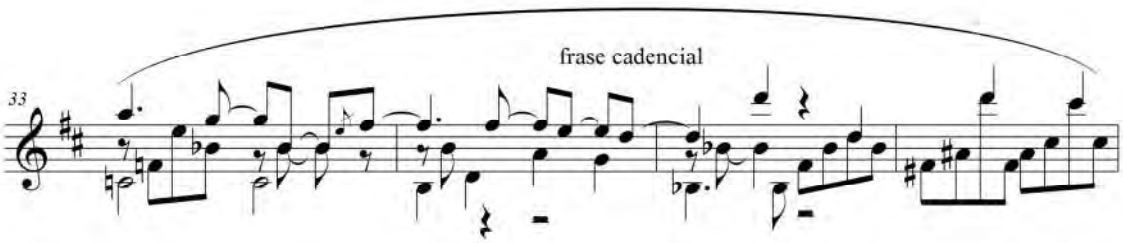


Figura 26 - frase cadencial, parte **B** - Na Sombra da Mangueira.

A parte **B** é repetida e logo percebemos na gravação de Bonfá algumas modificações. Aliás, dificilmente escutamos uma gravação de Luiz Bonfá, onde ao retornar uma parte, o músico o faça exatamente como apresentou da primeira vez. No retorno da parte **B** a harmonia apresentada na primeira vez prevalece, porém notamos algumas modificações rítmicas na frase a, frase a' e frase b. A frase cadencial que tinha quatro compassos, na volta apresentou dois.

Retorna a parte **A**, a harmonia se mantém, porém, com modificações rítmicas no percurso. Nessa volta, Barbosa Lima agrega outro recurso composicional para manter atraente o discurso musical: faz parte da melodia em registros mais graves do violão.

Na gravação que usamos de referência, do álbum 'Bonfá Burrows Brazil' (1978), há parte **C**. Barbosa Lima, assim lançou em seu LP 'Carlos Barbosa-Lima *Plays the Music* of Luiz Bonfá and Cole Porter', com a parte **C**, de acordo com a referência da gravação de 1978. Já no álbum '*Non Stop to Brazil*', de 1989, Bonfá relançou a música sem a parte **C**. Quanto à forma neste álbum, a opção do compositor foi de introdução, parte **A, B**, **A, B, A** e coda, com acompanhamento somente de percussão.

Voltamos para a gravação de referência: já passado por introdução, parte **A**, parte **B**, parte **B** e parte **A**, agora vamos para a parte **C** da música. Nesse momento, a melodia do violão passa para a flauta e o violão a acompanhar com os acordes dessa seção.

O registro agudo da melodia favorece a projeção da flauta. Também há notas longas, como semibreves, que o instrumento de sopro consegue sustentar com qualidade, o que para o violão é penoso.

Na capa do LP '*Bonfá Burrows Brazil*' (1978) há a informação de que todas as músicas gravadas foram compostas por Bonfá, no entanto, podemos pensar que, com o consentimento do compositor, a parte **C** pode ter sido criada por Don Burrows, já que há um protagonismo da flauta em um registro melódico confortável ao instrumento e relembrando que, posteriormente, no álbum '*Non Stop to Brazil*' (1989), a composição foi gravada apenas com violão acompanhado da percussão, sem a parte **C.**

Para essa parte **C** da gravação de 1978, que se encontra na tonalidade de Bm, Barbosa Lima mantém o mesmo critério, o de abarcar melodia e baixo com um arranjo para o acompanhamento. Coloca a melodia no agudo com diversas semibreves, busca o toque apoiado no violão para dar o máximo de sustento a essas notas, e no acompanhamento, mantém um contracanto descendente e cromático do si, no meio da pauta, do compasso 67, até o mi do compasso 72.

A parte **C** consiste em:

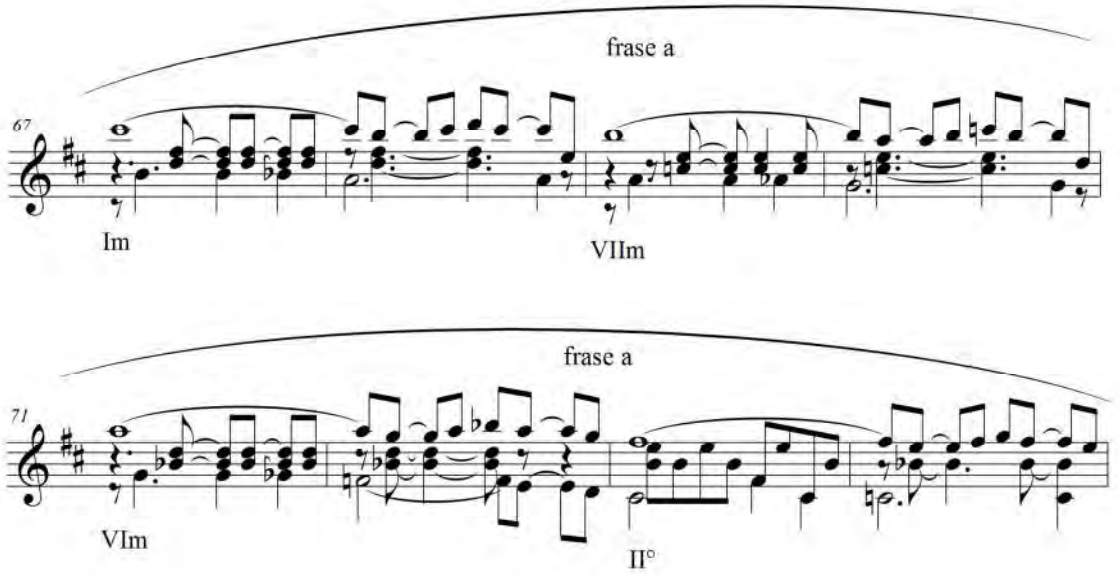


Figura 27 - frase a, parte **C** - Na Sombra da Mangueira.

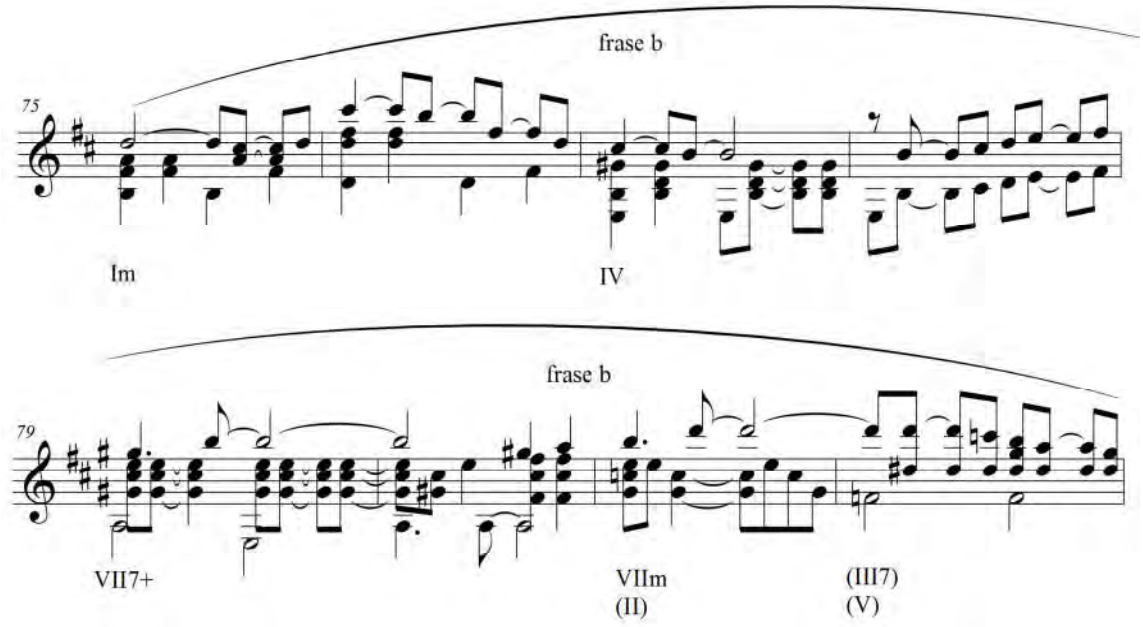


Figura 28 - frase b, parte **C** - Na Sombra da Mangueira.

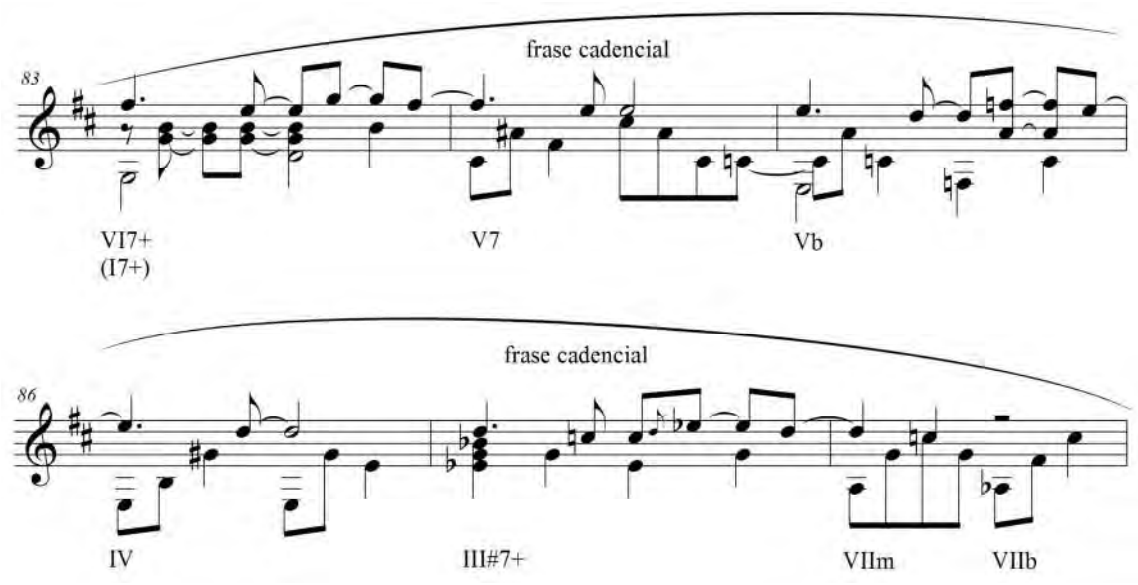


Figura 29 - frase cadencial, parte **C** - Na Sombra da Mangueira.

A parte **C** é organizada por três frases: frase a (antecedente), com oito compassos; frase b (consequente), com oito compassos e frase cadencial, com seis compassos. Juntas formam uma estrutura ternária.

Na gravação de referência, a frase cadencial apresenta quatro compassos, e não seis, pois não há os compassos 87 e 88, estes criados por Barbosa Lima. O compasso 86 também foi modificado, pois Bonfá opta pelo movimento de II (Am), V (D7), I (G) de sol, direcionando a volta da parte **A**, que, por mais que esteja na tonalidade de Bm, inicia no acorde de sol maior. No compasso 86, Barbosa Lima utiliza o acorde de mi maior, aproximando cromaticamente de mi bemol (compasso 87) e por fim, no compasso 88, faz o movimento de II (Am), V (Ab -subV), I (G), preparando a volta da parte **A**.

Na frase a' podemos ainda subdividir em pequenas quatro frases de dois compassos, a fim de notarmos o recurso composicional, consistindo em uma progressão, ou seja, a mesma ideia e perfil melódico apresentada nos compassos 67 e 68 no I grau (Bm) é repetida no VIIm (Am), compassos 69 e 70, e no VIm (Gm), compassos 71 e 72, e por fim uma rápida frase cadencial nos compassos 73 e 74 para chegar na 'frase b'.

A música segue com a volta da parte **A** e como de prática do Bonfá, há pequenas variações rítmicas e de timbre no percurso. Após os oito compassos dessa seção, uma novidade: mais oito compassos formando uma seção média contrastante antes de repetir novamente a parte **A**.

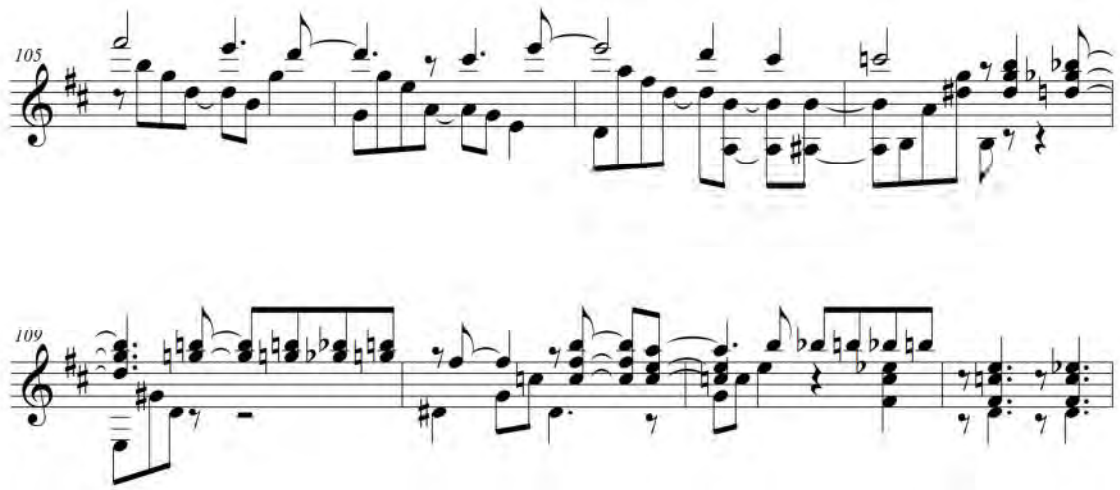


Figura 30 - seção média contrastante - Na Sombra da Mangueira.

Depois dessa seção contrastante, mais uma vez repete a parte **A**, até que por fim temos a coda com 13 compassos para finalizar a música, conforme o exemplo.

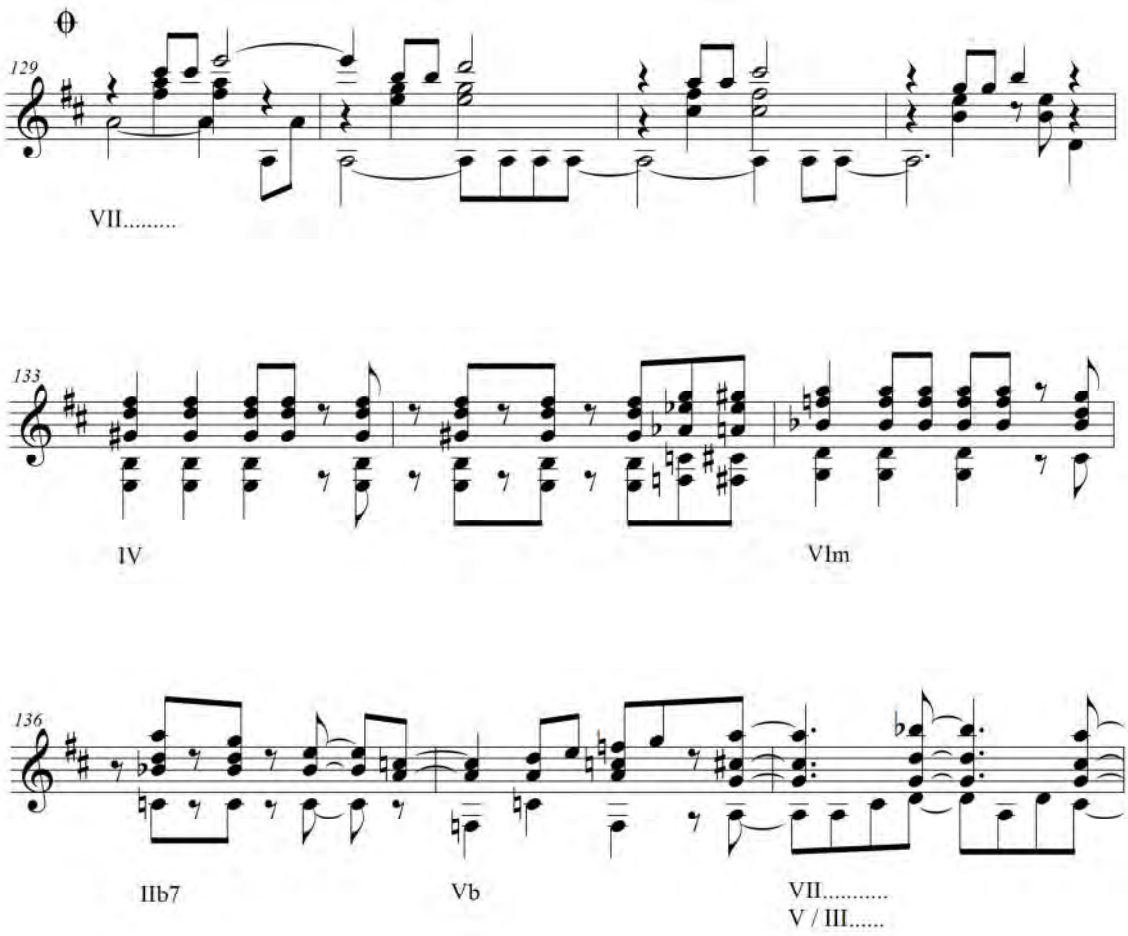


Figura 31 - coda - Na Sombra da Mangueira.

Dividida em partes **A**, **B** e **C**, a composição apresentou a mesma tonalidade nas seções, a de Bm. Na harmonia, observamos o uso de extensões, dominantes secundárias, acordes diminutos. A melodia foi realizada em sua maioria pelo violão, com exceção da parte **C**, conduzida pela flauta.

Bonfá escreveu no LP 'Carlos Barbosa-Lima *Plays the Music of* Luiz Bonfá and Cole Porter' sua satisfação com o trabalho de Barbosa Lima:

> Se minhas palavras não podem expressar com precisão o grande estilo deste fabuloso artista no violão, aqueles que ouviram Carlos Barbosa-Lima entendem o que estou tentando dizer. Ter minha música gravada por Carlos tem grande significado para mim, assim como compartilhar esse disco com o grande e inspirado Cole Poter. Obrigado Carlos Barbosa-Lima, pelo seu talento e virtuosismo. (BONFÁ, 1984). (Tradução nossa).

Carlos Barbosa Lima buscou manter as ideias de Bonfá na composição 'Na Sombra da Mangueira', bem como deixou a sua maneira de transcrever, abrangendo melodia, baixo e acompanhamento simultaneamente no violão solo e quando possível inserindo contracanto e até mais de duas vozes na partitura, tarefa que exigiu apurada técnica violonística e conhecimento de teoria musical. O resultado agradou o amigo Bonfá.

CAPÍTULO 4:
DO RIO AOS EUA

4.1 - Um Passeio no Rio

Um passeio musical pela cidade do Rio de Janeiro pode nos fazer voltar a viver diversos gêneros consolidados na música brasileira, como o lundu, maxixe, choro e o samba. Bonfá experimentou o repertório erudito em seu aprendizado e início de carreira, mas foi nos gêneros da música brasileira que encontrou terreno fértil para suas composições. Em sua trajetória passou pelo *jazz*, compôs valsa, guarânia, choro, na linha da bossa nova, entre outros ritmos, e nessa diversidade, não faltaria um passeio pelo samba.

Entre as variadas opções no repertório de Bonfá que tange o gênero do samba, em meio a canções e músicas para violão solo, aproveitamos mais uma vez uma transcrição e arranjo do violonista Carlos Barbosa Lima das composições de Bonfá, dessa vez 'Passeio no Rio'. Não deixamos de enfatizar a importância da escuta da gravação, que transcende as informações contidas na partitura. Utilizamos como referência a gravação de 'Passeio no Rio' no álbum 'Bonfá Burrows Brazil' (1978).

Ao escutar essa performance de Bonfá, como também outras para violão, logo ouvimos um instrumentista que compõe e interpreta gêneros populares, mas que passou pelos estudos do violão erudito.

Nas entrevistas concedidas por Bonfá, por diversas vezes lhe foi perguntado sobre os estudos de violão que praticava com Sávio, contudo nunca se lembrava de alguma em específico, uma ação que poderia aumentar as ferramentas para compreendermos melhor a forma como usou técnicas mais recorrentes no violão erudito em proveito aos gêneros populares. Todavia, investigamos esse proveito por outros caminhos, como o exemplo de um exercício que Bonfá praticava em sua formação.

Sabemos que Luiz Bonfá e Barbosa Lima foram alunos do renomado Isaias Sávio. Bonfá aparentava ser menos metódico com o rigor da escola clássica do violão e logo fazia seus próprios estudos. Lima foi profícuo nos estudos clássicos, mas sem perder o encanto pelo popular. Trazemos o exemplo publicado na '*Guitar Review*' transcrito por Barbosa Lima (1984, p.20) de um exercício que Sávio aplicava aos seus alunos.

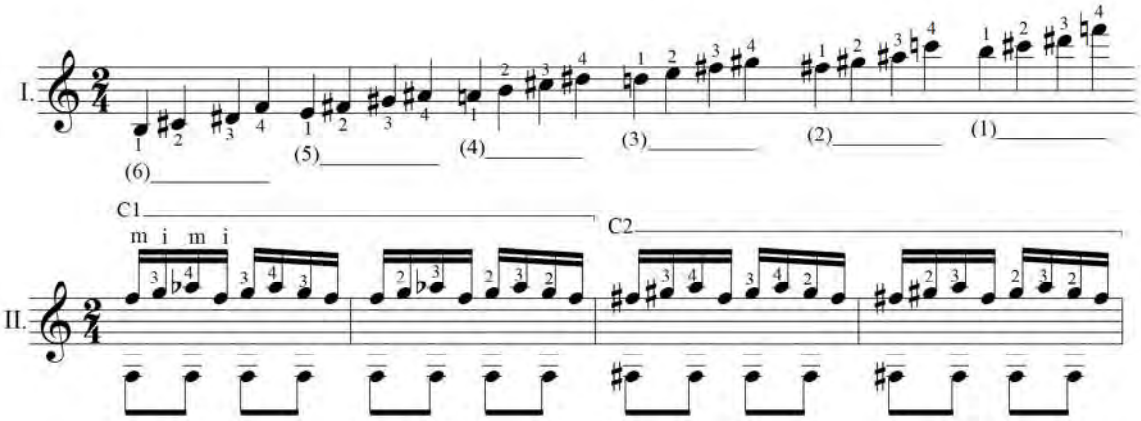


Figura 32 - exercício de Sávio aos alunos. (LIMA 1984, p.20).

E ainda na *Guitar Review,* Lima (1984, p.20) trouxe as instruções de como realizar o exercício:

> I - é importante praticar esses exercícios descendo a meio tom para a 1ª posição da seguinte maneira.
> 1 - coloque o 1º dedo no B da 6ª corda como indicado;
> 2 - Sem levantar o primeiro dedo, coloque o segundo dedo na ponta da mesma corda;
> 3 - segurando os dois primeiros dedos no lugar, coloque o terceiro dedo no D da mesma corda;
> 4 - Sem levantar os três primeiros dedos, coloque o 4º dedo no F da mesma corda.
> Para ir para a próxima corda:
> 5 - levante o primeiro dedo e coloque-o no E da 5ª corda, mantendo os outros três dedos na 6ª corda;
> 6 - Da mesma forma, mova o segundo dedo para o F da 5ª corda, novamente mantendo os dedos restantes no lugar;
> 7 - Levante o terceiro dedo da sexta corda e mova-o para a 5ª corda;
> 8 - Proceda da mesma maneira levantando o 4º dedo da 6ª corda e colocando-o na 5ª corda.
> II - Use o princípio explicado no exercício anterior. Neste caso, no entanto, você irá ascender. Ascender por meio tom até a 9ª posição. (tradução nossa).

Os dois exercícios se destinam a aquecimento e alongamento dos dedos, para que o instrumentista possa iniciar os estudos, além de auxiliar o desenvolvimento da digitação dos dedos da mão direita e esquerda.

Esses e outros exercícios, estudos, composições de violonistas do repertório erudito trazidos por Sávio foram importantes para a técnica violonística de Bonfá, mas para o samba, um importante exercício costuma ser o de escutar gravações de diversos sambistas, tocar por diversas vezes até assimilar o *swing* do ritmo no instrumento.

A época que Bonfá compôs 'Passeio no Rio', na década de 1950, não era recorrentes métodos que explicitassem uma forma de tocar o samba no violão, auxiliando o entendimento desse *swing*, e a opção era escutar inúmeras gravações. Às vezes se tinha o

auxílio de um colega com mais experiência para ajudar a fazer o ritmo no violão, ou por hora, tinha que desbravar sozinho os segredos do ritmo.

Hoje podemos contar com partituras, textos e métodos que auxiliam os interessados em interpretar um samba. O professor e músico Marco Pereira prestou esse serviço aos violonistas, ao publicar o livro 'Ritmos Brasileiros para Violão'(2007), que nos ajuda a entender o samba, conforme o exemplo:

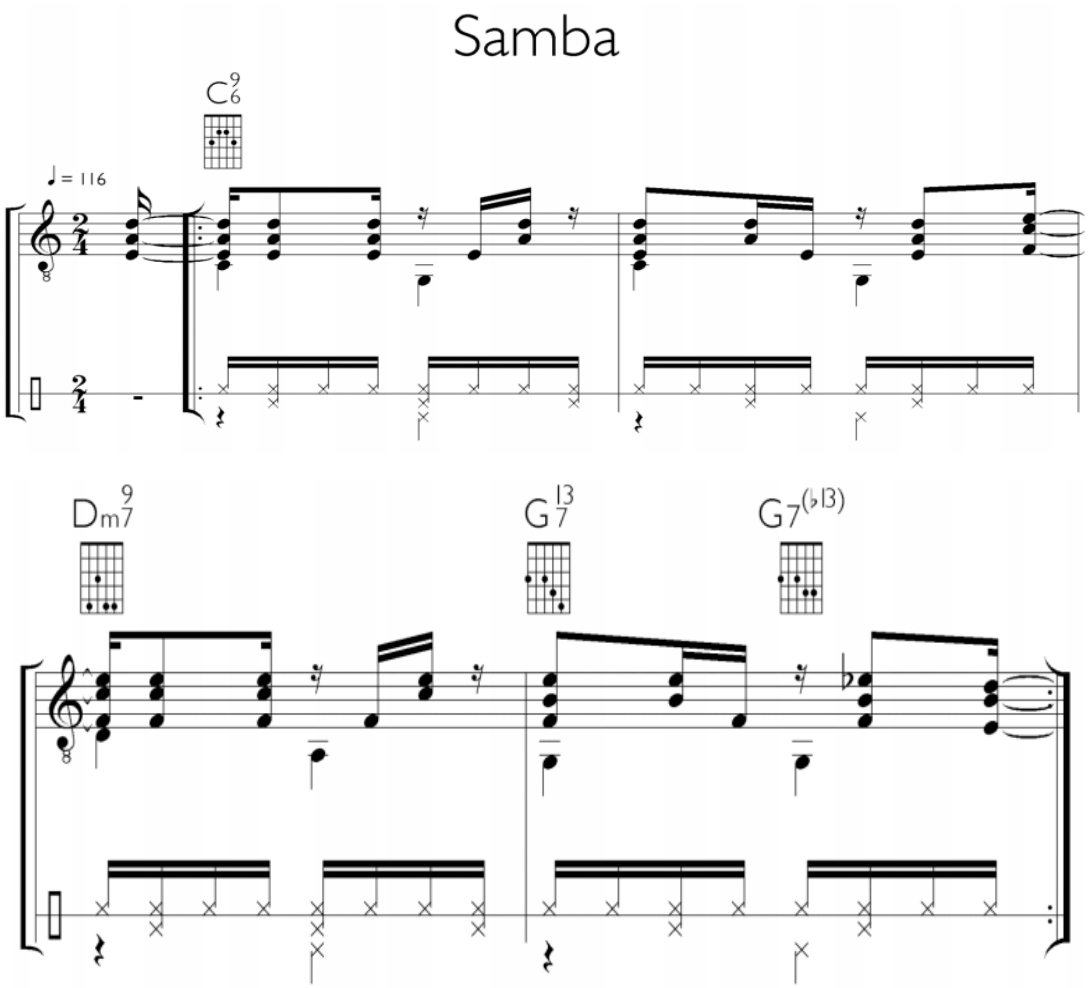


Figura 33 - exemplo de samba no violão. (PEREIRA, 2007, p.14).

O autor traz a seguinte explicação sobre esse excerto:

> O exemplo de samba que se vê acima é do tipo 'samba clássico', que se encontra em diversas partes do Brasil, especialmente nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo. É a maneira mais simples e eficaz de se reproduzir o ritmo do samba, normalmente gerado pela polirritmia de vários instrumentos de percussão, com apenas um violão. Esta forma rítmica se aplica em diferentes andamentos a todos os sambas de compositores tradicionais. (PEREIRA, 2007, p.14).

Nessas figuras rítmicas ainda notamos o uso da síncope, que desloca a acentuação rítmica prolongando o tempo fraco para o tempo forte, de muito uso no gênero do samba, foi utilizado por Bonfá em suas composições de samba. Também podemos perceber a divisão no compasso binário, da qual o samba foi se apropriando ao longo de sua história. Esse exemplo se refere ao que Marco Pereira chamou de 'samba clássico'. Consultando o livro, o violonista pode apreciar outras variações do samba disponível na publicação, como o partido-alto, samba canção, samba-telecoteco, samba-funk, samba de coco, samba de roda, afro samba e samba choro.

'Passeio no Rio' foi gravado inicialmente no LP 'Noite e Dia' (1956), lançado pela gravadora Continental. Nesta gravação, Tom Jobim acompanhou Bonfá no piano. Em seguida, a música foi gravada nos álbuns 'Passeio no Rio' (1960), na gravadora Odeon; 'Sócio de Alcova' (1961), gravadora RCA, com o nome 'Amor em Brasília'; 'O Violão e o Samba' (1962), gravadora Odeon, com o nome 'Amor em Brasília'; 'Bonfá Burrows Brazil' (1978), gravadora *Cherry Pie,* e por fim, no álbum Non Stop to Brazil (1989), lançado pela gravadora Chesky.

O nome 'Amor em Brasília' foi utilizado para a trilha sonora do filme '*Carnival of Crime*' (1962), do diretor George Cahan. Na década de 1960, Bonfá residia nos EUA e mantinha contatos profissionais para circular no cenário artístico estadunidense, além de que, atuar no cinema foi uma opção atraente para ele. Quando participou desse filme, já tinha em sua carreira a experiência de ter assinado duas célebres canções, 'Manhã de Carnaval' e 'Samba de Orfeu' para o filme 'Orfeu Negro', dirigido por Marcel Camus e vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro em 1959.

O filme '*Carnival of Crime*' (1962) narra a história de Mike Voray (interpretado por Jean-Pierre Aumont) um engenheiro estadunidense, que vai ajudar na construção de Brasília e ao voltar, se depara com o desaparecimento da esposa infiel, Lynn Voray (interpretada por Alix Talton). No filme há Trechos das músicas 'Perdido de amor', 'Xangô' e 'Batucada', de Luiz Bonfá. Por diversas vezes, vemos cenas da cidade de Brasília e do carnaval no Rio de Janeiro, da década de 1960.

Encontrada a mulher no porta-malas do carro de Mike, este passa a ser o maior suspeito do crime. A cena que desvenda o ocorrido com a esposa, já faltando 5 minutos para finalizar o filme, vem acompanhada da música 'De Amor em Você', composta por Bonfá e cantada por Nicéa Martins. Ao som de 'Cidade Maravilhosa' o personagem que causou toda a discórdia e desamor corre entre os foliões do carnaval e sobe cada vez mais alto em uma

plataforma no local. De lá escorrega e cai bruscamente. O filme finaliza com imagens da recém-construída Brasília, ao som de ‘Amor em Brasília’.

Foto 3 - Cartaz de divulgação do filme ‘*Carnival of Crime*’ (1962).

Fonte: site IMDb[11]

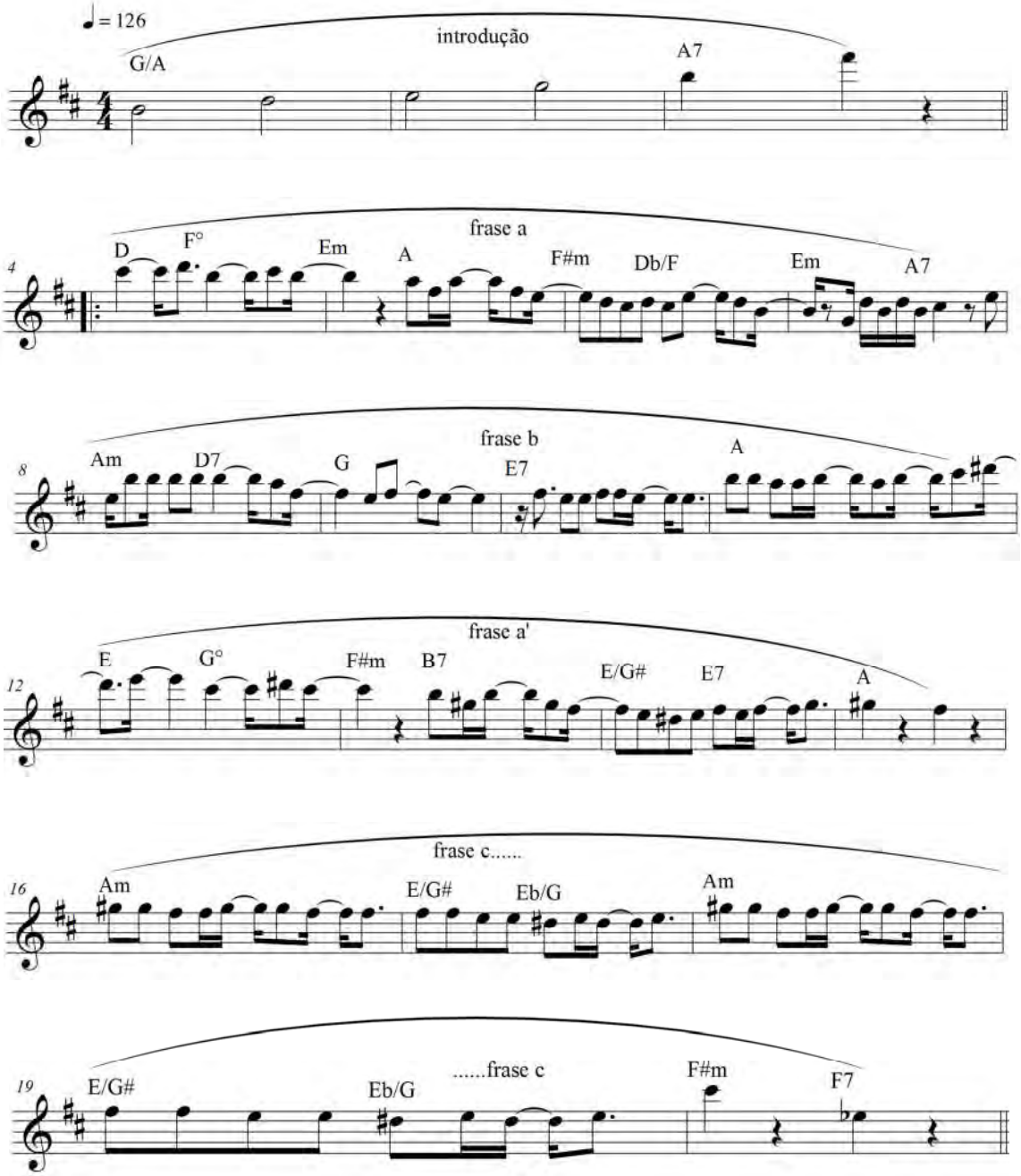
No cartaz de divulgação do filme, que, aliás, traz os traços da *Pop Art* estadunidense, em voga nos EUA durante a década de 1960, temos a chamada desse filme de drama: “No auge dos prazeres selvagens, frenéticos e sensuais, um assassino ataca e o terror toma conta da cidade”. A imagem também mostra o porta-malas do carro com uma mulher dentro e ao lado o suspeito do crime. Além do nome do ator principal em destaque, o cartaz mostra pessoas dançando no carnaval e duas inscrições ao lado do título do filme. Uma referente a Brasília: “Veja o esplendor de Brasília, a capital mais moderna do mundo”; outra sobre Bonfá: “Escute a batida da Bossa Nova tocada por Luiz Bonfá”.

A composição ‘Passeio no Rio’ ou ‘Amor em Brasília’ apresenta cinco frases em apenas uma parte, disposta da seguinte maneira: introdução (3 compassos); frase a (4 compassos); frase b (4 compassos); frase a’ (4 compassos); frase c (5 compassos) e frase

[11] Disponível em https://www.imdb.com/?ref_=nv_home. Acesso em 01/04 de 2019.

cadencial (6 compassos). Com exceção da introdução, essa estrutura se repete por mais duas vezes, com variações que demonstraremos adiante.

Apresentamos nesse instante uma redução da partitura[12] apenas com a melodia e o acorde cifrado correspondente, a fim de ajudar a criar parâmetro de como Bonfá trabalhou a melodia, harmonia e frases de cada uma das três partes desse samba, além de mais uma possibilidade de leitura aos violonistas.



[12] Toda partitura com melodia e cifra está disponível nos apêndices.

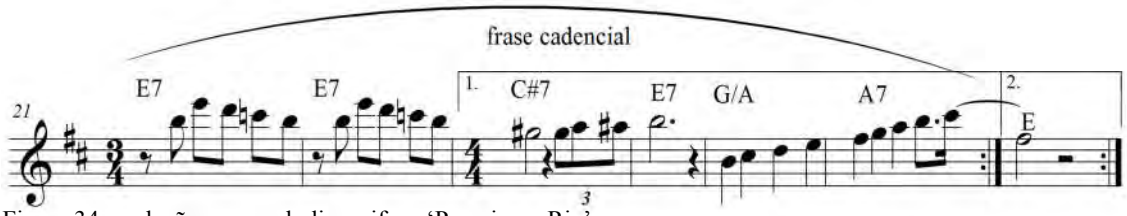


Figura 34 - redução para melodia e cifra - 'Passeio no Rio'.

Na gravação de referência, do álbum Bonfá Burrows Brazil (1978), 'Passeio no Rio' é a primeira música do lado B do disco. A música mantém andamento *moderato*, quase *alegro.* Além de Bonfá no violão, escutamos George Golla no baixo elétrico e Jose Boto na percussão.

'Passeio no Rio' inicia por uma introdução de três compassos, saindo do IV grau até o acorde dominante alterado no V grau (V9b/13), e assim preparar a primeira frase.

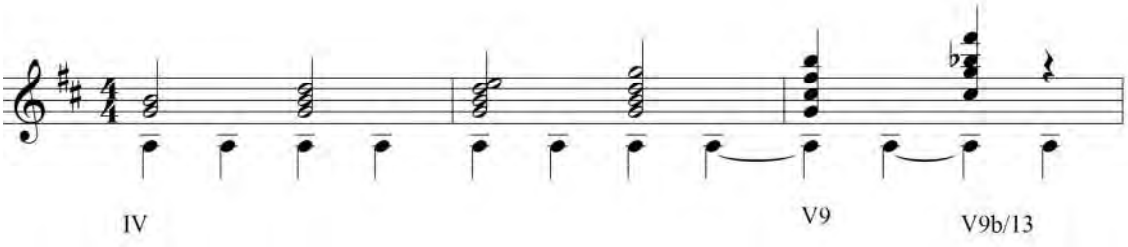


Figura 35 - introdução – Passeio no Rio.

A introdução foi feita apenas pelo violão de Bonfá, o que possibilitou a Barbosa Lima a transcrição literal desse trecho. Na sequência, apresentamos as frases.

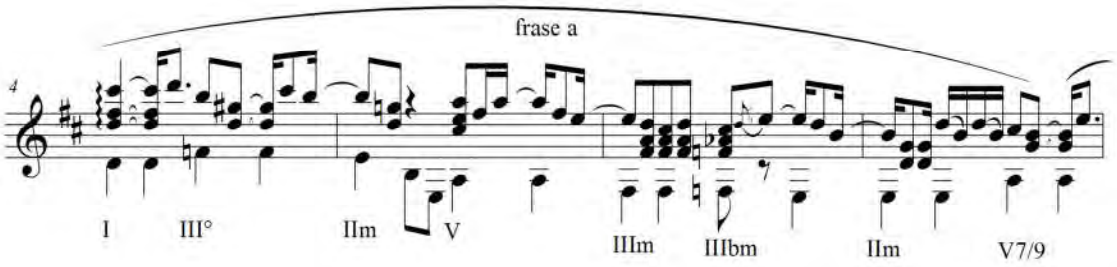


Figura 36 - frase a – Passeio no Rio.

Como já mencionamos no tópico anterior, para a transcrição e arranjo, Barbosa Lima mantém a estratégia de abranger melodia, baixo e fazer um acompanhamento adequado à proposta do compositor. Para o acompanhamento, optou por células rítmicas que denotam o samba, ao exemplo da junção de semicolcheia + colcheia + semicolcheia, além do uso de síncope.

A melodia se torna parte importante da formação dos acordes e por consequência a harmonia, como a nota si, no compasso quatro, que possibilita a formação do III°. No compasso nove, a melodia foi usada na extensão do V grau.

Em toda música, Barbosa Lima traz indicações de dinâmicas e acentuações que ora se aproximam da performance de Bonfá, ora trazem uma leitura de Lima[13] para a composição. No começo da frase a, Barbosa Lima (1983, p. 2) escreve "*bass slighty muted"*, que traduzindo ao português como "baixo levemente abafado".

No samba é recorrente a divisão ritmica binária, com dois tempos por compasso e semínima de referência. O baixo tem por prática acentuar o tempo dois, enquanto o tempo um é menos expressivo. A gravação de Bonfá denota a divisão ritmica quaternária, ou seja, quatro tempos por compasso e semínima de referência, o que não ajuda muito o baixo a delinear o samba, que é conduzido como colocou Barbosa Lima, mais abafado.

A frase b apresenta quatro compassos e vemos a rítmica do samba, síncope, melodia com pequena tessitura, e a harmonia com dominante secundário e alterado.

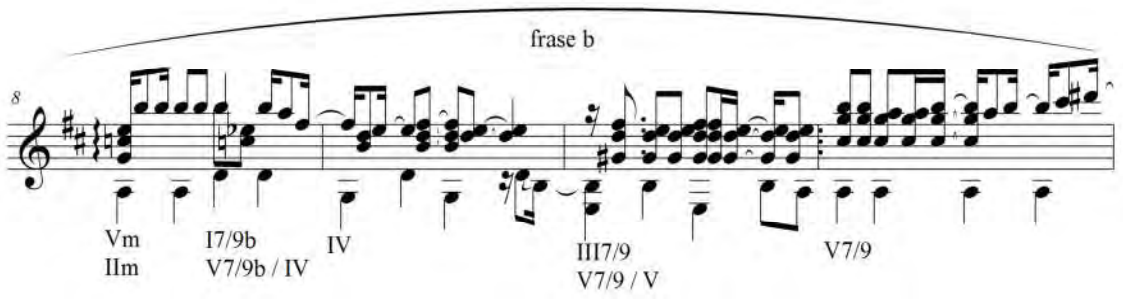


Figura 37- frase b – Passeio no Rio.

Como há um baixo acompanhando na gravação e tocando as notas mais graves, Bonfá fica mais livre pra fazer a harmonia e melodia. Nos compassos 10 e 11, nessa parte b, Barbosa Lima traz a indicação de *marcato*, justamente como Bonfá faz na gravação, um ritmo "forte" com *swing.*

Chamamos a terceira frase da música de frase a', que contém quatro compassos e tem o perfil melódico da primeira frase apresentada, porém, está um tom acima, conforme o exemplo.

[13] Nos anexos disponibilizamos a partitura transcrita por Barbosa Lima da música 'Passeio no Rio', sendo possível acompanhar as marcações de dinâmicas, acentuações e toda proposta de leitura feita por Lima pra essa composição de Bonfá. No LP 'Carlos Barbosa-Lima Plays The Music of Luiz Bonfá and Cole Porter' (1984), na faixa 6, do lado 1, Lima interpreta 'Passeio no Rio' conforme a partitura que publicou da música na GSP (*Guitar Solo Publication*), em 1983.

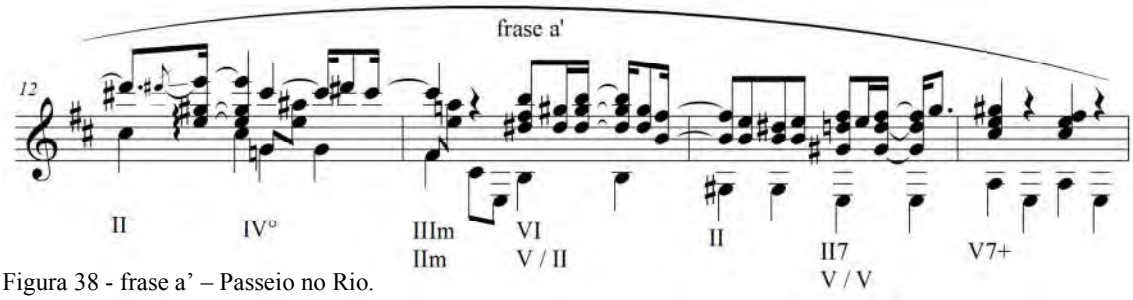


Figura 38 - frase a' – Passeio no Rio.

Poderíamos esperar nesse momento uma frase cadencial de quatro compassos, para finalizar a parte A com 16 compassos, mas Bonfá fez opção por uma frase c, com 5 compassos e bem ritmada.

Barbosa Lima (1983, p.3) indica nessa frase c um *pizz il basso,* uma marcação comum a instrumentos de cordas que usam arco, como o violino, mas Lima faz essa indicação no violão, de um *pizzicato* no baixo, para que não se toque todo o valor da nota e com um leve abafado, o que se aproxima do jeito que Bonfá executa esse trecho em sua gravação.

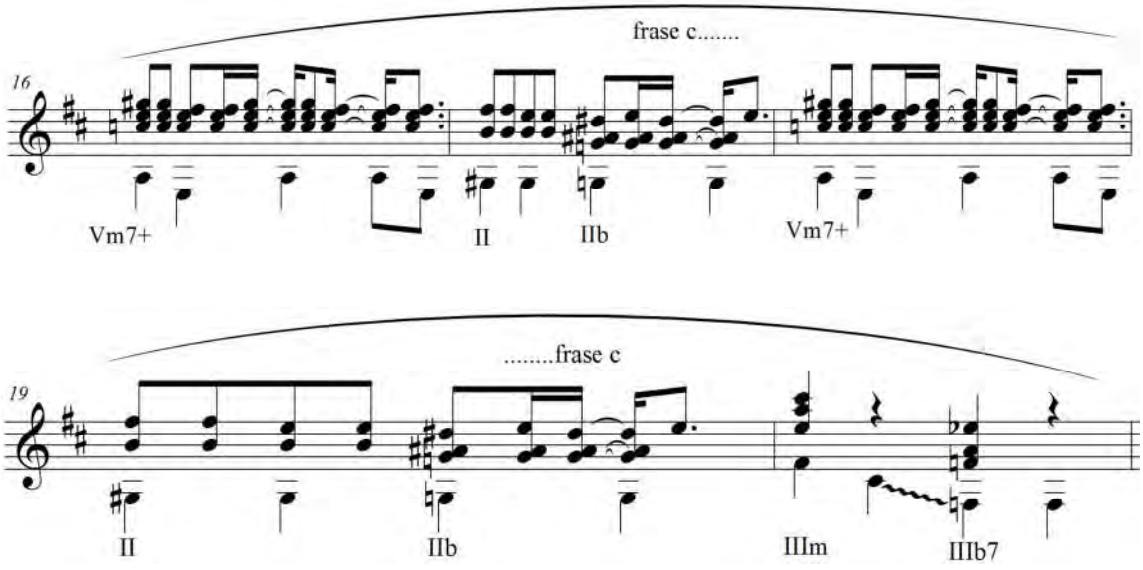


Figura 39 - frase c – Passeio no Rio.

Já a harmonia começa no acorde de Am, o V grau menor, "brincando" com a 7+ e 6, em seguida uma aproximação cromática pelo baixo para o movimento II (E) –IIb (Eb), por fim, IIIm (F#m) e IIIb7 (F7). Aqui cabe um comentário compreensível aos violonistas e compositores: ao experimentar no violão esse trecho, logo temos a sensação de que o compositor testou os acordes e ritmos antes de pensar na harmonia, e que "soa bem" no instrumento.

Por fim, a frase cadencial com 6 compassos:

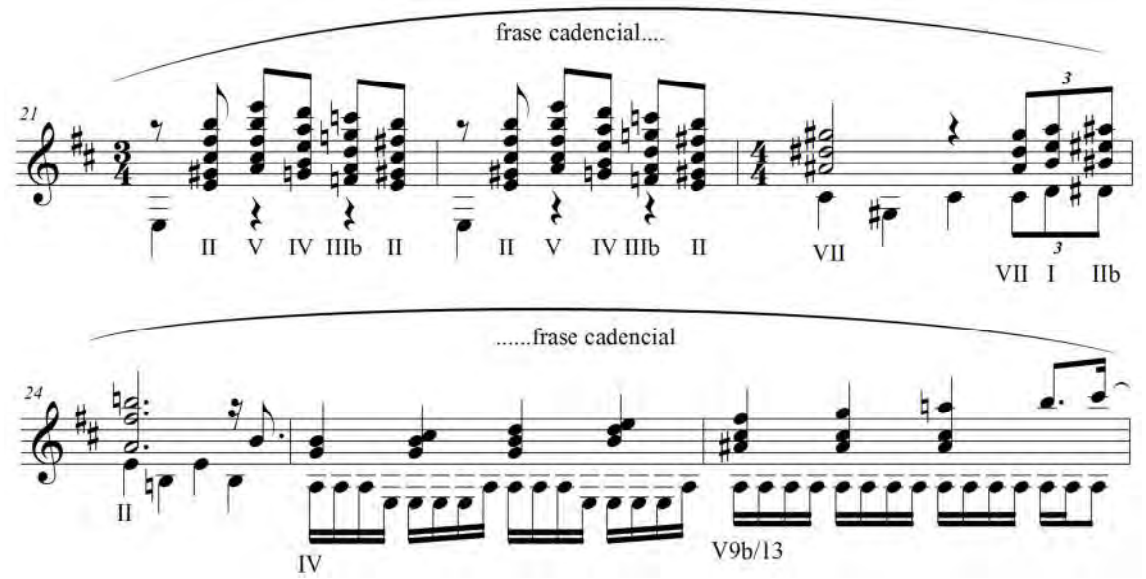


Figura 40 - frase cadencial – Passeio no Rio.

A frase cadencial evidencia mais um recurso harmônico do que explicita uma melodia. Os dois primeiros compassos apresentam alterações da métrica para ternária, com acordes de uma mesma tipologia, com sexta e nona. Bonfá aproveitou o mesmo desenho e digitação violonística, que facilita a execução. Nos compassos 24 e 25, Bonfá foi do IV para o V grau, preparando a repetição da música.

Conforme referíamos anteriormente, 'Passeio no Rio' apresenta uma parte tocada três vezes. Demonstraremos a seguir as significativas mudanças nas duas repetições dessa parte: a harmonia já apresentada predomina; na primeira volta a frase a se mantém, porém, na 'frase b' percebemos uma variação rítmica, conforme o exemplo.

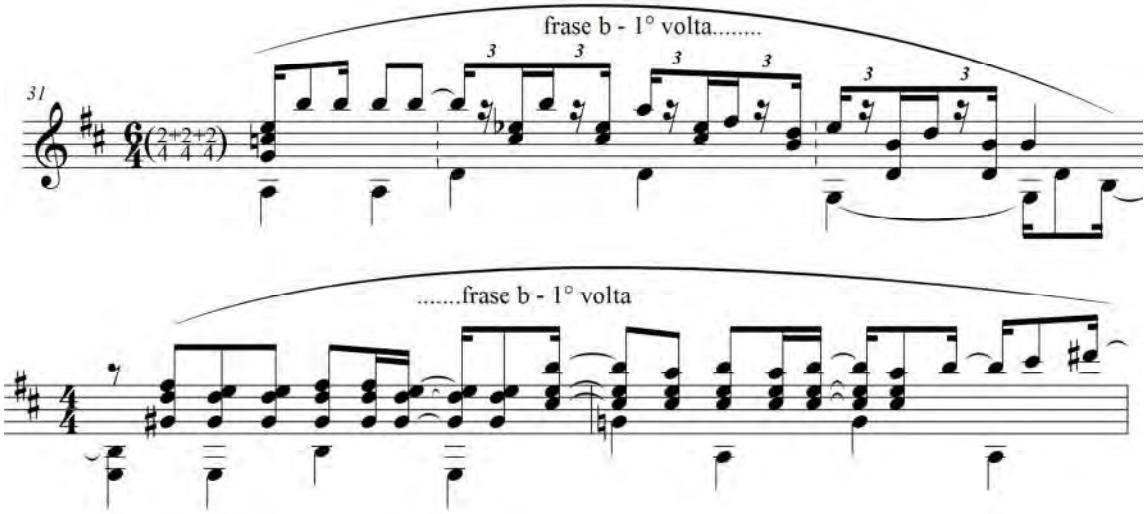


Figura 41 - frase b, 1° volta – Passeio no Rio.

A variação se apresentou no início da frase b, com alternância na métrica e tercinas. Também há pequena alteração na melodia, mas sem perder o perfil apresentado pela primeira vez.

A música segue sem uma expressiva variação até a última volta. Na gravação de 'Bonfá Burrows Brazil' (1978), a segunda volta prossegue como a primeira: frase a se mantém, frase b com a variação apresentada na primeira volta e frase a' se mantém. Nessa segunda volta, Bonfá varia apenas a frase c.

Antes de apresentarmos a variação da frase c na segunda volta, mostramos a variação proposta por Barbosa Lima nas frases a (compassos 49 a 51) e frase b (compassos 52 a 58) da segunda volta.

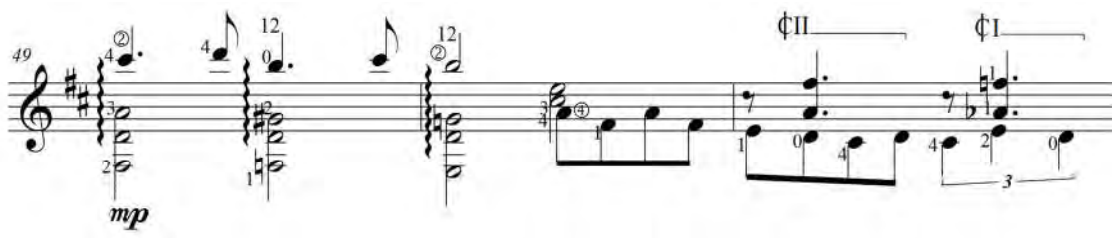


Figura 42 - frase a, variação de Barbosa Lima para a segunda volta – Passeio no Rio.

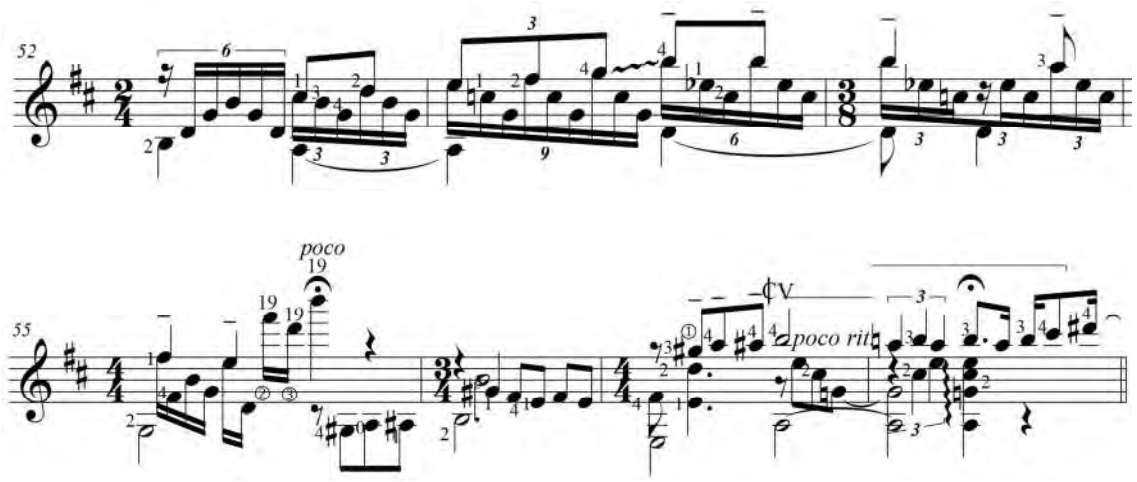


Figura 43 - frase b, variação de Barbosa Lima para a segunda volta – Passeio no Rio.

Nessa variação, Barbosa Lima deixou sua contribuição nesse trecho. Optou por uma diferente métrica, também utilizou de quiálteras e arpejos. Para finalizar, a variação da frase c, conforme a gravação de Bonfá, na segunda volta inicia no último tempo da frase a', e em sequência, o coda. A seguir:

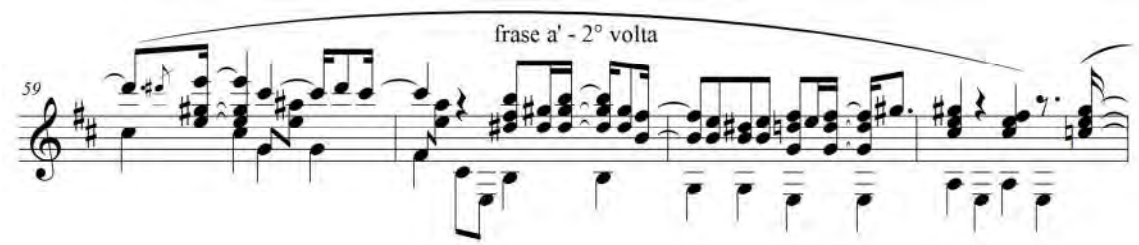


Figura 44 - frase a', 2° volta – Passeio no Rio.

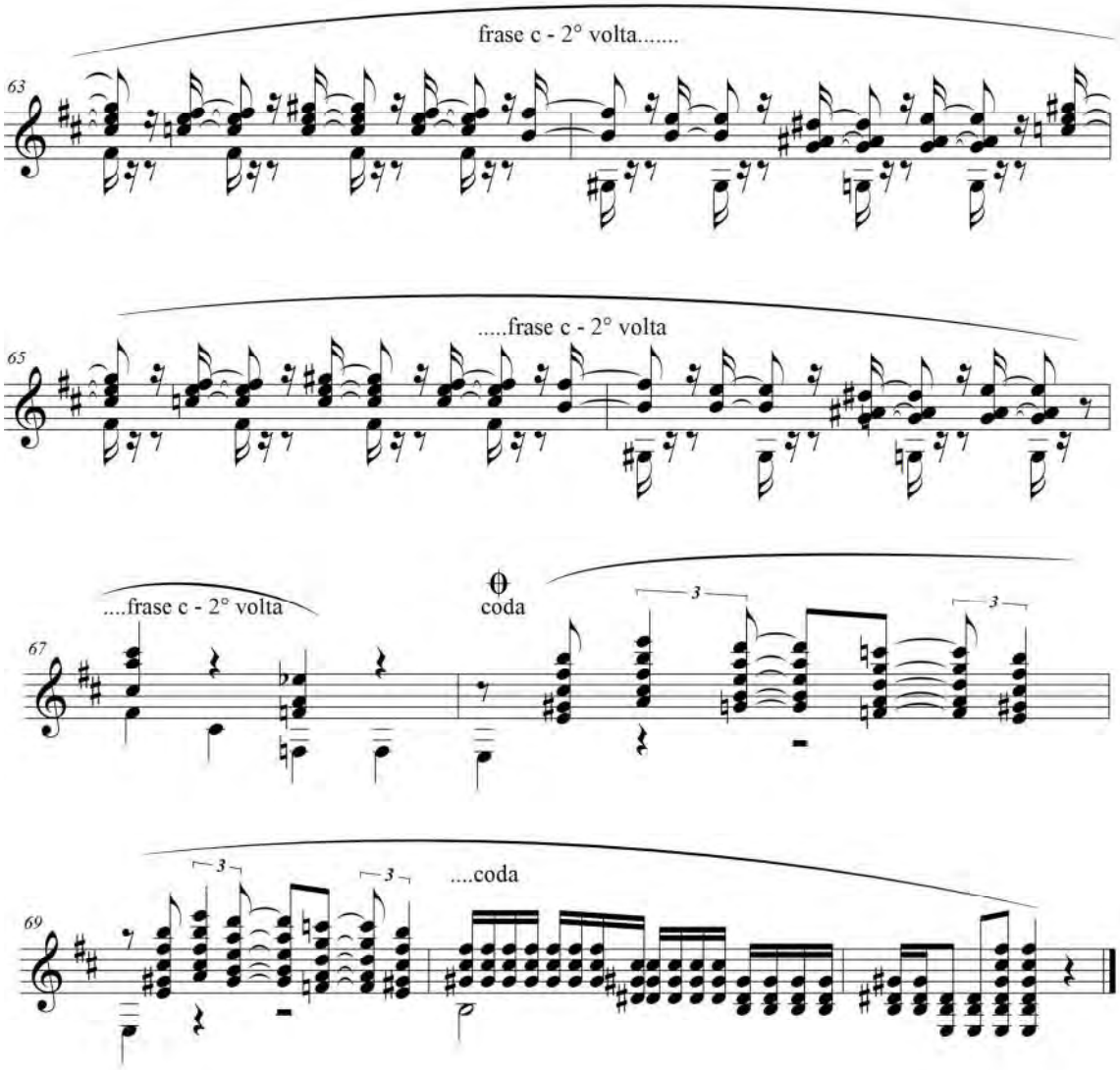


Figura 45 - frase c, 2° volta e coda – Passeio no Rio.

A música, que foi conduzida na tonalidade de D maior, finaliza no acorde de E maior. O samba, que tem por prática a divisão binária, foi feito na quaternária; a forma musical no samba, que costuma ter pelo menos duas partes, neste foi composto com uma única parte; síncopes e figuras rítmicas características do samba aparecem nessa composição; a instrumentação utilizada, violão, baixo e percussão é recorrente no samba; a harmonia desse

samba apresentou acordes diminutos, dominante secundária, inversão e extensão de acorde. Tradição e inovação acompanham esse samba e as composições de Bonfá.

4.2 – O Caminho aos EUA

No capítulo 1, onde elucidamos em termos gerais a trajetória de Luiz Bonfá, recorremos à afirmação de Bourdieu (2006), de que uma carreira não costuma ser definida exclusivamente por começo, etapas intermediárias e fim, com acontecimentos felizes e bem sucedidos. Para o autor, isso seria uma ilusão retórica, pois ao depararmos com um indivíduo, percebemos um sujeito a constantes modificações, caminhos não lineares, cheio de incertezas e transformado pelo espaço social. Os diferentes capitais (cultural, social e econômico), são as ferramentas colocadas nesse fluxo de idas e vindas da trajetória de um indivíduo.

Incertezas, dificuldades, modificações, espaço social e geográfico diferente, conquistas, reconhecimentos e "capitais" em jogo eram alguns dos aspectos que aguardavam Luiz Bonfá em seu caminho aos EUA. Retomamos os questionamentos levantados[14] no capítulo 1 para buscar um possível entendimento nesse tópico.

É um equívoco pensar que Bonfá teria buscado os EUA por falta de oportunidade no Brasil. Quando se deslocou pela primeira vez, em 1957, já era conhecido e tinha seu espaço no Rio de Janeiro. Utilizamos como exemplo o cantor Dick Farney, já "consagrado" no meio artístico da década de 1950, que antes de Bonfá ir aos EUA, tinha gravado as seguintes músicas do compositor carioca, conforme pesquisa feita no banco de dados do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMUB[15]): em 78rpm, pela gravadora Continental, Farney gravou de Bonfá 'Ranchinho de Palha' (número 16.412-A / 1951); 'Canção do Vaqueiro' (16.479B / 1951); 'Mundo Distante' (número 16.539) e 'Não Sei a Razão' (número 16.539-B), em 1952; 'Sem Esse Céu' (número 16.659-A / 1952); 'Perdido de Amor' (número 16.723-A) e 'Meu Sonho' (número 16.723-B) em 1953; 'Foi Você' (número 17.118-A / 1955); 'A Fonte e Teu Nome' (17.328-A) e 'Face Corada' (número 17.328-B) em 1956. Pela gravadora Polydor, Farney gravou de Bonfá 'Ranchinho e Você' (número 213-A / 1957); 'Só Eu Sei' (número 213-B / 1957) e 'Toada de Amor' (número 223-A / 1957). A maior parte dessas músicas está em ritmo de samba e diversas foram relançadas por Dick Farney no suporte *Long Play*, como no LP 'Dick Farney Show', de 1961, pela gravadora RGE, com 'Perdido de Amor', 'Sem esse Céu' e 'A Fonte e Teu Nome' da autoria de Bonfá.

---

[14] As considerações de Bourdieu (2006) nos fizeram levantar algumas questões sobre a trajetória de Luiz Bonfá: por que se deslocou para os EUA? Houve insatisfação na época por pouca oportunidade de trabalho e falta de reconhecimento? Fez a opção apenas com a intenção de pleitear novas experiências e conhecimentos? Houve medo, incertezas e dúvidas na tomada de decisão? Qual formação (capital cultural) já tinha quando embarcou? O que agregou em sua carreira com as idas e vindas aos EUA?

[15] https://immub.org/ Acesso em 01/05/2019.

> Bonfá e seu violão sempre tiveram certo compromisso com o moderno. Depois de um começo nos Quitandinha Serenaders, mais um grupo vocal inspirado nos americanos, ele se lançou como violonista e autor de suas próprias músicas e como compositor de samba-canções, a maioria gravada por Dick Farney e alguns em parceria com Tom Jobim ("Amor sem adeus", por exemplo.). Enfim, o "moderno" dos anos 50. (MÁXIMO, 2006).

Ainda consideramos que, antes de Bonfá ir aos EUA, tinha espaço na Rádio Nacional, que era um significativo emprego e vitrine para os músicos naquele momento, fora o contato com Garoto e Radamés. Em 1952, gravou pela Continental com Tom Jobim uma composição de Bonfá, 'Dúvida', em duo de violão e piano. Antes de ir, lançou o LP 'Alta Versatilidade', pela Odeon em 1957, e como o nome sugere, o LP é permeado pela versatilidade de Bonfá com ritmos de choro, samba, jazz, batucada, uma clássica de Isaias Sávio e até se aventurou pelo ritmo flamenco.

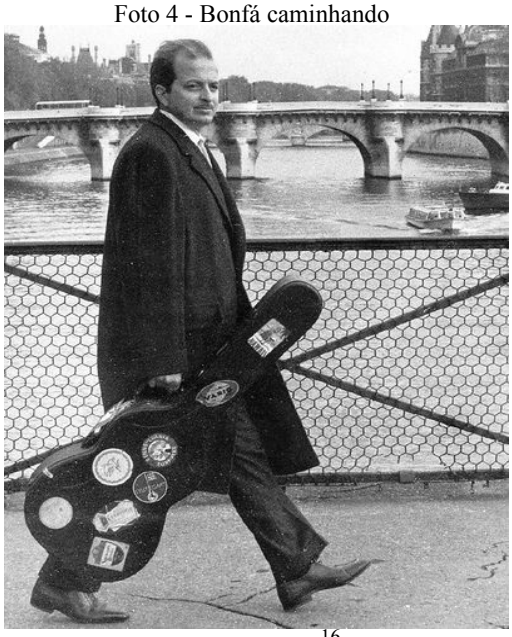
Acrescentamos as participações de filmes com o grupo 'Quitandinha Serenaders', tais como 'Não Me Diga Adeus' (1947), 'Esse Mundo é um Pandeiro' (1947), 'É Com Esse Que Eu Vou' (1948), 'Não É Nada Disso' (1950) e 'Aí Vem o Barão' (1951). (MELLO, 2015). O cinema foi um campo de atuação para Bonfá. Jorge Mello (2018) diz que, **"**para ele (Bonfá) a composição funcionava assim como um filme, algo com paisagens, cenas, como uma coisa cinematográfica. Isso inspirava o Bonfá".

Com uma carreira cada vez mais ascendente no Rio de Janeiro, diversas músicas gravadas pelo expressivo cantor Dick Farney, atuação na Rádio Nacional e em contato com excelentes músicos, como Radamés Gnatalli e Garoto, participação em filmes, conhecido e atuante nas gravadoras Continental e Odeon, Bonfá, mesmo nessa favorável situação, estava disposto a encarar novos horizontes, buscar outros desafios e novas realizações, vencer a incerteza e levar a outros cantos o *swing* dos ritmos brasileiros, que estava acostumado a tirar do seu violão.

O motivo da ida de Bonfá aos EUA foi pelo interesse que demonstrava com a música popular estadunidense despertado pelo cinema. Em depoimento a '*Guitar Player*', Bonfá (1997, p.48) revela essa motivação:

> "Junto com meu amor pelo samba, sempre fui apaixonado pela música americana. De Glenn Miller a Jimmy Van Hausen. O que despertou esta paixão foi o cinema. Um dia, por volta de 1955, marquei de assistir a um filme com Isaias Sávio, se chamava "Suplício de uma Saudade", com William Holden e Jeniffer Jones. O tema principal era "Love is a Many Splendored Thing". Saí do cinema hipnotizado e lembro que falei para Savio que queria fazer esse tipo de música: romântica e com harmonia sofisticada. Dois anos depois, já estava em Nova York, trabalhando com Mary Martin e entrando num mundo mágico".

Foto 4 - Bonfá caminhando



Fonte: GetSong[16].

A paixão pela música americana e cinema levou Bonfá até Nova Iorque e não foi para aprender a tocar o jazz, pois Bonfá conhecia os segredos desse ritmo aqui no Brasil, basta escutar a releitura que fez da música 'Tenderly', uma composição de Walter Gross e lançada no LP 'Alta Versatilidade' (1957), que se pode verificar um jazz ao violão solo com apurada técnica, "sofisticada" harmonia e no *swing* do ritmo estadunidense.

Em entrevista concedida a revista '*Guitar'* em 1981, ao ser perguntado como desenvolveu seu estilo de tocar, Bonfá (1981, p.20) traz uma referência do jazz que escutava desde a adolescência, antes mesmo de ir aos EUA:

> Isso começou muito cedo, na minha adolescência. Lembro-me de uma experiência muito importante de tocar com o antigo disco de 78 rpm da Glen Miller Band fazendo 'In The Mood'. Escutava todas as partes da big band, o baixo, o acompanhamento, a melodia, todos juntos. Pensei que poderia fazer o mesmo no meu instrumento, então trabalhei isso no violão e comecei a minha abordagem básica para tocar.

Mesmo sem ir aos EUA com exclusivo intuito de aprender o *jazz*, Bonfá evidenciava o interesse e certa influência do ritmo estadunidense. Quando perguntado pelo músico Brian Hodel, em entrevista a revista '*Guitar*', se era influenciado por esse ritmo americano, comentou:

> Você sabe que é engraçado, mas eu sempre fui fortemente influenciado pela música americana e gostei de todos os estilos. Às vezes eu me reunia com

[16] Imagem retirada do site https://getsongbpm.com. Acesso em 01/05/2019.

> Garoto, que adorava jazz americano, e nós sintonizávamos o rádio de ondas curtas na estação americana e ouvíamos as grandes bandas juntos. Eu também tinha um forte desejo de viajar para os EUA e conhecer esse país. (BONFÁ, 1981, p.20).

O jornalista e produtor musical Arnaldo DeSouteiro (2007), que conviveu e trabalhou com Luiz Bonfá, traz a seguinte consideração, quanto a ida de Bonfá em 1957 aos EUA:

> Na verdade, embora conste que Bonfá tenha se mudado para os Estados Unidos em 1957, ele nunca chegou a "morar" em New York. Passava a maior parte do tempo por lá, mas jamais comprou um apartamento. Preferia ficar em hotéis como o Paramount, na Rua 46, entre as avenidas Broadway e Oitava. Os investimentos ele deixava para fazer no Brasil, vindo anualmente ao Rio para períodos de férias que ele próprio determinava. E que podiam durar até três, quatro meses. Naquelas vindas, aplicava em ações e imóveis – foi um pioneiro desbravador da Barra da Tijuca, onde até o final da vida morou numa belíssima casa na Estrada Sorimã.

Sem falar inglês e com pouco dinheiro, Luiz Bonfá alcança aos EUA. Na entrevista para o livro 'Violões do Brasil', descreve como chegou e os primeiros momentos em terra norte-americana:

> "Batalhei muito. Cheguei lá sem saber o idioma, sem grana e com o violão embaixo do braço. Fiquei hospedado numa pensão em Nova York e andava o dia inteiro atrás de trabalho. Fui ajudado por amigos do Brasil, como o saudoso Ibrahim Sued. Na época, por me conhecerem bem, me convidavam para todas as festas e eu tocava a noite inteira de graça, esperando alguma coisa acontecer. Numa dessas festas, fui observado por uma grande cantora que fiz grandes musicais na *Broadway*, chamava Mary Martin. Foi aí que tudo começou. Passei a integrar a orquestra dela, que sempre me dava oportunidade de fazer solos e participar de seus discos. Fui ficando conhecido e viajamos pelo mundo". (TAUBKIN, 2007, p.79)

Levado a uma festa de um joalheiro em Nova Iorque pelo socialite e herdeiro milionário brasileiro Jorginho Guinle (1916-2004), Bonfá começou a se apresentar e ser conhecido. Pegou o violão e fez o seu show para aquele pequeno público, mas que contava com a atriz Natalie Wood (1938-1981) e com o virtuoso pianista polonês, naturalizado estadunidense, Arthur Rubinstein (1887-1982). Em poucas semanas, já excursionava pelos EUA**. (**WEICHERT, 1989).

Arnaldo DeSouteiro (2007) complementa esse primeiro momento de Bonfá:

> Além do mais, era um homem de muita sorte. Tanto que, na primeira festa a que compareceu em NY, na casa do joalheiro Julius Glanzer - onde foi ouvido por Arthur Rubinstein, Yul Bryner, Bob Wagner e Natalie Wood, sob o testemunho de Zezinho Gueiros - terminou a noite com duas propostas de

> contrato. Uma do poderoso fundador da Atlantic, Neshui Ertegun, para imediatamente entrar em estúdio e gravar seu primeiro LP nos EUA (o instigante "Amor!", recentemente relançado em CD). Outra da cantora e atriz Mary Martin, para atuar como "special guest" numa longa turnê coast-to-coast que começaria dali a duas semanas. Ao término da excursão, em meados de 58, Bonfá veio descansar no Rio e, por total acaso, acabou se transformando em peça-chave para o sucesso extraordinário de "Orfeu Negro".

Voltando ao Brasil em 1958 e antes de ser peça chave em 'Orfeu Negro', Bonfá gravou o LP 'Meu Querido Violão' (1958) pela Odeon, com 12 faixas que contemplam ritmos brasileiros e estrangeiros conduzidos pelo violão solo de Luiz Bonfá.

Em 1958 compôs 'Manhã de Carnaval' e 'Samba do Orfeu' para a trilha sonora do filme 'Orfeu Negro', que ficou conhecido no Brasil como Orfeu do Carnaval. O sucesso do filme rendeu o prêmio 'Palma de Ouro' em 1959, no Festival de Cannes, na França; e o 'Oscar' na categoria de melhor filme em língua estrangeira, nos EUA, em 1960.

> O filme foi inspirado na peça teatral de Vinicius de Moraes, *Orfeu da Conceição*. Trazendo para o cotidiano das pessoas que moram nas favelas a lenda da mitologia grega de Orfeu e Eurídice. A partir das junções que o Vinicius fez com a mitologia grega **e a** favela do Rio de Janeiro**,** o diretor francês Marcel Camus se inspirou para compor este filme, dentro de sua visão da peça. [...] Ele foi o primeiro filme a trazer a pessoa negra com uma imagem bonita, sem estereotipar a versão negativa do negro. Tanto que foram selecionados para o filme 45 atores negros, sendo um deles o jogador de futebol do Fluminense - Bruno Mello. **SINOPSE**: Eurídice (Marpessa Dawn) decide ir para o Rio de Janeiro fugida de um homem que deseja matá-la. Ao chegar à casa de sua prima, na favela, conhece Orfeu (Breno Mello), um condutor de bonde, poeta e um excelente músico da região. Assim que os dois se conhecem, se apaixonam perdidamente, porém Orfeu estava noivo de Mira (Lourdes de Oliveira). O casal consegue driblar essa situação em pleno carnaval e é no desfile da escola de samba que Orfeu e Eurídice se declaram e começa a aventura. (PEIXER, 2018).

Conforme narrou Arnaldo DeSouteiro (2007), quase que Bonfá não participou dessa trilha:

> Marcel Camus, diretor do filme, já estava quase encerrando as filmagens, mas permanecia insatisfeito com a trilha de Tom Jobim & Vinicius de Moraes originalmente preparada, em 56, para a peça "Orfeu da Conceição". Solicitou a Bonfá que escrevesse um novo "score", nosso herói argumentou que não teria tempo para compor a trilha inteira porque precisava retornar a NY, mas Camus tanto implorou que acabou convencendo Bonfá a lhe entregar duas músicas inéditas: "Manhã de Carnaval" e "Samba de Orfeu", cujas letras inicialmente encomendadas ao amigo Rubem Braga ("arrume outro porque sou poeta, não tenho vocação para letrista de música" teria dito) acabaram nas mãos de outro craque, Antonio Maria. O resultado todo mundo, no mundo todo, sabe. Tanto o filme como a trilha obtiveram estrondoso sucesso

Foto 5 - Cartaz de divulgação do filme 'Orfeu Negro' (1959)

Fonte: site[18] Adoro Cinema.

Foto 6 - Capa do álbum 'Orfeu Negro' (1958)

Fonte: site[17] Luiz Bonfá Discography.

Pelo sucesso e alcance internacional do filme, Bonfá e Vinicius de Moraes chegaram a ser reconhecidos pelo trabalho e recepcionados pelo presidente Juscelino Kubitschek.

Foto 7 - Juscelino Kubitschek recebe no Palácio do Catete os artistas envolvidos na produção do filme "Orfeu Negro". À esquerda, de óculos, Vinícius de Moraes; ao lado do presidente, o compositor Luiz Bonfá. 30 de junho de 1959.

Fonte: Acervo O Globo[19]

[17] Imagem retirada do site Luiz Bonfá Discography: Disponível em: http://kanji.zinbun.kyoto-u.ac.jp/~yasuoka/Bonfa/. Os japoneses Koichi and Motoko Yasuoka organizaram a discografia de Luiz Bonfá. Acesso em 05/05/2019.

[18] Imagem retirada do site http://www.adorocinema.com/filmes/filme-261/ Acesso em 05/05/2019.

Além do filme ‘Orfeu Negro’, Bonfá lançou um álbum com o mesmo nome pela gravadora ‘Philips’ e antes de retornar pela segunda vez aos Estados Unidos em 1962, ao lado de Tom Jobim e João Gilberto, Bonfá participou do filme ‘Copacabana Palace’, com direção do italiano Steno (1917-1988).

Foto 8 - Cena do filme Copacabana Palace (1962)

Fonte: Acervo O Globo [20]

No jornal ‘O Globo’, o jornalista Artur Xexéo (2004) faz a seguinte crítica sobre o filme ‘Copacabana Palace’:

> Conhecidos personagens masculinos que aparecem na cena – Luiz Bonfá (o primeiro à esquerda), João Gilberto (o do meio) e Tom Jobim (o da direita) – e está pronta a melhor representação fotográfica da bossa nova. O mais inacreditável é que tal representação faça parte de um filme ítalo-francês, “Copacabana Palace”, produção rodada no Rio de Janeiro em 1962. [...]. “Copacabana Palace” é o filme sobre bossa nova que o cinema brasileiro nunca conseguiu produzir. Houve a tentativa do Leon Hirszman em “Garota de Ipanema”. [...]. O filme [...] é dividido em três episódios. O que tem a cena da foto aqui de cima é estrelado por Sylva Koscina. Ela interpreta Inês, uma aeromoça italiana que, durante um voo, faz uma escala de três dias no Rio, onde encontra duas colegas que estão chegando de Hong Kong e de Nova York. [...]. Na cena seguinte, Inês e as amigas estão à beira da piscina do Copa. Ela conta que vai telefonar para um amigo brasileiro, Tom Jobim. Quem é, indaga uma das companheiras. É o famoso compositor, aquele que compôs as músicas para o filme “Orfeu Negro”. No telefone, Inês combina alguma coisa. Ao desligar, diz que Tom, mais seu amigo Bonfá e um outro amigo deles vêm busca-las para irem à praia. A sequência seguinte é a da foto. Cada um dos três brasileiros canta um verso diferente de “Canção do Mar”, parceria de Bonfá com a então sua esposa Maria Helena Toledo. A cena serve para a gente descobrir que o terceiro amigo é João Gilberto. [...].

---

[19] Fotografia retirada do acervo digital O Globo. Disponível em https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/luiz-bonfa-genio-do-violao-21945194. Acesso em 05/05/2019.

[20] Fotografia retirada do acervo digital O Globo. Disponível em https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/luiz-bonfa-genio-do-violao-21945194. Acesso em 05/05/2019.

> O episódio termina com todo o grupo assistindo ao carnaval carioca pela TV. "Copacabana Palace" é um bom filme? Não, é muito ruim. Mas as imagens do Rio e esta fantasia europeia de bossa nova o tornam delicioso.

Há referências em jornais sobre Bonfá, quando citam o ano de 1962, pois nesse momento se aproximou mais do estilo da bossa nova, além de ter participado do concerto realizado no Carnegie Hall, em Nova York nesse ano. Depois do show resolveu ficar na cidade com sua esposa e parceira em algumas composições, Maria Helena Toledo.

> Bonfá foi dos primeiros a aderir à bossa nova (a maior prova de que era bem-vindo ao movimento está em que, num de seus primeiros discos, João Gilberto sola um violão impressionantemente semelhante ao do amigo, em sua composição "Um abraço no Bonfá"). Quando do famoso concerto de bossa nova no Carnegie Hall, em 1962, Bonfá, uma de suas atrações, já era conhecido nos Estados Unidos, inclusive pelas músicas do premiado "Orfeu no carnaval", embora o violonista chamasse mais a atenção. A bossa nova permitiu a Bonfá exercer aquela modernidade que antes, aos ouvidos tradicionalistas, soava estranha. Seguiu compondo com Jobim, gravando muito e inventando sozinho canções que, como as melhores de "Solo in Rio", somam o gosto pela melodia (ainda em voga nos tempos de bossa, menos contado depois) e pela sofisticação harmônica. Tudo suave, elegante, com estilo. (MÁXIMO, 2006).

Com diversos contatos e compromissos lá nos EUA, Bonfá volta para mais uma rápida estadia de dois anos no Brasil em 1966:

> Em 1966, Bonfá volta ao Brasil e participa, como compositor, do I Festival Internacional da Canção Popular, o FIC, produzido pela TV Globo no Rio de Janeiro, ficando em 3° lugar com a canção "Dias das rosas", interpretada por Maysa. Nas duas edições seguintes do mesmo festival, classifica "Vem comigo cantar", em 1967, e "Amanda canta" em 1968, ambas compostas em parceria com Maria Helena Toledo. (TAUBKIN, 2007, p.80).

A década de 1960 foi de boa projeção para Bonfá, tanto que em Nova Iorque se deparou com uma situação um tanto inusitada, por ser bem conhecido nesse tempo:

> Trata-se do vizinho do artista, na Rua 72. Sem consultar Bonfá, colocou a seguinte placa em sua casa: "Ensina-se a tocar violão pelo método de Luís Bonfá". A história é divertida, mas o violonista brasileiro quis processar o vizinho. Aquilo era uma apropriação indébita e significava o uso indevido do nome de Bonfá. Foi quando outro vizinho aconselhou: "O professorzinho está te incomodando? Então, deixa pra lá! Afinal, lembre-se, aquele vizinho está trabalhando em seu favor". (LUÍS BONFÁ, 1966).

Em 1968, Bonfá retornou aos EUA, porém já sem as incertezas da primeira ida, e sim com reconhecimento e uma bagagem ainda mais sólida. Nesse ano, Elvis Presley gravou *Almost in Love'*. Em 1969, Frank Sinatra gravou 'Manhã de Carnaval', cantando em inglês

lançou com o nome *'A Day in the Life of a Fool'*. Ainda em 1969 foi convidado por George Benson para um duo na faixa *'I got a woman and some blues'*. (TAUBKIN, 2007).

Fato é que, na década de 1960, Luiz Bonfá administrou uma carreira intensa, mas com maior tranquilidade, fruto de suas conquistas, que oportunizou escolher com maior liberdade seus parceiros de gravação para os trabalhos seguintes. Quando assinou contrato com a gravadora RCA, onde lançou o apreciado LP '*Introspection*', em 1972, Bonfá fez exigências.

> Ao assinar com a RCA, entretanto, Bonfá fez diferentes exigências contratuais: poderia escolher não apenas os arranjadores, como também os produtores. Mais: gravaria somente composições próprias. Tudo acertado, surpreendeu os diretores da companhia ao comunicar que embarcaria para gravar, no Brasil, as bases do disco de estreia na nova companhia. "Para que gravar na selva, se os melhores estúdios e músicos estavam à disposição nos EUA?", perguntava-se, atarantado, o diretor artístico Chet Atkins. Porque Bonfá andava em busca de novas sonoridades, queria trabalhar sobre outros ritmos brasileiros além da bossa-nova. (DESOUTEIRO, 2007).

A década de 1970 foi promissora para Bonfá e nesse momento passou a mais longa estadia nos EUA, que se estendeu para além de duas décadas, gravando diversos discos, como 'The New Face of Luiz Bonfá', em 1970, lançado pelo selo RCA, dos EUA, porém gravou um tanto no Rio de Janeiro e outro em Nova Iorque.

> E assim, cheio de gás, rumou para o Rio de Janeiro em março de 1970. Como a RCA estava sem estúdio no Rio naquela época [...] precisou alugar o Áudio Studio B, de um velho amigo, o músico Bill Horne, craque do mellophone. [...]. Em 70, Bill possuía um dos melhores estúdios do Brasil, e um dos poucos a contar com uma mesa de quatro canais. Ficava na Rua Anita Garibaldi, em Copacabana, onde Bonfá desembarcou cheio de idéias, com dezenas de temas inéditos. "Ele me avisou que pretendia levar a fita de meia-polegada para New York, onde iria fazer as complementações no estúdio de oito canais da RCA americana", detalha Bill Horn. "Era uma atitude ousada, não lembro de ninguém que tivesse feito algo semelhante naquela época". (DESOUTEIRO, 2007).

Foto 9 - Capa do LP '*The New Face of Luiz Bonfá*' (1970).

fonte: site[21] Luiz Bonfá Discography.

[21] Imagem retirada do site Luiz Bonfá Discography. Disponível em http://kanji.zinbun.kyoto-u.ac.jp/~yasuoka/Bonfa/LSP-4376.html Acesso em 05/05/2019.

Para esse disco, Bonfá formou um grande time de músicos entre Brasil e EUA, gravando um LP com diversas participações, ritmos, instrumentos e contemplando dos mais variados gêneros. Enfim, um disco com a versatilidade que acompanhava Bonfá.

Foto 10 - Contracapa do CD '*The New Face of Luiz Bonfá*', relançado em 2003 pela BMG.

Reissue Produced by **Arnaldo DeSouteiro** for **JSR**
General Coordination: **Adriana Ramos**
Production Coordination: **Hugo Nunes**
Digitally Remastered from the original master tapes @ Digital Mastering Solutions by **Luigi Hoffer** (November 28, 2002)
CD Cover Art: **André Teixeira & Claudia Bandeira**
Original cover by courtesy of **Arnaldo DeSouteiro**
Photos from the personal archives of **Ron Carter, Dom Um Romão & Gene Bertoncini**

Recorded @ **Audio Studio B** (Rio de Janeiro, Brazil), on March 15 & 16, 1970
Engineer: **Bill Horne** (tracks 4,5,6,7,10,11)
Recorded @ **RCA Studio A** (New York, USA) on April 1, 2 & 10, 1970
Engineer: **Ray Hall** (tracks 1,2,8,9 and overdubs on tracks 5,6,7)
Mixed on May 24 & 25, 1970 @ **RCA Studios** (NY, USA)
Engineer: **Ray Hall**
Original sessions produced by **Ernie Altschuler**
Originally released in August, 1970, as RCA LSP-4376

Arranged and conducted by **Marty Manning** (1,2,8,9)
Arranged by **Luiz Bonfá** (3,4,10,11)
Rhythm arrangements by **Luiz Bonfá** and orchestral arrangements by **Marty Manning** (5,6,7)

All songs composed by Luiz Bonfá
All songs edited by Bonart / United Artists (ASCAP)
℗ 1970 © 2003 BMG Entertainment
1 USRC17008006 • 2 USRC17008007 • 3 USRC17008008 • 4 USRC17008009 • 5 USRC17008010
6 USRC17008011 • 7 USRC17008012 • 8 USRC17008013 • 9 USRC17008014 • 10 USRC17008015 • 11 USRC17008016

Luiz Bonfá: 6-string guitar (3,6), 12-string guitar (1,2,4,7,8,9,10,11), electric guitar (5,11), vocal (3,10,11)
Ron Carter: acoustic bass (3), electric bass (1,2,8,9)
Dom Um Romão: drums (1,2,3,8,9), percussion (3,8)
Gene Bertoncini: rhythm guitar (1,2,3,8,9)
Nelson Angelo: rhythm guitar (4,5,6,7,10,11)
Novelli: electric bass (4,5,10,11), acoustic bass (6,7)
Gegê: drums (4,6,7,10)
Milton Banana: drums (5,11)
Naná Vasconcellos: percussion (4,5,6,10,11)
Ray Barretto: congas (1,2,8,9)
Bobby Rosengarden: percussion (1,2,8,9)
Maria Helena Toledo, Barbara Massey, Marilyn Jackson, Linda November & Stella Stevens: background vocals (1,3,6,7,9,11)
Phil Bodner, George Marge & Romeo Penque: flutes (1,2,9)
Marvin Stamm & Alan Rubin: flugelhorns (1,2,9)

Strings by **Members of the New York Symphony** (1,2,5,6,7,8,9)
Violins: **Harry Lookofsky** (concertmaster), **Harry Cykman, Max Ellen, Paul Gershman, Felix Giglio, Joseph Harber, Harold Kohon, David Nadien, Max Pollikoff, Elliot Rosoff, Matthew Raimondi &Tosha Samaroff**
Violas: **Alfred Brown, Harold Coletta, Richard Dickler, Archie Levin, Theodore Israel & Emanuel Vardi**
Cellos: **Seymour Barab, Charles McCracken, George Ricci, Alan Shulman & Anthony Sophos**
Arco Bass: **Alvin Brehm & Homer Mensch**

Fonte: site[22] Jazz Station – Arnaldo DeSouteiro's Blog.

Esse LP de 1970 foi remasterizado e relançado no suporte CD no Brasil em 2003 pela gravadora BMG. Ao ver a contracapa do CD, percebemos quantos músicos entre Rio de Janeiro e Nova Iorque foram requisitado por Bonfá, como o percussionista Naná Vasconcellos e sua esposa naquela época, Maria Helena Toledo.

Para Arnaldo DeSouteiro (2007), "analisar detalhadamente as performances de Bonfá em "The New Face" transformaria este livreto numa novela, tal a riqueza de detalhes, a quantidade de nuances, a qualidade dos improvisos. Jamais usando palheta, Bonfá constrói solos de extrema sofisticação, aulas de lógica arquitetônica".

Qualidade dos improvisos sem usar palheta, riqueza de detalhes e sofisticação aparecem na composição da qual transcrevemos e editamos como exemplo para esse tópico. A seguir, 'Bonfabuloso'.

O nome, aparentemente extravagante, na verdade traz a fabulosa criação de Luiz Bonfá no ritmo do *jazz*. A composição 'Bonfabuloso' foi gravada no LP 'O Violão de Luiz Bonfá', na gravadora '*Cook Laboratories*', em Stamford, EUA. Depois foi remasterizada para o suporte CD, no álbum 'Solo in Rio 1959 (2005), pela gravadora '*Smith Folkways*', em Washington, EUA.

A música é um *jazz*, mas Bonfá traz um diferencial já na introdução, como segue o exemplo:

[22] Disponível em https://jazzstation-oblogdearnaldodesouteiros.blogspot.com/ Acesso em 05/05/2019.

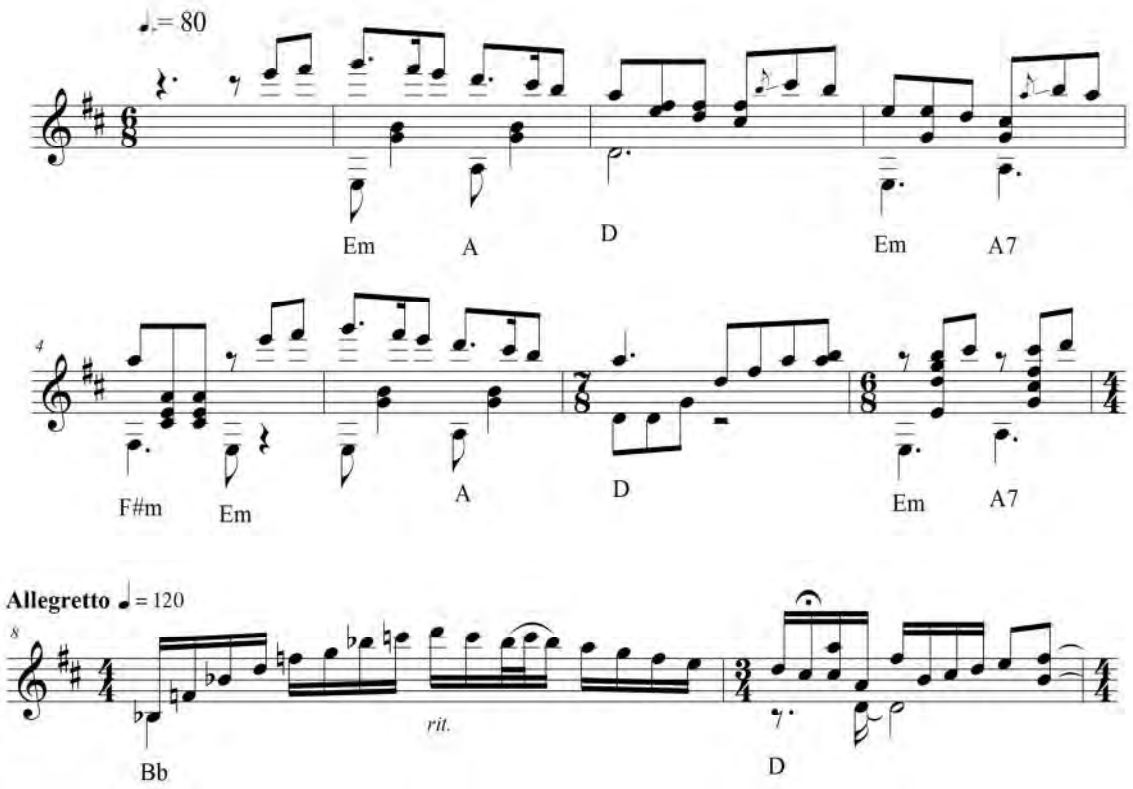


Figura 46 - Introdução – Bonfabuloso.

A introdução, que está mais para valsa, não "entrega" o *jazz*, pois iniciou em compasso composto com alternância métrica, sem o *swing* do ritmo estadunidense. Passado a introdução no tom de D, Bonfá trouxe as lições que buscava fazer ao escutar '*In The Mood'* do *Glen Miller Band*, quando escutava as partes da *big band*, o baixo, o acompanhamento e a melodia, buscando fazer tudo isso no instrumento.

'Bonfabuloso' é este exemplo, um violão solo sem acompanhamento de outro instrumento, onde se pode escutar o baixo realizando a técnica do *walking bass,* que consiste no baixo caminhando em semínimas pelos compassos da música em divisão quaternária e acentuando os tempos 2 e 4, característicos no *jazz*. Somado a isso, Bonfá faz o acompanhamento e melodia utilizando a "colcheia jazzística", que consiste em um breve deslocamento do tempo da colcheia, conforme o exemplo.

Figura 47 - exemplo de colcheia "jazzística".

Colocamos essa inscrição após a introdução indicando que, toda colcheia que se apresentar na música, na verdade tem que soar mais próximo do que indica em *swing*. Em

toda música, como já feito na introdução, optamos por indicar as cifras dos acordes correspondentes nos compassos, o que é comum encontrar nas partituras dispostas em *book* de *jazz.* Além do mais, acreditamos que facilita a leitura para o violonista e/ou guitarrista que tem em sua prática o *jazz*.

Para a remasterização em CD, Anthony Weller (2005) fez um extenso e produtivo encarte, onde, além de contar brevemente a trajetória de Bonfá, traz a impressão de cada faixa do CD. Para a faixa 7, da qual encontramos 'Bonfabuloso', Weller (2005) escreveu:

> [as notas originais do encarte do LP referem-se a Bonfabuloso como improvisação]. Uma valiosa introdução de grande sofisticação leva a um leve movimento, com citações de "I Got Plenty of Nuttin", que é mais uma progressão de acordes elaborada por Bonfá, do que uma verdadeira melodia dada por uma configuração harmônica. Embora, somente com o violão solo, é impressionante. Note-se uma passagem logo antes da seção final, onde Bonfá entra rapidamente e sai de um *pizzicato* abafado; e a ambiguidade harmoniosa do fim com seus sinos contrariados.

Após a transcrição de 'Bonfabuloso', concordamos com a percepção de Weller (2005), de que essa composição de Bonfá se organiza por um improviso do violonista, onde passeia pelos acordes do campo harmônico de D maior, ora direcionando para tonalidade de D, ora para F#m. Percebemos uma organização formal com maior liberdade, guiada pelo improviso, em vez de dividida em seções. Por esses motivos, fizemos a opção por dividir a música em frases, as quais apresentaremos a seguir. A escuta do áudio de referência, do álbum 'O Violão de Luiz Bonfá' (1959), aponta que, mesmo conduzida apenas pelo violão solo, é impressionante.

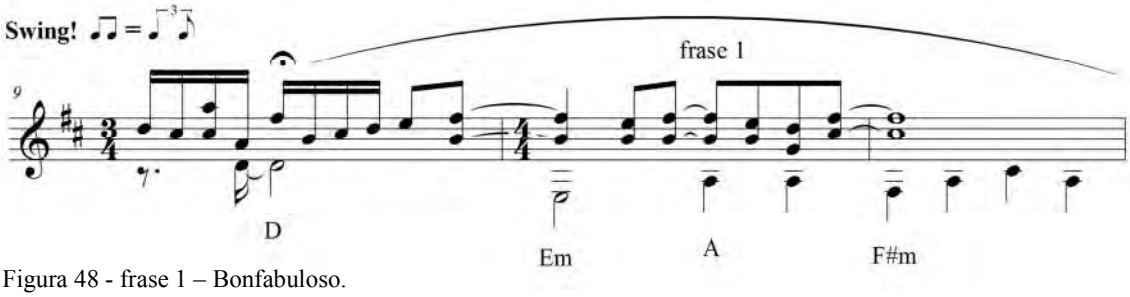


Figura 48 - frase 1 – Bonfabuloso.

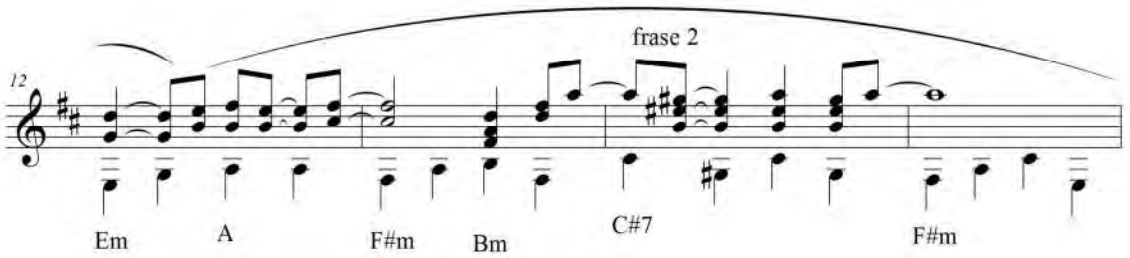


Figura 49 - frase 2 – Bonfabuloso.

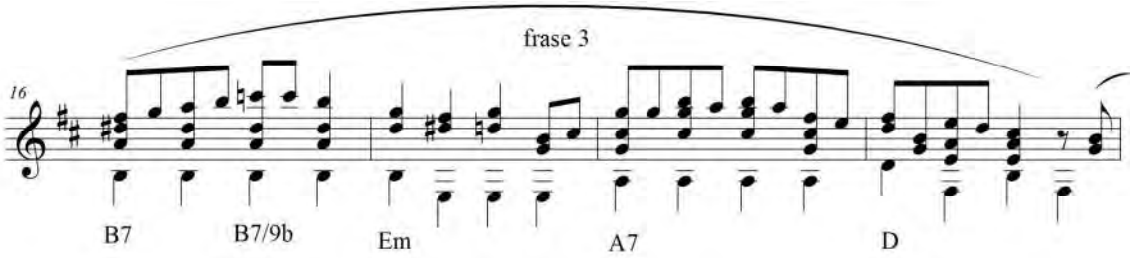


Figura 50 - frase 3 – Bonfabuloso.

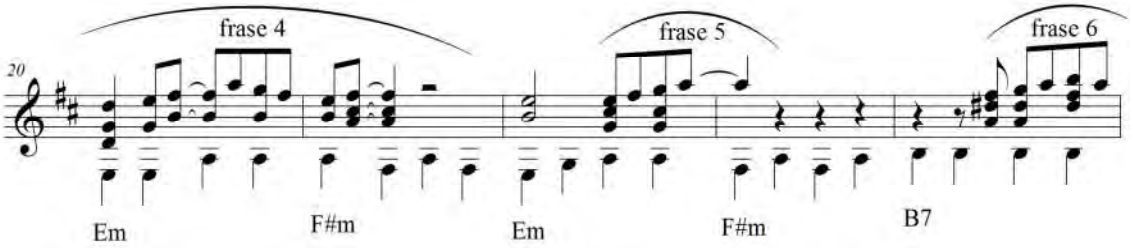


Figura 51 - frases 4, 5 e 6 – Bonfabuloso.

Até a frase 6, Bonfá utilizou o campo harmônico de D e algumas dominantes secundárias, como o C#7 no compasso 13 direcionando o fim da frase 2 no acorde de F#m. No compasso 16 temos a dominante secundária B7 passando pela dissonância de 9b e resolvendo em Em. O acorde de B7 também aparece no compasso 24, da frase 6.

Fizemos a opção por colocar as cifras na parte debaixo e a indicação das frases na parte de cima por questão de organização e visualização, mesmo sabendo que as cifras costumam vir na parte de cima do compasso.

Escutando a referência do áudio repetidamente, se faz possível perceber a intenção da acentuação das frases. Assim, observamos que a disposição dessas seis frases não ocorre por um padrão de números de compassos, como vemos com recorrência frases dispostas em 4 ou 8 compassos. Aqui, notamos frases criadas em 1, 2, 3 ou 4 compassos, ou seja, com caráter de um improviso. O *swing* do jazz foi garantido nessas frases pela "colcheia jazzística" e o *walking bass.*

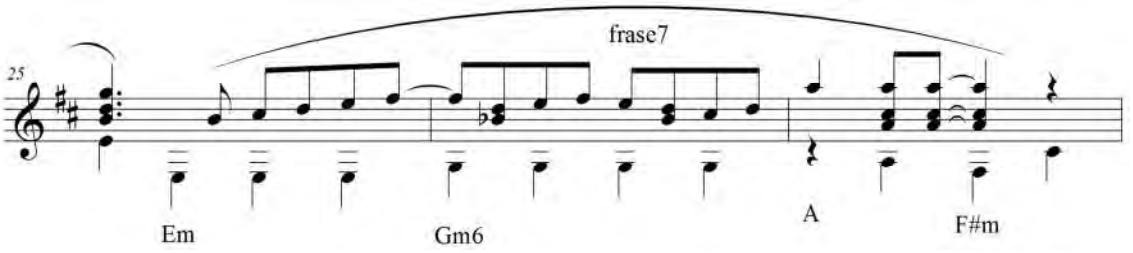


Figura 52 - frase 7 – Bonfabuloso.

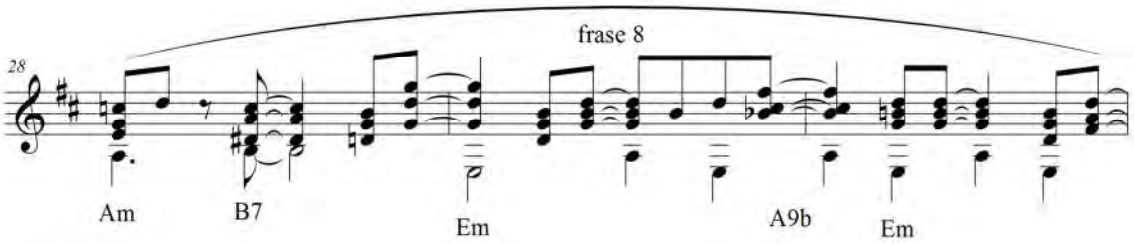


Figura 53 - frase 8 – Bonfabuloso.

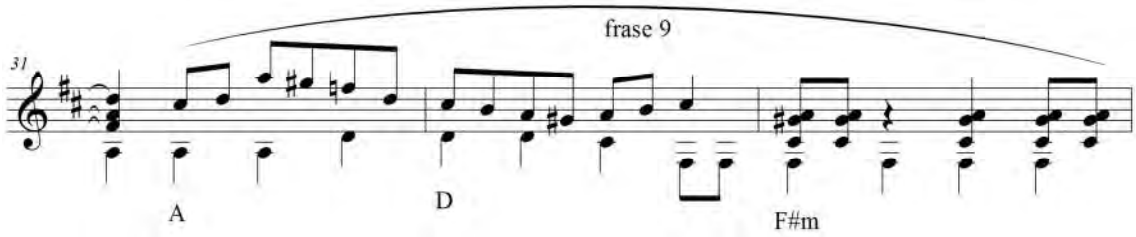


Figura 54 - frase 9 – Bonfabuloso.

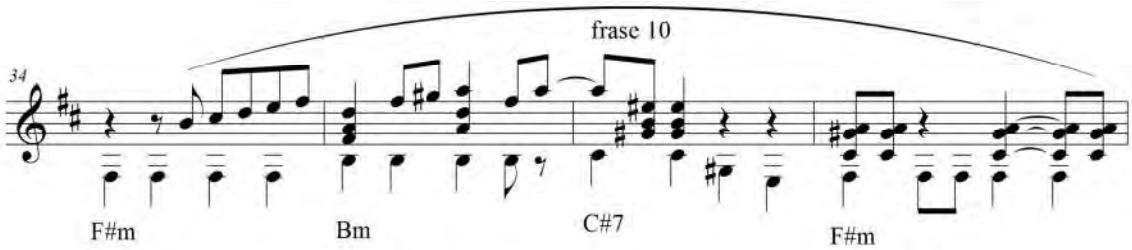


Figura 55 - frase 10 – Bonfabuloso.

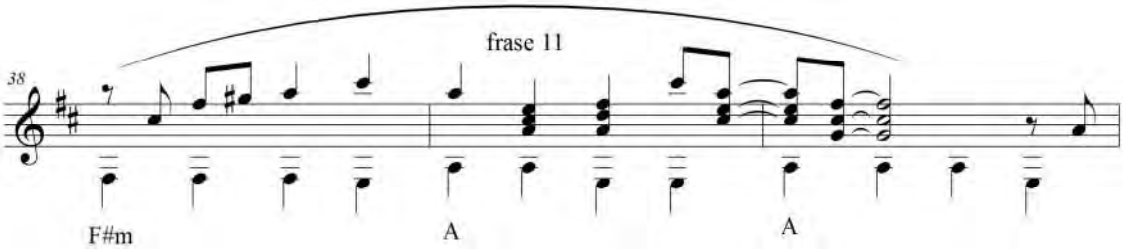


Figura 56 - frase 11 – Bonfabuloso.

Da frase 7 a 11, alguns trechos não aparentam unicamente improvisos, mas sim prévia elaboração de Bonfá. No compasso 26 utiliza o Gm6 (sudominante menor) e no compasso 33, na frase 9, o F#m aparece com a nona (G#), na mesma região da terça menor (A). Esse intervalo de semitom com o ritmo cria uma diferente textura a música. Para a execução do trecho, exige-se uma difícil digitação. Ao entendimento do violonista e guitarrista, tem que se fazer uma pestana com o dedo 1, na casa 2 para as notas F# e A, bem

como tocar a nota C# com o dedo 2, na casa 4 e alcançar o G# com o dedo 4, na casa 6. Requer abertura da mão, mas o efeito é gratificante. O mesmo recurso se repete na frase 10, no compasso 37.

Da frase 7 a 11 é possível uma interpretação diferente da forma, pois contemplam 16 compassos, suficiente para uma nova parte, além de aparecer um recurso contrastante ao que Bonfá vinha fazendo, como descrevemos acima. Podemos chamar de parte B? Não fizemos essa opção por considerar o improviso predominante, por perceber que as frases são mais "soltas", do que configuram um tema. Mantemos a ideia de que essa composição se organiza por improviso, sem a preocupação com a forma, mas passível de outra interpretação.

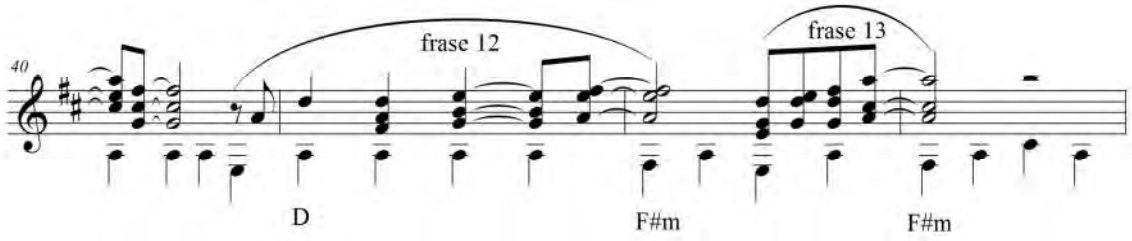


Figura 57 - frases 12 e 13 – Bonfabuloso.

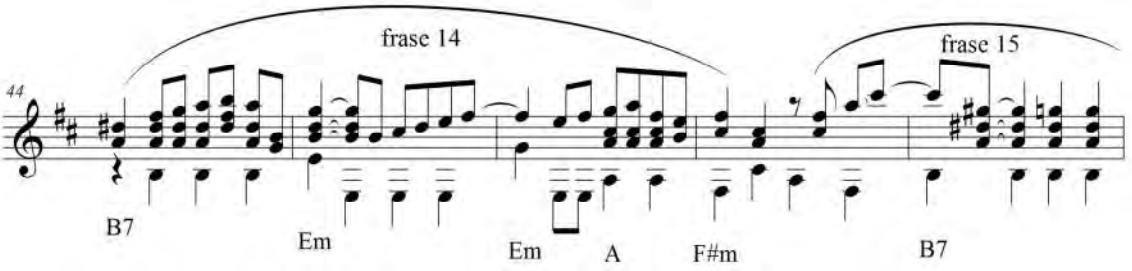


Figura 58 - frases 14 e 15 – Bonfabuloso.

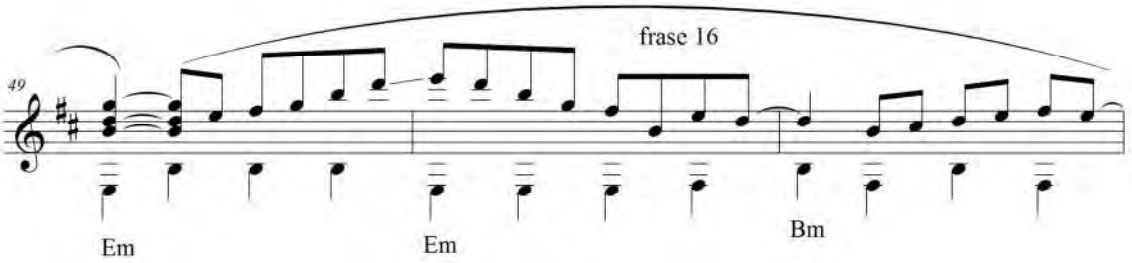


Figura 59 - frase 16 -Bonfabuloso.

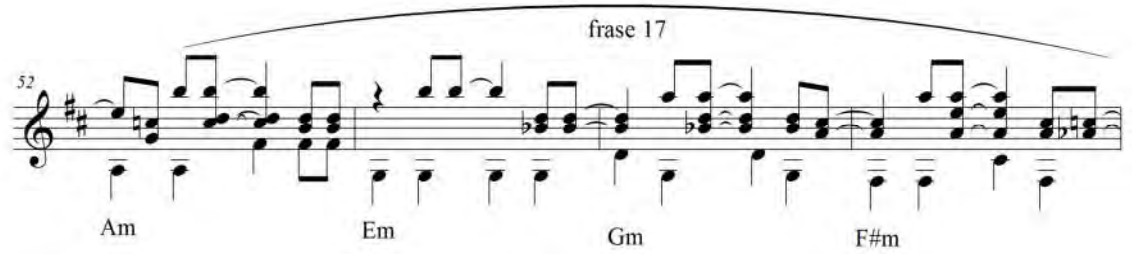


Figura 60 - frase 17 – Bonfabuloso.

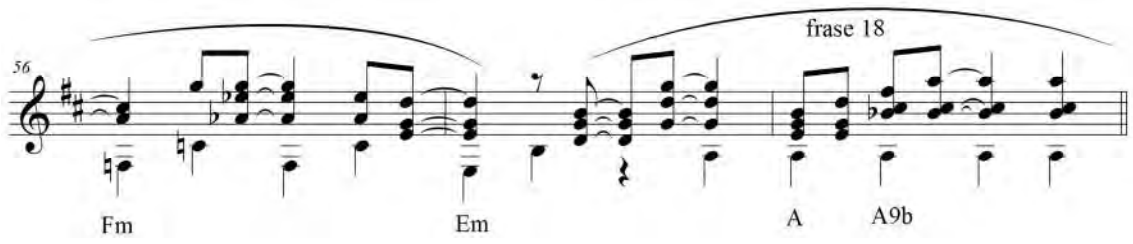


Figura 61 - final da frase 17 e frase 18 – Bonfabuloso.

Da frase 12 a 18, Bonfá mantém o *walking bass* e continuou utilizando dominantes secundárias. Na referência do áudio, escutamos um recurso diferente na frase 17, pois no segundo tempo dos compassos dessa frase há duas colcheias agudas que se destacam e contrapõe o acompanhamento, além da progressão cromática dos acordes (Gm, F#m, Fm e Em). Contamos 18 compassos da frase 12 a 18 e localizamos um recurso novo e contrastante na frase 17. Podemos chamar de Parte C? Suscetível a interpretação.

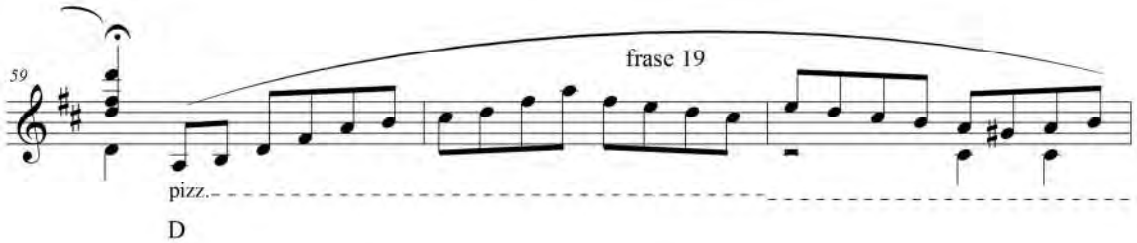


Figura 62 - frase 19 – Bonfabuloso.

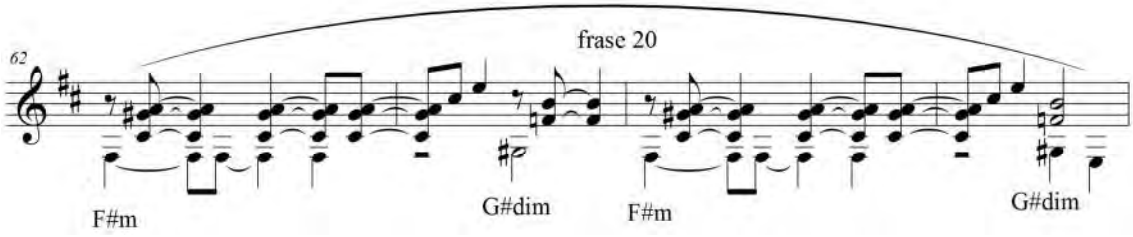


Figura 63 - frase 20 – Bonfabuloso.

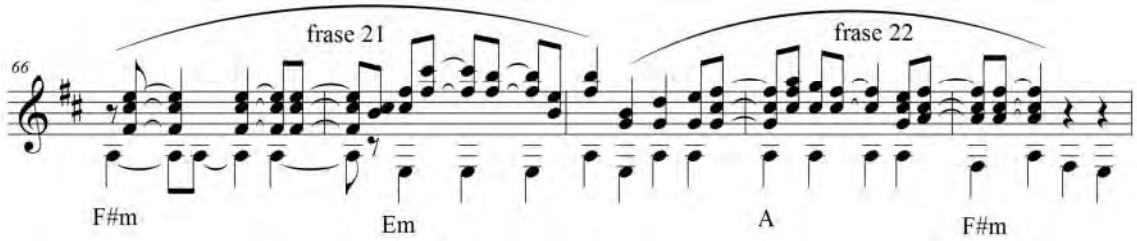


Figura 64 - frases 21 e 22 – Bonfabuloso.

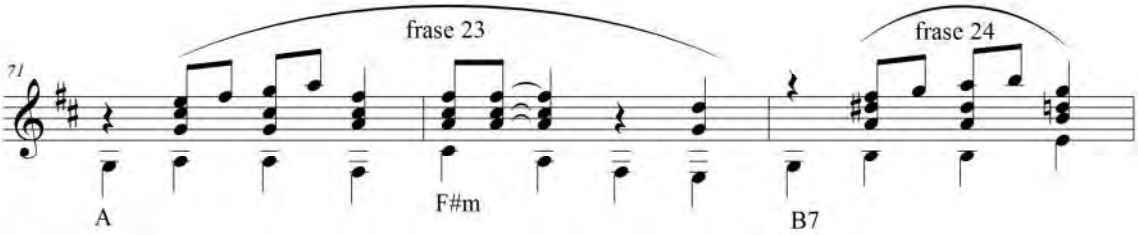


Figura 65 - frases 23 e 24 – Bonfabuloso.

Na frase 19, Bonfá extraiu mais um recurso possível ao violão, o *pizzicato*, perdurando rapidamente nos compassos 59, 60 e 61, que contemplam a frase 19. Aqui colocamos mais uma possibilidade de leitura: da frase 19 a 24 pode-se interpretar como outra seção com 15 compassos, uma parte D? Nessa análise, a frase 20 traz o recurso utilizado da possibilidade de uma parte B, nos compassos 33 e 37 (respectivamente nas frases 9 e 10), feito com o acorde de F#m. Da frase 21 a 24, soa próximo ao início da música. Fato é que, do compasso 20 a 24, Bonfá utilizou de materiais já apresentados no decorrer da música. Por fim, a coda:

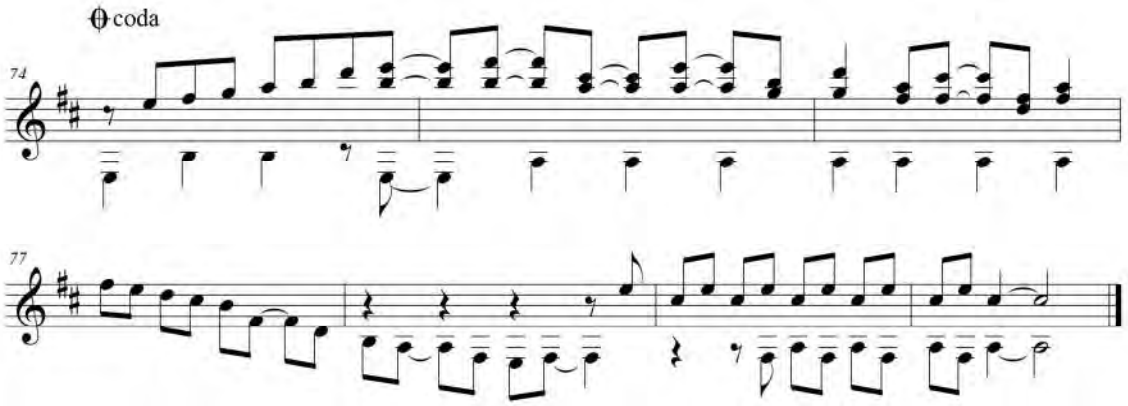


Figura 66 - coda – Bonfabuloso.

Na coda, que direciona a música para finalizar no acorde de F#m, temos o efeito descrito por Anthony Weller (2005), de uma ambiguidade harmoniosa no fim, com sinos contrariados nos dois últimos compassos.

Em toda música, Bonfá aproveitou as cordas soltas em acordes como Em, bem como utilizou de pestana, ao exemplo dos acordes B7 e F#m, exigindo apurada técnica. Em toda música manteve o *walking bass* e acompanhamento. Apesar da predominância do improviso na organização da composição, Bonfá não deixou a música na monotonia, ao contrário, utilizou de novos recursos para manter viva a composição, como o uso do acorde de

F#m com nona na mesma região da terça para criar diferente textura e como também recorreu a um *pizzicato* no final.

Mesmo sem uma estrutura formal determinada, sem uma sequência de acordes estabelecidos, sem uma melodia definida e a ser repetida, Bonfá fez do improviso no *jazz* sua composição e a todo o momento renovou o interesse da música ao ouvinte.

> A principal desvantagem da improvisação se dá pela dificuldade em inventar uma estrutura irresistível; daí a longa tendência dos músicos de se voltarem para o ready-made, seja em uma fuga ou numa canção de 32 compassos. Para o músico dar vida à música, a estrutura se torna libertadora ao ser compreendido desde o início como um esqueleto à espera de ser concretizado. Mas mesmo sem nenhuma estrutura, muitas vezes há considerável beleza em uma improvisação destinada apenas a expressar o humor de um momento, o rio fluindo livremente de uma aguda imaginação musical e seus dedos. Esse sentimento fugaz de pura fantasia, de expressar as correntes de maré de uma mente sonhadora, mesmo quando uma ideia se torna viva e depois desaparece, é uma das capacidades únicas da música. Com isso, Luiz Bonfá foi um mestre. (WELLER, 2005). (tradução nossa).

'Bonfabuloso' é uma boa mostra do conhecimento e admiração de Bonfá ao *jazz*. Não se contentou a ser intérprete somente desse ritmo estadunidense, mas soube o que tirar de proveito do *jazz* para criar seu estilo ao violão solo.

> Eu acho que os guitarristas de jazz americanos são os mais fortes em seu desenvolvimento da mão esquerda com o uso da palheta para obter grande velocidade com passagens de escala. É interessante notar que muitos músicos americanos, especialmente os mais jovens, estão agora se dedicando a aprender o estilo na mão direita. A escolha é muito limitante e seria um grande passo para o violão ver o conceito de jazz da esquerda americana combinado com as técnicas de mão direita brasileira e clássicas (BONFÁ, 1981, p.21).

Em entrevista para o livro Violões do Brasil (2007), Bonfá (*apud* Taubkin, 2007, p.80-81) comentou:

> Absorvi muita coisa da música americana, cheguei a uma sonoridade suave, sem malabarismo, enriquecendo mais os acordes [...]. Criei o meu estilo fazendo o baixo simultâneo para dar o efeito de dois violões. Minha execução é praticamente sem ruído. O "sibilado" acontece com quem tem muito calo na mão, que fica pesada. Não gosto de tocar com palheta, fica mecânico, só vale para quem quer velocidade.

Diante de uma admirável carreira, de conseguir interpretar variados ritmos do Brasil e outros lugares, de passear com tranquilidade pelo *jazz*, de juntar tudo isso e criar seu estilo no violão solo, de ter feito inúmeras gravações e parceria com os mais requisitados músicos, do sucesso nos EUA, o que poderia incomodar Luiz Bonfá? Talvez o Brasil, pois:

> Aqui só existe a moda da vez. Graças ao Senhor sou uma pessoa realizada, que conseguiu mais na vida do que merecia e sonhava. Sou um roceiro, nascido em Santa Cruz, cresci tocando violão entre mosquitos que transmitiam malária. Aprendi a plantar aipim com meu pai e fui parar nos Estados Unidos tocando e convivendo com Sinatra, Peggy Lee, Tony Bennett. Até Elvis já gravou composição minha. Não seria justo reclamar do que não tive no país, mas não da pra negar que o descaso do Brasil me magoa. (BONFÁ, 1997, p.46).

Utilizamos como exemplo o já citado álbum 'The New Face of Luiz Bonfá'. Do seu lançamento em 1970 pela RCA, o Brasil só contou uma remasterização do álbum em 2003, pela 'BMG', há mais de três décadas após a data do original. O LP 'Jacarandá' é outro exemplo, conforme comentou Bonfá (1997, p.48): "O Jacarandá só saiu daqui em 1973 porque viajei com o tape debaixo do braço e fui oferecer para o João Araújo, que estava começando a Som Livre na época". Bonfá ainda reiterou:

> Como poderiam me conhecer se as gravadoras não lançam meus discos aqui? Gravei 52 e quase tudo está fora de catálogo no Brasil. Há alguns meses, a Odeon lançou um CD misturando um disco meu, *Bonfá em Alta Versatilidade*, com outro do Garoto. E só. No tempo em que fui contratado da RCA nos Estados Unidos, nos anos 70, lançavam meus discos no mundo inteiro, menos aqui. (BONFÁ, 1997, p.48).

O autor Alexandre Francischini (2008), que pesquisou sobre a vida e obra do violonista Laurindo Almeida (1917-1995), percebeu a mesma situação com o músico. Por ter permanecido por muito tempo nos EUA, de 1947 até seu falecimento em 1995, Laurindo foi muito ovacionado nos EUA e esquecido no Brasil. O autor trouxe uma análise para esse ocorrido com Laurindo, que cabe a Bonfá:

> É bem verdade que muitos músicos brasileiros, que se radicaram no exterior, caíram no esquecimento. Este foi o caso de Sérgio Mendes, Moacir Santos, Dom Salvador, Airto Moreira, Rosinha de Valença, do próprio Laurindo Almeida e de muitos outros que, optando por exercerem suas carreiras nos EUA, ou em qualquer outro país da Europa – Baden Powell na Alemanha, por exemplo -, permaneceram à margem do grande público no Brasil. Dentre os fatores que podem ter contribuído para que isso tenha ocorrido, há de se considerar também que o nosso país – por influência da colonização ibérica – tem por tradição o gênero canção, no século XX, difuso, em grande parte, pelo disco, rádio e TV. Já a música instrumental, por sua vez, não só no Brasil, mas no restante do mundo, sempre esteve relegada a um segundo plano, restrita a clubes, teatros e bares, com pouco projeção nos grandes veículos de comunicação de massa, fato que explicaria o desconhecimento de muitos desses músicos. (FRANCISCHINI, 2008, p.58).

Bonfá se incomodou com o "rótulo" de música instrumental, de uma divisão criada entre a música cantada e instrumental, que pode ter selecionado os esquecidos e

referenciados no Brasil. Quando perguntado em entrevista para a revista '*Guitar Player*', de como estava a música instrumental no Brasil, disse:

> Tenho uma implicância tremenda com este rótulo de "instrumental". É um negócio que o músico brasileiro inventou e que não existe em nenhuma parte do mundo. É uma divisão sem sentido, ridícula. Sou compositor, violonista e nunca tive problemas com a música, digamos, "cantada". Comecei a carreira profissional, embora já estudasse violão, como cantor no "Quitandinha Serenaders". A idéia de começar a fazer números solo de violão veio muito tempo depois, quando o conjunto já era conhecido, parar quebrar a monotonia do show. (BONFÁ, 1997, p.46-47).

E na mesma entrevista, Bonfá (1997, p.46) falou sobre o espaço para a música no Brasil:

> O grande preconceito que temos que derrubar no país é em relação a boa música. Isso está uma vergonha. Nem rádio ouço mais. Aqui no Rio ainda tinha, até uns dois anos atrás, a JB e a Tupi, mas elas também se venderam. E não adianta querer colocar a culpa na "invasão estrangeira". Madonna não tem culpa de nada. Nem Michael Jackson. Na terra deles, onde também existe muito lixo, há mercado para jazz, música clássica, bossa nova, country, rap. Uns vendem 20 milhões de discos, outros 200 mil e alguns 20 mil. Mas dá para todo mundo viver e trabalhar.

O caminho aos EUA foi frutífero para Luiz Bonfá. Conseguimos contar alguns dos inúmeros benefícios conquistados por lá, entretanto, lacunas permanecem abertas a respeito da trajetória do autor, pouco documentada na historiografia da música brasileira. Dando continuidade às histórias de Bonfá, prosseguimos com o álbum *'Introspection',* uma "pérola" que o público estadunidense pôde apreciar logo do seu nascimento, na década de 1970, já o Brasil, bem depois.

CAPÍTULO 5
UM INOVADOR QUE NÃO FEZ ALARDE

5.1 - Álbum *Introspection.*

Inovador que nunca fez alarde. Foram com essas palavras que o jornalista e crítico musical Tárik de Souza nomeou o capítulo 43, onde narrou em quatro páginas um pouco da história de Bonfá, como parte do livro 'Tem Mais Samba': das raízes à eletrônica' (2003). No final do capítulo, após o autor colocar uma fala do músico carioca contando um pouco sobre seu jeito de tocar violão, Souza (2003, p.180) finalizou o texto: "definiu o sutil Bonfá, um inovador que nunca fez alarde de suas revoluções". Assim foi a década de 1970 para Luiz Bonfá, quando o músico continuou inovando, mas, segundo Arnaldo DeSouteiro (2011), sem ostentar atitudes exibicionistas.

Na década de 1970, já com contrato assinado na gravadora 'RCA *Records'*, Luiz Bonfá usufrui de uma expressiva fase da carreira. Não precisava fazer a mesma correria de antes, quando desembarcou pela primeira vez nos EUA, assim como não precisava tocar em festas na esperança de ser visto e notado, pois naquele momento não passava despercebido por onde tocava. Passando dos 50 anos de idade, Bonfá corria menos e desfrutava mais da maturidade adquirida como compositor e violonista.

Luiz Bonfá ganhou o "mundo" na década de 1970, pois foi quando levou suas músicas carregadas de brasilidade para um *tour* na Europa. O momento também foi de concentração para novas composições ao violão solo, no estilo mais descritivo e romântico, como gostava de dizer. Em entrevista concedida à revista '*Guitar*', relembrou a década de 1970 ao ser perguntado sobre a ênfase de suas atividades musicais:

> Eu me concentrei em fazer composições mais sérias para violão solo. Comecei a desenvolver um estilo de música mais descritivo e romântico, que eu gostava quando gravei um disco para a RCA chamado "Introspection" (FSP-297), lançado principalmente na Europa, em 1973. Continuei os concertos internacionais, embora não tão frequentemente quanto antes. No início dos anos 70, fiz shows na Alemanha, Roma e Amsterdã. Em 1974, toquei com Dave Brubeck e Ramsey Lewis, no Kennedy Center, em Washington / D.C. Em 76, fiz um concerto televisionado em Munique e, em 78, representei o governo brasileiro em uma turnê em seis cidades na Austrália, em colaboração com Don Burrows, um excelente flautista e saxofonista australiano; e George Golla, um maravilhoso guitarrista de jazz. Essa turnê resultou em um álbum que me deixou orgulhoso, intitulado de

> "Bonfá, Burrows, Brazil". (Cherry Pie Recs. CPF 1046). (BONFÁ, 1981, p. 21). (tradução nossa).

Nessa proveitosa década, Bonfá lançou em 1972 o álbum '*Introspection'*, pela gravadora *RCA Records.* A escolha do nome para esse LP traz a intenção descrita pelo violonista, quando se concentrou para fazer composições mais "sérias" para violão solo. A palavra se traduz ao português por introspecção, uma reflexão feita do seu íntimo sobre suas experiências; ato de observar e descrever a própria mente. Nessa observação emergem as memórias, emoções, intenções, conteúdos, etc.

Para Jorge Mello (2018), "*Intropection* é uma viagem. A própria capa já diz tudo ali, o que se passava na cabeça dele".

Foto 11 - capa do LP '*Introspection*' (1972).

Fonte: site[23] Luiz Bonfá Discography.

De fato, ao ver o desenho da capa, a mesma possibilita uma "viagem" de interpretação. A cabeça feita de pedras encaixadas como paralelepípedos de um castelo, vista de uma perspectiva de cima, aberta e com nuvens e claridade diurna em sem interior, rodeada por pássaros voando dentro e fora, pode se referir ao espírito liberto e criativo de Bonfá. Ao mesmo tempo, está fixada em uma firme rocha, um alicerce construído ao longo do tempo pelo músico. A entrada está cercada por muros que a circundam em formato retangular, remetendo a fortalezas medievais, e é protegida pelos "guardiões" da música, que tocam

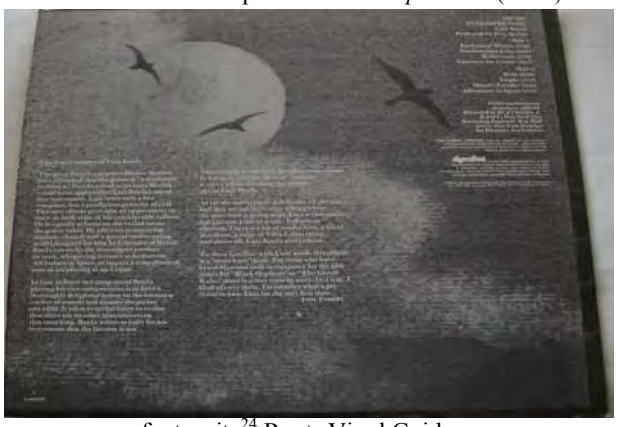
[23] Imagem retirada do site Luiz Bonfá Discography. Disponível em: http://kanji.zinbun.kyoto-u.ac.jp/~yasuoka/Bonfa/FSP-297.html. Acesso em 15 mai. 2019.

violão enquanto vigiam o monumento. O olhar sugere uma introspecção. Quem assinou a autoria desse desenho no LP foi Don Ivan Punchatz (1936-2009), artista estadunidense, que estampou em suas ilustrações a arte surrealista.

Na edição em LP de 1972, temos o seguinte texto na contracapa:

> A arte total de Luiz Bonfá.
> O grande compositor francês Hector Berlioz observou certa vez que o violão é "uma orquestra em miniatura". Cem anos depois, Berlioz teria aprovado o uso desse instrumento por Luiz Bonfá. Luiz não é apenas um bom compositor, mas também um violonista prodigioso. Este novo álbum lhe dá a oportunidade de nos mostrar os dois lados de seus consideráveis talentos. Está igualmente em casa nas variadas formas que leva o violão. Toca violão de náilon de seis cordas, elétrico e um modelo especial de doze cordas projetado para ele pela Giannini no Brasil. Bonfá pode fazer com que o instrumento produza um trêmulo sinistro e sussurrante, como faz em *Adventure in Space*, ou dar um tom clássico ao seu estilo, como faz em *Leque*. De fato, ouvir um programa de Bonfá tocando sua própria composição é ter uma lição completamente deliciosa sobre a imensa variedade de sons e nuances que o violão pode produzir. É preciso ouvir atentamente para perceber que não há outros instrumentos nesta gravação. Bonfá escreve de uma forma tão completa para seu instrumento, que o ouvinte não fica imediatamente ciente de que está ouvindo um álbum solo. Isso não apenas justifica a observação de Berlioz, mas diz muito sobre a arte de Luiz Bonfá. Quanto à música em si, é Bonfá até o fim, e isso significa que não há como saber onde a próxima música vai chegar. Luiz escreve música, não apenas um tipo de música. As influências são abundantes. Há um pouco de samba aqui, um pouco de jazz ali, um toque de Villa-Lobos lá e, acima de tudo, Luiz Bonfá em todos os lugares. Para aqueles que conhecem o trabalho de Luiz, esse álbum é um item obrigatório. Para aqueles que ouviram seu nome apenas como compositor das composições de "Black Orpheus" ou "The Gentle Rain" existe um tratamento na loja de música. De certa forma, eu meio que o invejo. Lembro-me da alegria de ouvir Luiz pela primeira vez. (PAISLEY, 1972). (tradução nossa).

Foto 12 - contracapa do LP '*Introspection*' (1972).



fonte: site[24] Roots Vinyl Guide

[24] Imagem retirada do site Roots Vibyl Guide. Disponível em https://www.rootsvinylguide.com/ebay_items/lp-luiz-bonfa-introspection-nm-rca-international-issue. Acesso em 15 de maio de 2019.

Na contracapa do LP '*Introspection*' observamos a informação de que a fábrica de violões '*Giannini*' presentou Bonfá com um violão. Ao ver a revista 'Violão e Mestre' (1965, p.46) conseguimos confirmar essa referência: "Bonfá se apresenta nos Estados Unidos com um violão clássico Giannini, similar aos usados por artistas brasileiros e aos que têm sido exportados para aquele país com extraordinária aceitação".

Foto 13- Em Nova Iorque, Bonfá quando recebia das mãos do diretor da 'Violões Giannini', senhor Jorge[25] Coen o Violão Clássico que usará em todas as suas audições nos EUA, segundo a revista Violão e Mestre (1965, p.47).

fonte: Revista Violão e Mestre (1965, p.47).

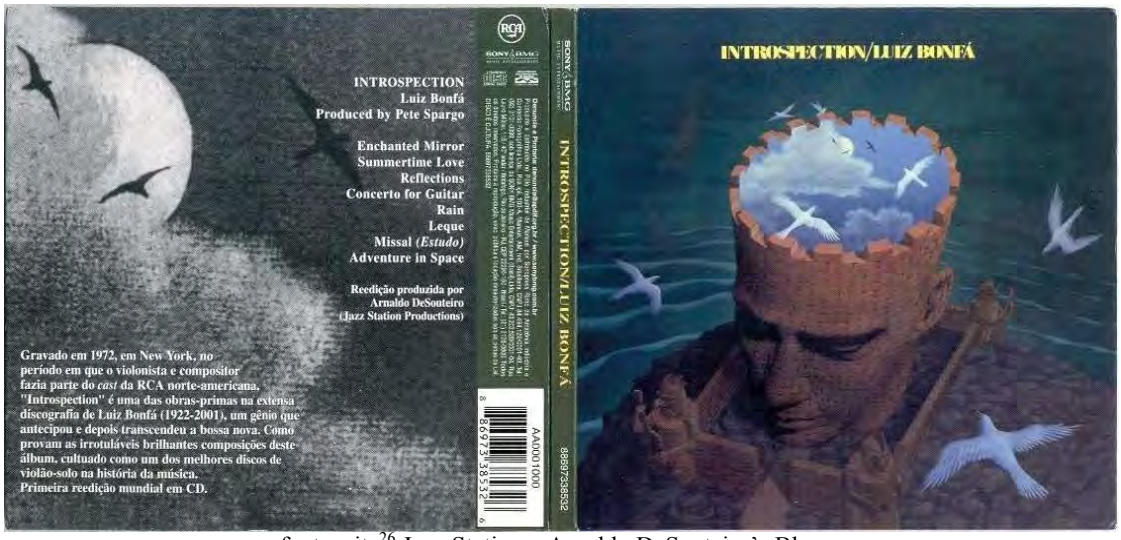
Desde o lançamento em 1972, o ouvinte estadunidense já podia apreciar esse trabalho de Luiz Bonfá. No Brasil, o álbum não foi lançado em LP, o que dificultou o acesso aos ouvintes brasileiros. Passando-se quase três décadas, em 2001, foi quando *'Introspection'*

[25]A revista Violão e Mestre (1965, p.47) escreveu o nome Jorge Coen se referindo ao diretor da 'Violões Giannini'. Na verdade, aonde se lê Jorge Coen, leia-se Giorgio Coen, que assumiu a empresa em 1954, dois anos após o falecimento do seu tio, Tranquillo Giannini, o fundador da fábrica de instrumentos de cordas Giannini.

chegou ao Brasil já no suporte CD, graças à reedição do álbum feita por Arnaldo DeSouteiro e relançado na série '*RCA* 100 anos de música', com limitadas 1.000 cópias.

> O disco de vinil, no entanto, nunca saiu na sua terra natal, o Brasil, e apareceu em CD pela primeira vez em uma prensagem privada não autorizada. Mais tarde, Arnaldo DeSouteiro convenceu os homens do A & R da BMG a produzir a primeira reedição oficial do CD, bem como o seu primeiro lançamento brasileiro, como parte da série "RCA 100 Anos de Música" lançada em 2001. Agora, "Introspection" novamente disponível em edição limitada de 1.000 exemplares no formato CD digipak, produzido por Arnaldo DeSouteiro para a Jazz Station Productions e distribuído pela Sony Music. (DESOUTEIRO, 2011).

Foto 14 - Capa do CD '*Instrospection'*, reeditado por Arnaldo DeSouteiro.



fonte: site[26] Jazz Station – Arnaldo DeSouteiro's Blog.

Na contracapa do CD '*Instrospection*', Arnaldo DeSouteiro (2001) escreveu:

> Gravado em 1972, em New York, no período em que o violonista e compositor fazia parte do cast da RCA norte-americana, "Introspection" é uma das obras-primas na discografia de Luiz Bonfá (1922-2001), um gênio que antecipou e depois transcendeu a bossa nova. Como provam as irrotuláveis brilhantes composições deste álbum, cultuado como um dos melhores discos de violão-solo na história da música.

O álbum '*Instropection*' (1972) foi produzido por Pete Spargo, na época produtor da *RCA.* O LP saiu em dois meses, pois, segundo Arnaldo DeSouteiro (2011), Bonfá sabia que esse terceiro LP lançado pela *RCA* também seria o último, já que não renovariam seu contrato.

[26] Imagem retirada do site: 'Jazz Station – Arnaldo DeSouteiro's blog (jazz, Bossa & Beyond)'. Disponível em https://jazzstation-oblogdearnaldodesouteiros.blogspot.com/ Acesso em 15 de maio de 2019.

> Em dois meses, preparou todas as peças de "Introspection", que podem ser entendidas como partes de uma suíte, por ele próprio definida como "descritiva-impressionista, influenciada por Debussy e Ravel". Nada de sambinhas, nem de bossa nova, nem de improvisos jazzísticos. Com seu violão, Bonfá pinta paisagens sonoras que conduzem o ouvinte a uma viagem por um santuário sonoro, um passeio ao paraíso. (ARNALDO DESOUTEIRO, 2011).

Em pouco tempo, Luiz Bonfá organizou para a gravação desse disco oito composições e utilizou em sua interpretação o violão de seis cordas, elétrico e de doze cordas.

> Oito obras-primas formando uma obra de arte composta e executada por um gênio. Sem exagero algum, "Introspection" poderia ser assim definido. [...] Cultuado mundialmente como um dos melhores álbuns de violão-solo na história da música, revela uma verdadeira música universal, criada da forma mais original e pessoal possível, por um artista que nunca admitiu fronteiras para a sua arte. (DESOUTEIRO, 2011).

No lado 1 do LP temos a faixa 1, *'Enchanted Mirror';* faixa 2, *'Summertime Love';* faixa 3, *'Reflections'* e faixa 4, *'Concerto For Guitar'*. No lado 2 temos a faixa 5, *'Rain';* faixa 6, 'Leque'; faixa 7, 'Missal' e faixa 8, *'Adventure in Space'*.

> Este álbum apresenta oito composições de Bonfá tocadas no violão solo, com corda de náilon, na qual ele estabeleceu sua reputação, com violão elétrico de seis cordas ou de 12 cordas especialmente projetada. A emoção profunda em cada faixa, combinada com seus exuberantes fraseados em passagens sobressalentes de quentes imagens poéticas, lânguidas, às vezes sombrias e sempre profundamente românticas, é de tocar o coração. (ZECALOURO, 2007). (tradução nossa).

Sugerimos a escuta do álbum '*Introspection',* pois como afirmou Zecalouro (2007): "pode ser o único título, se você só pode ter um no catálogo de Bonfá. Não só é seu melhor trabalho, mas, junto com a Shambhala Moon de Bola Sete, pode ser a melhor gravação de violão na história da música latina". (ZECALOURO, 2007). (tradução nossa).

Bonfá escolheu o violão elétrico de 12 cordas para *'Enchanted Mirror'*, a primeira faixa do LP. Logo na música que inaugura o '*Introspection*', o violonista traz uma significativa inovação em sua interpretação: o uso do violão de 12 cordas com pedais de efeito. O emprego desse recurso, que distorcem o som acústico do violão, ainda hoje divide opinião entre os violonistas. Alguns veem como enriquecimento para a interpretação, outros acreditam que o som acústico é insubstituível.

Luiz Bonfá costumava buscar algo novo em cada álbum, assim, os pedais de efeitos somaram a gama de possibilidades do músico. No início da década de 1970, esses recursos ainda estavam se difundindo entre os guitarristas, que se demonstravam mais adeptos

aos efeitos. Porém, Bonfá os usou para criar novos ambientes as suas composições, propor outras texturas ao instrumento, enfim, inovar.

O andamento *ad libitum*, expressão em latim que significa "à vontade", foi o tempo escolhido por Bonfá em *'Enchanted Mirror'*. Nessa composição, utilizou do efeito *reverb*, que traz a sensação de profundidade, como se estivesse tocando o instrumento em uma grande sala. Também usou o *delay*, efeito que possibilita controlar o tempo de atraso da repetição do som original e a quantidade de repetições. Por fim, nos finais de frases e/ou seções, Bonfá usou sutilmente o efeito *wah wah*, que seleciona uma faixa de frequências e a amplifica. Ao posicionar o pedal para cima, aciona as frequências graves, quando posicionado para baixo, aciona as frequências agudas. Costuma ser usado na movimentação alternada.

Para a faixa 2, '*Summertime Love'*, Bonfá utiliza novamente o violão de 12 cordas, dessa vez sem pedais de efeito. Uma canção no violão de andamento lento e melodia cantante.

Na faixa 3, *'Reflection',* Bonfá fez opção pelo violão de 6 cordas. A escuta pode nos levar a criar imagens e cenas de cinema pelo "clima" criado, o que o violonista sabia fazer bem. Talvez a mais descritiva e romântica do LP. Com atenção, podemos perceber a captação da respiração do intérprete, que estava concentrado para usar precisamente os diversos recursos que tinha em mãos.

Bonfá utilizou com abundância a dinâmica para delinear as frases de *'Reflection'*. Usou de progressões simétricas, ao ter feito um mesmo desenho de acorde em direção ascendente e cromática. Trouxe outra textura à música ao intercalar o som de cordas soltas com harmônicos em diversos compassos. Quanto ao andamento, mais uma vez o *ad libitum.*

> Da elegância de suas enunciações clássicas sobre "Enchanted Mirror", onde cada linha é espelhada com o contraponto cromático, para a mudança de metamorfose escalar em "Reflections", para a interação harmônica complexa, mas sem cortes e limites de "Rain", para as cintilantes citações de Charlie Byrd e Django Reinhardt em "Leque", a arte do violão de Bonfá é total. Mais que isso, essas composições cantam, carregam o fogo, a dimensionalidade das sonatas e as ambiguidades humanas da canção. (ZECALOURO, 2007).

Na faixa 4 de '*Introspection,*' se inscreve*'Concerto For Guitar'*. Para essa composição trouxemos a transcrição e edição a ser apresentada. A música apresenta em seu esquema formal parte **A** e **A**', disposta em: introdução | parte **A** | parte **A**' | parte **A** | parte **A**' |. Iniciamos pela introdução:

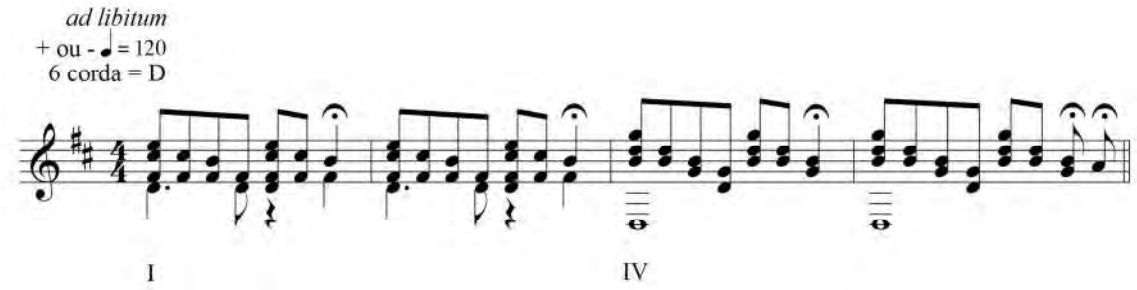


Figura 67 - introdução – Concerto For Guitar.

Nos primeiros quatro compassos que contemplam a introdução, a tonalidade da música já se apresenta: D maior. O andamento *ad libitum* também foi escolhido para essa composição. Mesmo indicando uma condução mais "solta" ou "à vontade", Bonfá oscila entre 120bpm, com a semínima de referência. Nessa música optou pelo violão de 6 cordas e fez uso da *scordatura*, ao mudar a afinação da 6° corda de Mi para Ré. Bonfá finalizou a introdução em uma dinâmica *piano* (*p*) e ralentando (*rall*).

Utilizamos da fermata acima das notas onde Bonfá estende o tempo de duração, o que ocorre em toda música; ora aparecem no final da frase, ora no meio. Após a introdução, seguimos com a parte **A**, constituída por 23 compassos, organizada em quatro frases.

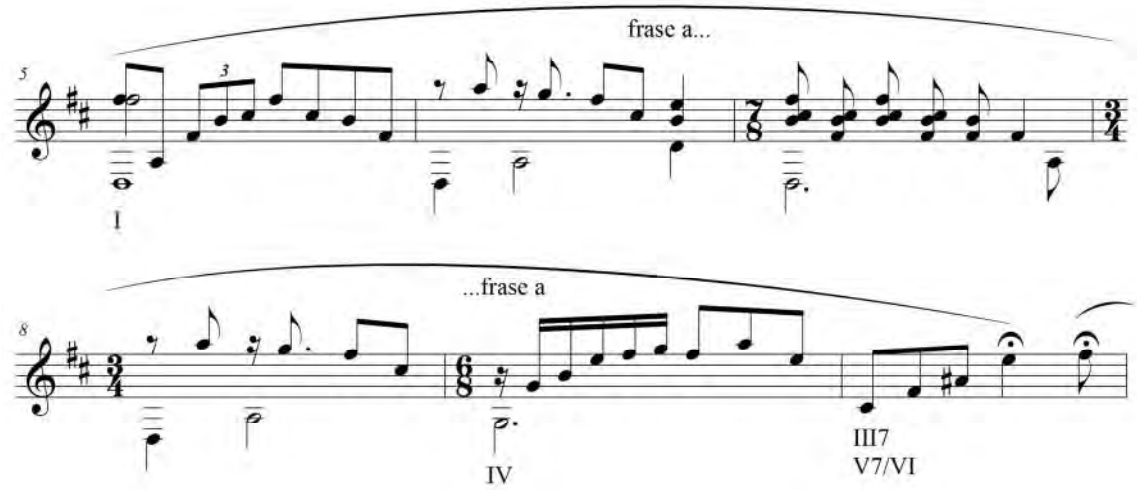


Figura 68 - frase a, parte **A** – Concerto For Guitar.

Na frase a da parte **A**, composta por seis compassos, Bonfá já apresentou uma das características dessa composição: a alternância métrica. Parece que o "*ad libitum"* também ocorreu na métrica, pois somente nessa frase houve três mudanças. Buscamos registrar essas mudanças com uma atenta escuta à pulsação da música proposta pelo músico.

Em toda composição, Bonfá explorou bem a extensão do instrumento, transitando constantemente entre as notas mais graves e agudas do violão. O cuidado com a dinâmica foi audível nessa composição. No compasso 9, quando ocorreu uma nova alternância métrica, ouve-se a respiração de Bonfá, que estava concentrado para fazer um *mezzo forte* (*mf*) e decrescer ao *piano* (*p*) no compasso seguinte e finalizou a frase com o acorde dominante do VIm.

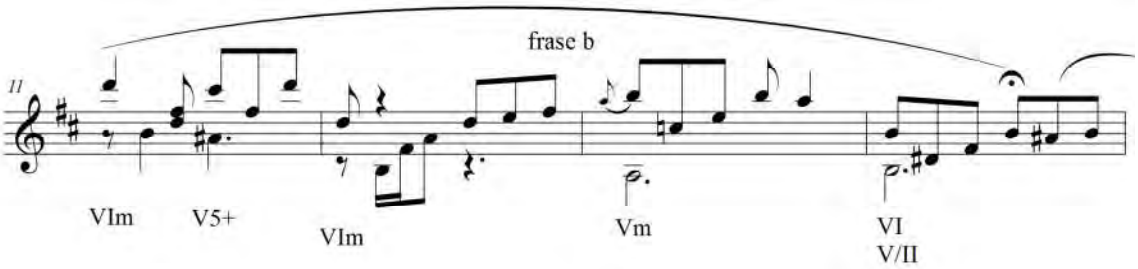


Figura 69 - frase b, parte A – Concerto For Guitar.

As frases dessa composição não seguiram um padrão de quatro ou oito compassos. A frase a apresentou seis compassos e a frase b quatro compassos. Nessa frase b, Bonfá utilizou uma apogiatura, empréstimo modal do homônimo, aonde o Vm vem do relativo menor (Dm). A frase que iniciou no VIm, termina no VI, dominante secundário que prepara a frase c.

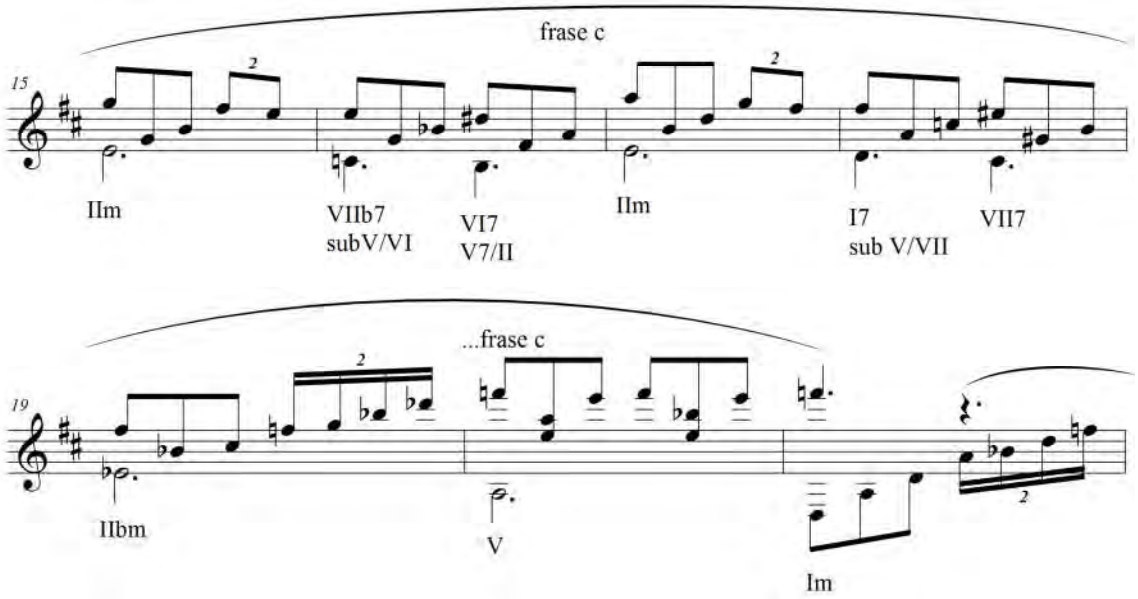


Figura 70 - frase c, parte A – Concerto For Guitar.

A harmonia se expandiu mais a partir da frase c, de sete compassos. Bonfá aproveitou bem as notas agudas, aonde estabeleceu a melodia, para harmonizar essa frase. No compasso 16, quando temos a nota mi na melodia, Bonfá aproveitou para fazer o acorde C7

(subV/VI). Pelo timbre percebemos que o acorde foi feito com pestana na terceira casa. Logo em seguida, aproveitou o mesmo desenho para fazer meio tom abaixo o B7. Essa ideia se repete nos compassos 17 e 18, quando utilizou desse recurso para harmonizar os acordes D7 (I7) e VII7 (C#7), aproveitando do mesmo desenho de acorde, com a melodia no agudo.

No compasso 19, a nota fá# da melodia foi usada como terça menor do acorde Ebm (IIbm), chegando até a nota fá, ainda mais aguda, utilizada como 13°b para formar o acorde dominante A7/13b (V7) e, em seguida, aproveitou da mesma nota para formar o acorde de Dm (Im), finalizando a frase c.

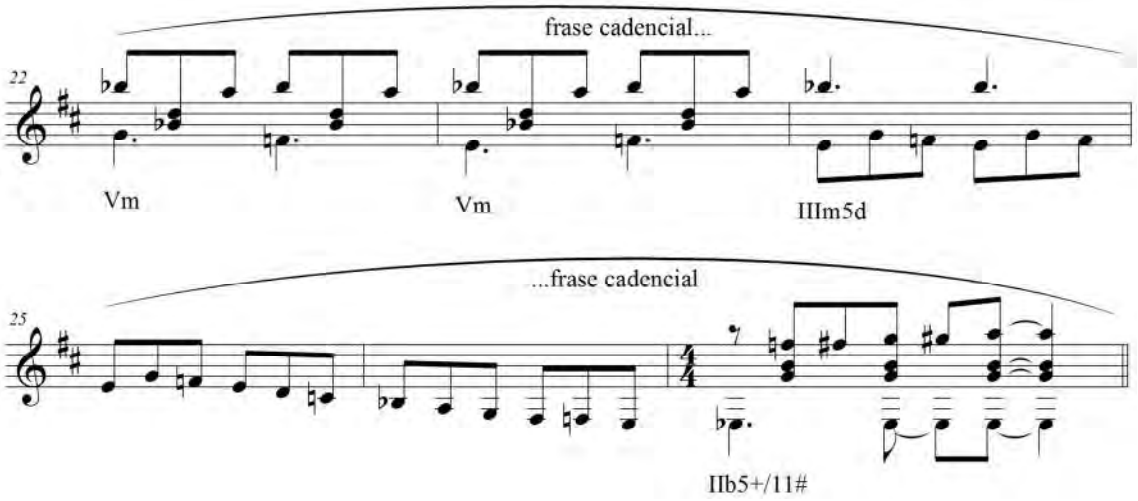


Figura 71 - frase cadencial, parte A – Concerto For Guitar.

A frase cadencial, concebida em seis compassos, se iniciou no acorde Dm (Im). Para essa frase, Bonfá usou a escala do relativo do tom para fazer a melodia e harmonizá-la. Nos compassos 24, 25 e 26 ouve-se um ligeiro acelerando e no compasso 27, o último da frase d e parte **A**, mais uma vez se tornou audível a respiração de Bonfá, concentrado para outra mudança métrica, saindo em *piano* (*p*) do binário composto para o usual quaternário, no acorde Eb5+/11_, com um cromatismo ascendente na melodia.

O acorde dominante que finaliza a parte **A** se adequa bem a escala hexafônica ou também conhecida como escala de tons inteiros. Na teoria musical podemos encontrar diversas opções de escalas para aplicar a acordes dominantes, porém, nos dominantes com a 5+ e 11+, a escala hexafônica é bem requisitada. Talvez Bonfá não tenha pensado em nada disso, indo apenas na busca do som desejado. Soava bem esse acorde no último compasso da parte **A**, preparando para a parte **A'**.

Apresentamos a frase a da parte **A'**:

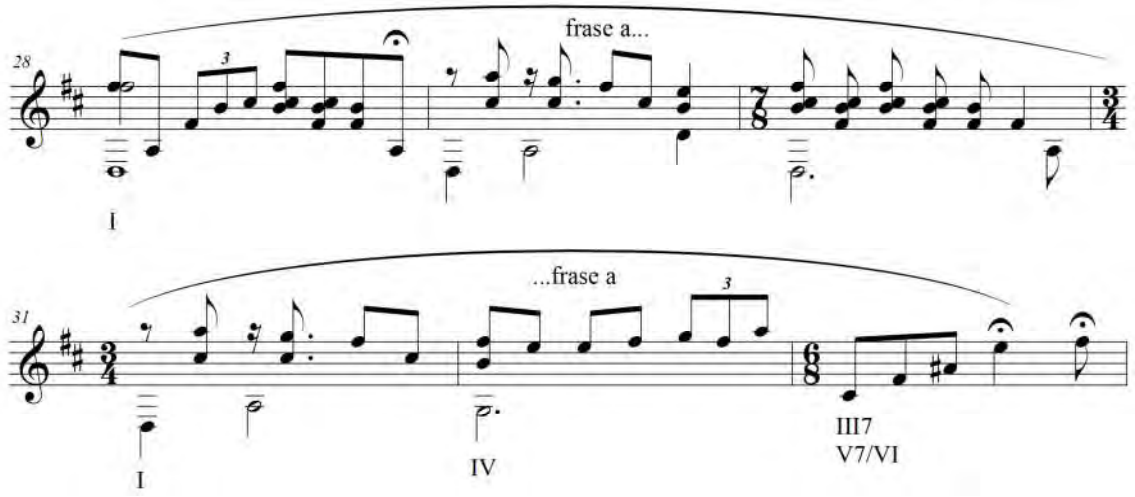


Figura 72 - frase a, parte A' – Concerto For Guitar.

Notamos que a frase a da parte **A'** é praticamente igual a primeira frase da parte **A**. A diferença é sutil e não chega a se configurar como outra frase. Não há mudança na harmonia e melodia. Bonfá apenas utilizou mais notas dos acordes para o acompanhamento e fez uma pequena variação rítmica no penúltimo compasso, mas sem alterar o todo da frase.

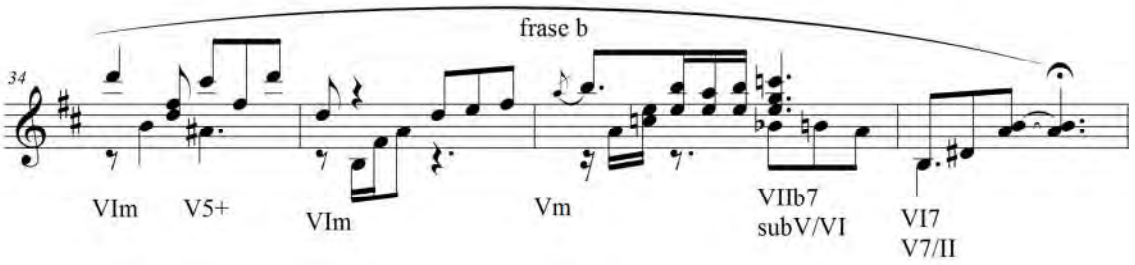


Figura 73 - frase b, parte A' – Concerto For Guitar.

Na frase b, da parte **A**', o perfil melódico e harmônico se mantém em relação à frase b apresentada na parte **A**. Bonfá fez uma breve variação rítmica e harmônica no penúltimo compasso, ao acrescentar dentro do tempo do compasso o acorde C7 (subV/VI).

As frases c e frase cadencial da parte **A**' são diferentes das frases c e cadencial apresentadas na parte **A**, o que nos fez questionar sobre a forma da música, pois se fosse repetição da parte **A**, essa seção seria tocada novamente na integra ou as frases teriam um mesmo perfil melódico e harmônico, com poucas modificações, o que não ocorre integralmente, já que as frases c e cadencial da parte **A**', das quais iremos mostrar, são distintas das frases c e cadencial da parte **A**. Pelo mesmo motivo, não concebemos um perfeito exemplo de variação, onde há um tema ou frase principal que se reexpõe com variação ou quando as frases apresentadas são novamente reexpostas com variações.

Não optamos por conceber a forma como um típico exemplo de variação e nem dividida por parte **A** e **B**. Interpretamos que a forma dessa composição se organiza com partes **A** e **A**', pois as frases a e b das partes são iguais e as frases c e cadenciais diferentes.

Enfim, expomos as frases c e cadencial da parte **A**':

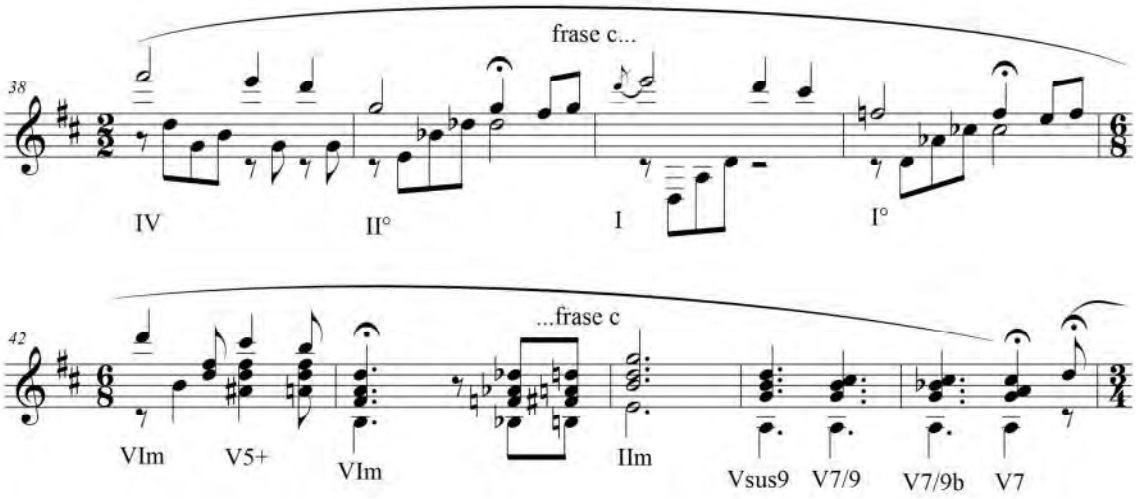


Figura 74 - frase c, parte A' – Concerto For Guitar.

Na frase c, Bonfá saiu de um *mezzo piano* (*mp*) e finalizou a frase em *piano* (*p*). Mais uma alternância métrica se apresentou, onde percebemos que os quatro primeiros compassos da frase c (compassos 38, 39, 40 e 41) tem divisão binária com a mínima de referência. Logo no compasso 48, retoma-se a métrica de maior predominância na música, o binário composto. Essa é a frase mais longa da música, constituída por nove compassos, também a mais "*ad libitum"*, visto as cincos fermatas grifadas, que demonstram onde Bonfá estendeu um pouco mais o tempo da nota.

Quanto à harmonia da frase c, Bonfá usou da mesma ideia exposta na frase cadencial da parte **A**, aproveitando as notas agudas, aonde estabeleceu a melodia, para harmonizar a frase e expandir a harmonia. No compasso 39, a nota sol, a mais aguda da melodia, também serviu de terça menor para o acorde E° (II°). O compasso 41 retomou a ideia, onde a nota fá da melodia, também a mais aguda, foi utilizada como terça menor para o acorde D° (I°). Nos compassos 45 e 46, Bonfá retirou um timbre aveludado em *piano* (*p*) para finalizar a frase na dominante (Vsus9, V7/9, V7/9b, V7), preparando a frase cadencial que encerra essa parte.

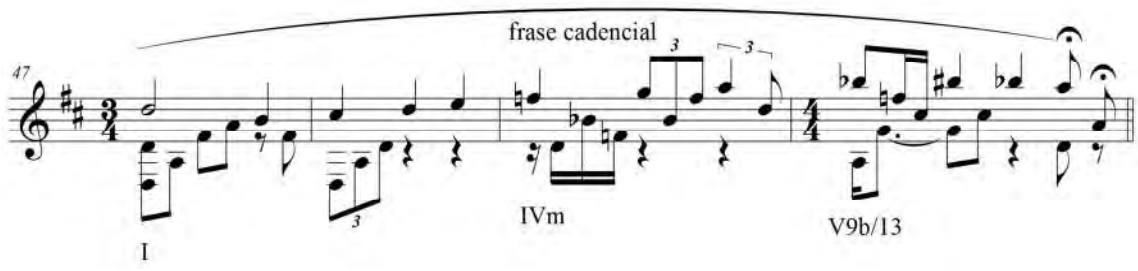
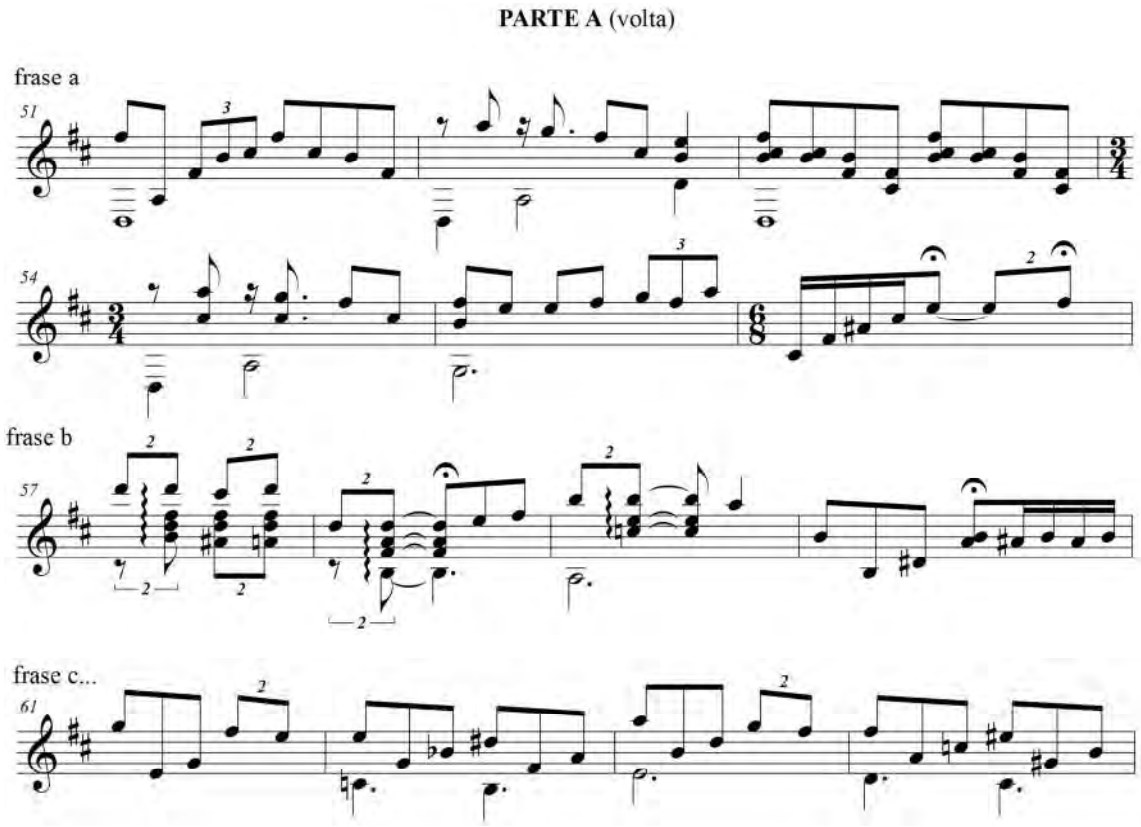


Figura 75 - frase cadencial, parte A' – Concerto For Guitar.

Por fim, os últimos quatro compassos que contemplam a frase cadencial. Em uma dinâmica em *piano* (*p*) com um sutil crescendo, Bonfá saiu do I grau, passou pela subdominante menor até finalizar a frase cadencial no acorde da dominante alterado (V9b/13), preparando, assim, a volta da parte **A**.

Bonfá repetiu as partes **A** e **A**' mantendo harmonia e melodia das frases. Com essa informação poderíamos até encerrar nesse momento a edição e análise de 'Concerto For Guitar', porém, Bonfá não costumava fazer um perfeito "*da capo"* em suas composições, mas tinha por hábito apresentar algo novo na volta das partes. Por essa razão colocamos a repetição das partes **A** e **A**' apontando o que trouxe de diferente na volta.



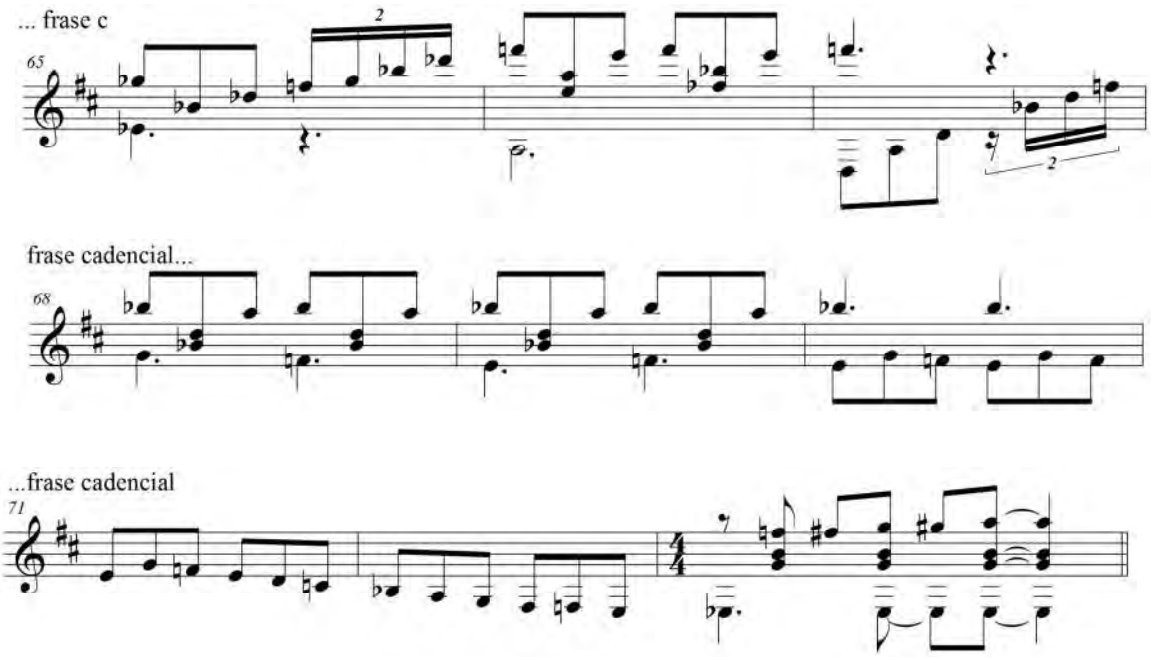
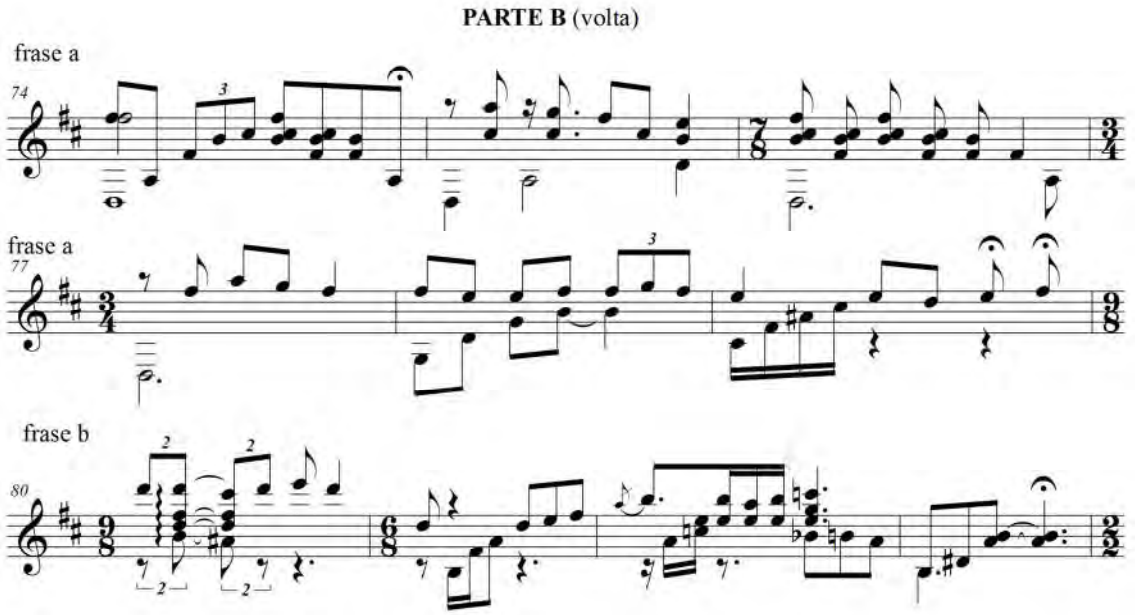


Figura 76 - parte A (volta) – Concerto For Guitar.

No retorno da parte **A**, Bonfá realizou pequenas variações, mas sem perder o âmbito melódico e harmônico das frases. Na frase a, aonde aparecia uma única métrica com a divisão de sete tempos por compasso com a colcheia de referência, deu lugar a continuidade do quaternário simples. Na frase b fez os acordes Vm e VIm com arpejos. Nas frases c e d manteve a interpretação já proposta.



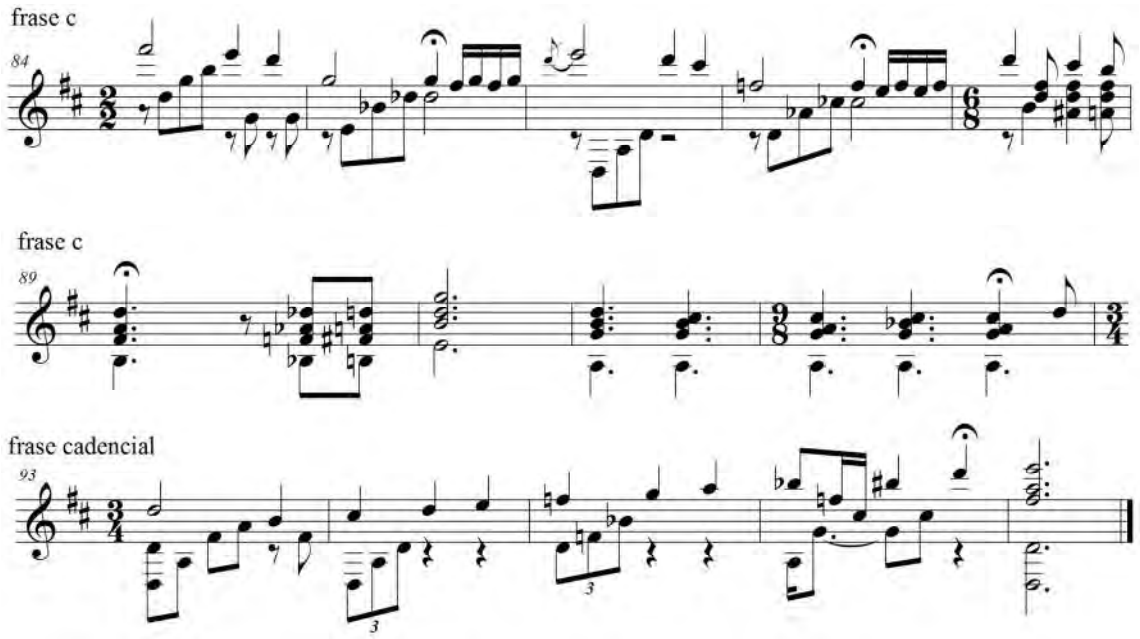


Figura 77 - parte B (volta) – Concerto For Guitar.

Na volta da parte **B**, Luiz Bonfá trouxe poucas alterações: a frase a foi apresentada com as mesmas alternâncias métricas. Na frase b houve uma extensão do tempo no primeiro compasso da frase, motivo pelo qual transcrevemos o compasso em um ternário composto. Por fim, a frase cadencial tem a sonoridade de coda e finaliza a música no primeiro grau com nona, usando a sonoridade da 6° corda afinada em ré para preencher bem o acorde terminando a interpretação de *'Concerto For Guitar'* e o lado A do LP.

Dando continuidade às faixas do álbum '*Introspection*', *'Rain'* iniciou o Lado B do disco. O ouvinte que desejar perceber a pulsação da música vai encontrar dificuldade, pois em poucos trechos fica em evidência. Os acordes foram utilizados mais em função de uma sonoridade e textura do que na definição de um centro tonal. Parece até que o compositor pensou em uma cena de filme, trazendo um momento "tranquilo e chuvoso", sem tempo certo para acabar. Nessa composição, Bonfá variou o uso de recursos idiomáticos permitido no violão de 6 cordas: fez a primeira frase utilizando apenas harmônicos, combinou cordas soltas com presas, usou escalas ascendentes com ligados, trouxe arpejos e timbres "aveludados" na música.

Para Arnaldo DeSouteiro (2011), o álbum '*Introspection*' pode ser considerado uma obra prima e a análise detalhada das composições daria um livro, que poderia mostrar a sutileza e lirismo de Luiz Bonfá.

> A análise minuciosa de cada faixa daria um livro. Mas é impossível deixar de ressaltar a aula de dinâmica na execução de "Reflections". As sutilezas da

> refinada harmonia de “Concerto for Guitar”. A transformação do violão numa orquestra em miniatura em “Rain” e “Leque”. O humilhante domínio do violão de 12 cordas (uma “craviola” fabricada pela Giannini) em “Summertime love”, de transbordante lirismo, e no transcendental “Missal”, de dimensão celestial. O uso de pedais de efeitos em “Enchanted Mirror”. Por fim, a engenhosidade arquitetônica de “Adventure in Space”, talvez o ponto alto do disco, com passagens de imensa dificuldade técnica, incluindo um tremolo que simula o motor de um foguete em propulsão. Em resumo, oito obras de arte formando uma obra-prima. Em duas palavras, Luiz Bonfá. (DESOUTEIRO, 2011).

Na segunda faixa do lado B e sexta do álbum, temos a composição ‘Leque’ interpretada ao violão de 6 cordas. Com o tempo organizado no binário composto no andamento de 75bpm com a semínima pontuada de referência, a música se estrutura com parte **A** e parte **B**, disposta em: | Parte A | parte A | parte B | parte A | parte B |. A parte **A** se divide em quatro frases, organizada em frase a, frase a, frase b e frase cadencial, formando um período, conforme o exemplo.

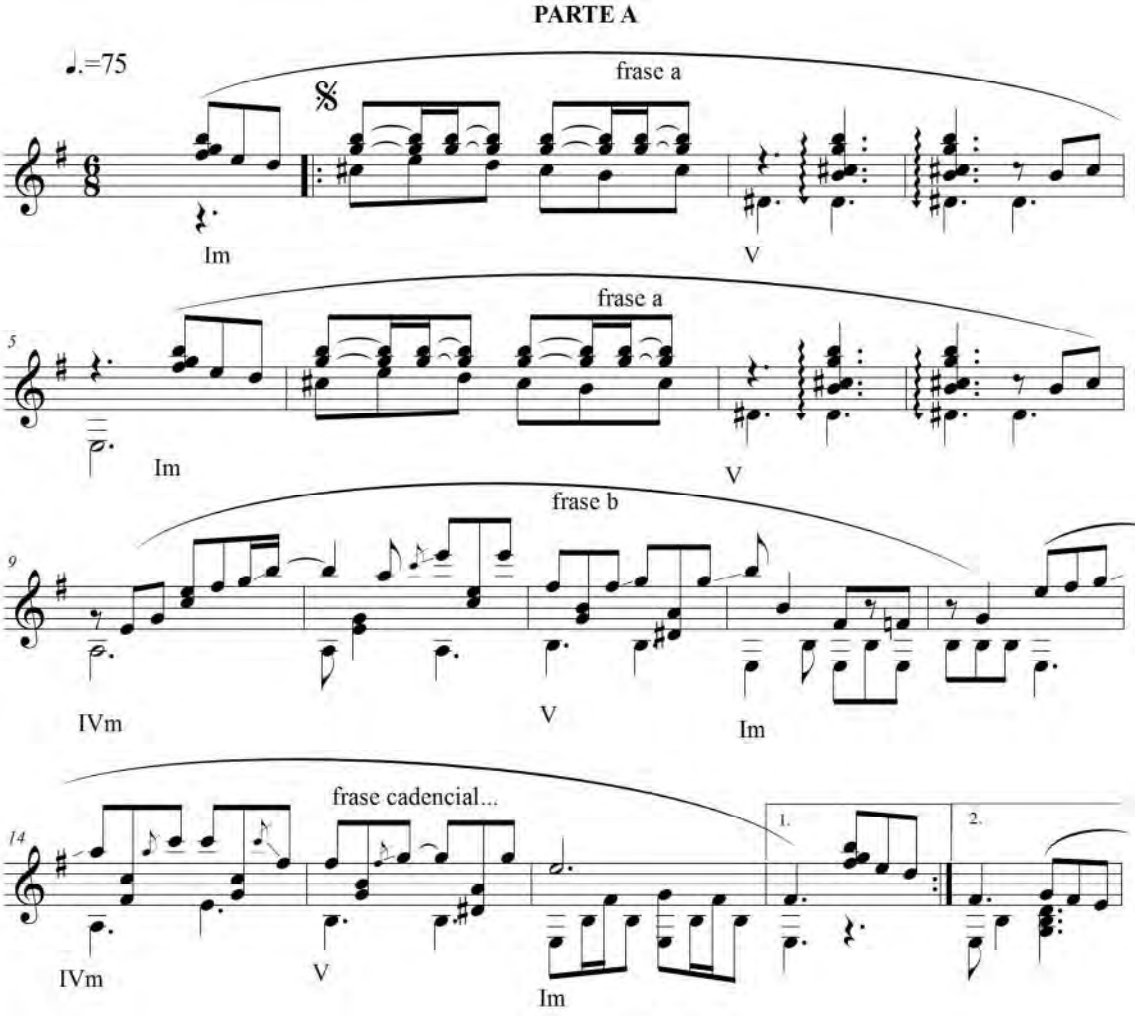


Figura 78 - parte A – Leque.

A tonalidade de Em foi escolhida por Bonfá nessa composição, o que facilitou o uso das cordas soltas. Na primeira parte utilizou os graus Im, IVm e V. O violonista os recursos de apogiaturas, ligaduras, faz arpejos descendentes na primeira frase, com um timbre estridente.

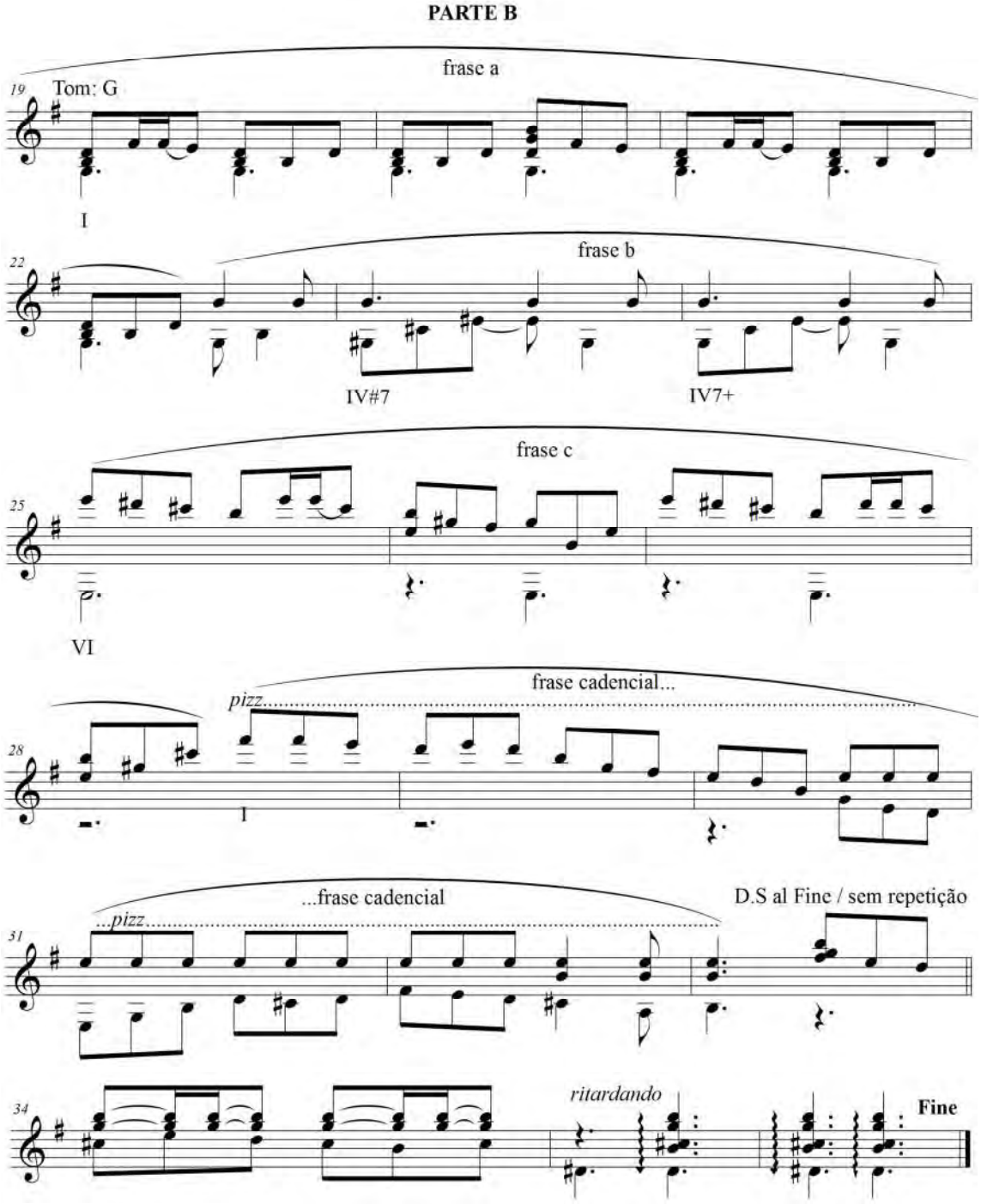


Figura 79 - parte B – Leque.

A parte **B** está no tom de G maior. Na frase a, Bonfá fez a melodia na região grave do violão. Na frase b, usufrui da corda solta si para harmonizar os acorde IV#7 e IV7+ na 2° inversão, aproveitando da aproximação cromática com o I grau. Na frase c, fez uma rápida passagem em E maior, não chegando a modular, por fim, a frase cadencial no I grau.

Após fazer parte A duas vezes e ir para parte B, Luiz Bonfá retornou à parte A, fez mais uma vez a parte B e aproveitou da primeira frase da parte A como coda para finalizar a música, não repousando em Em, mas terminando no acorde dominante em 1° inversão, disponível nessa frase, o V do Im (B5+/9/D#). Toca três vezes esse acorde com *ritardando* e arpejo do agudo para o grave para finalizar a interpretação de "Leque".

Dando sequência ao LP '*Introspection*', '*Missal (Estudo)*' deu nome a faixa 3 do lado B, a sétima no álbum. Para esta composição, Bonfá requisitou novamente o violão de 12 cordas. A composição foi organizada em parte **A**, no tom de Dm; parte **B**, no tom de Gm; dispostas em: Parte **A** | parte **B** | Parte **A** | parte **B** | Parte **A**.

O álbum tem como quarta faixa do lado B e última do disco a composição *'Adventure in Space'*. Com o violão de 6 cordas, Bonfá não poupou recursos para essa música. Dividida em parte **A**, parte **B** e parte **C**, em cada uma o violonista mostrou variadas possibilidades idiomáticas do instrumento.

Para a parte **A**, Bonfá usou de slides com duas cordas presas e harmônicos. Os acordes não foram utilizados na função de referenciar um centro tonal, mas sim como parte integrante de uma proposta de textura, onde percebemos diversos caminhos cromáticos com os acordes alternados a rápidos arpejos. Recorreu à técnica de *brushing*[27] e em poucos momentos deixou evidente alguma pulsação regular nessa parte.

A Parte **B** iniciou com Bonfá tocando acordes maiores na região grave de forma cromática e ascendente, com a mão direita posicionada mais próxima ao cavalete do instrumento, retirando um timbre mais estridente. Apesar das constantes alternâncias entre *acelerando* e *ritardando*, a pulsação se fez mais presentes nessa parte, em relação à anterior. Não faltaram ligados, slides e rápidos arpejos para essa seção. Apareceu nessa parte o centro tonal de E maior, nos momentos que Bonfá delineou uma melodia mais cantável.

A Parte **C** começou no centro tonal de Gm, em ternário simples, sugerindo uma dança de cantável melodia. Perdurando mais de 30 compassos, esse trecho teve a maior duração de métrica regular na música. Em seguida, Luiz Bonfá aproveitou alguns materiais composicionais já apresentados nas outras partes. Da parte **B** usufrui novamente o centro

[27] No próximo tópico, 5.2 - 'A Técnica de *Brushing*', esse recurso será abordado.

tonal de E maior com trechos da melodia tocada nessa parte. Já da parte **A**, além dos harmônicos, trouxe de volta a técnica de '*brushing*' e assim finalizou a música.

Na escuta da gravação, o ouvinte pode relacionar o título da composição com a proposta interpretativa e composicional de Bonfá, para "se aventurar hipoteticamente no espaço". Não temos nenhuma pretensão de estender essa questão, que não contempla nossos objetivos de pesquisa, mas, unicamente, de chamar a atenção para uma possível e quiçá interessante perspectiva de pensar em imagens que denotam essa aventura. Talvez Bonfá tenha feito o mesmo para compor *'Adenture in Space'*, a composição que encerrou o álbum *'Introspection'*, este LP que buscou a inovação, sem exibicionismo, sem alarde.

5.2 - A Técnica de B*rushing*

Foto 15 - Luiz Bonfá ao violão.

fonte: livro – 'Tem Mais Samba' (SOUZA 2003, p.178).

A descrição da 'técnica de '*brushing'* foi colocada por Anthony Weller (2005), escritor e violonista estadunidense, no extenso texto que escreveu para o encarte do CD 'Solo In Rio 1959' (2005). O CD reúne as 17 faixas gravadas no LP 'O Violão de Luiz Bonfá' e, como Weller (2005) escreveu no encarte, "quase meia hora a mais de material nunca lançado, incluindo não apenas outras faixas, mas composições que Bonfá nunca gravou em outro lugar". (tradução nossa).

Weller se dedicou a fazer uma nota para cada uma das 31 faixas que contemplam o CD. Na quarta faixa, onde ouvimos a música 'Sambolero', Weller (2005) iniciou a nota com informações históricas sobre a composição:

> Registrado pela primeira vez para o LP Alta Versatilidade (Odeon, 1957) e renomeado no '*Brazilian Guitar*', em seu lançamento nos EUA. A versão da '*Cook Records'* de 'Sambolero' foi a mais próxima e melhor, pois o título fez uma junção apropriada de samba e bolero. Esta música foi o único vocal que Bonfá gravou com Stan Getz, Antônio Carlos Jonim e Maria Toledo no Jazz Samba Encore! (Verve, 1963, com Maria apresentando uma introdução com vocalizes, sem letra.) Também gravou a música em 'A Voz e o Violão' (Odeon, 1960) com a cantora brasileira Norma Suely, sob o título de 'Quando a Noite Vem, Amor', com letra. (tradução nossa).

Após essas informações, Weller (2005) continua a nota sobre a música, agora trazendo informações referente a técnica de *brushing*:

> A versão atual é um dos exemplos mais dramáticos da técnica de *brushing*. Não posso confirmar, mas acredito que foi inventada por Bonfá. A técnica é produzida girando lateralmente a mão para ficar mais paralela às cordas, de modo que as pontas dos dedos (agora apontando mais para a boca do instrumento) produzam um efeito de "vassourinha[28]". (tradução nossa).

Optamos por utilizar o termo 'técnica de *brushing'* por concordarmos com a descrição de Anthony Weller, para a maneira de como Luiz Bonfá, em algumas performances, posiciona a mão quase paralela às cordas, a fim de extrair um efeito que lembra o retirado pela vassourinha da bateria. Porém, precisamos fazer algumas considerações sobre a nota.

Logo no início, quando Weller (2005) colocou que a música foi renomeada no '*Brazilian Guitar*' em seu lançamento nos EUA, houve um equivoco no nome do LP. Onde se lê '*Brazilian Guitar*', leia-se '*The Brazilian Scene*', LP lançado pela gravadora Philips em 1959, onde houve um erro de edição textual na faixa 5 do lado B, ao trocar o nome 'Sambolero' por 'Sambalero', o que se repetiu na primeira faixa do Lado 1 no LP 'Jazz, Samba, Encore', lançado em 1963 pela Verve.

Ao relatar a versão da '*Cook Records*', gravadora que lançou o LP 'O Violão de Luiz Bonfá em 1959', Weller (2005) a colocou como a mais assertiva ao título 'Sambolero' onde fez a junção das palavras samba e bolero. Cabe lembrar que esse nome foi cunhado em seu primeiro lançamento, no LP 'Alta Versatilidade', em 1957.

Passado essas considerações, o que ainda nos chamou a atenção foi o fato de, ao escutarmos 'Sambolero', disponível na faixa 4 do CD '*Solo in Rio* 1959' (2005), percebemos que Bonfá não utilizou da 'técnica de *brushing'* nessa gravação, o que destoa do mencionado na nota de Weller (2005), quando se referiu a essa composição.

'Sambolero' poder ser ouvida nos seguintes álbuns: 'Alta Versatilidade' (1959), 'O Violão de Luiz Bonfá (1959), 'A Voz e o Violão' (1960), 'Copacabana Palace' (1962), 'Jazz, Samba, Encore' (1963), *'The Brazilian Scene'* (1966), *'Non Stop to Brazil'* (1989) e *'Solo in Rio'* 1959 (2005). Ao escutarmos 'Sambolero' nos álbuns citados, 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'. Para essa composição, Weller (2005) fez a seguinte nota:

> [As notas originais no encarte do LP referem-se a essa música como uma improvisação]. A primeira gravação da peça; aparece novamente em A Voz e o Violão (Odeon, 1960), organizado como um assombroso dueto para

[28] Anthony Weller utiliza o termo '*brushes-on-drums effect*', que se refere ao efeito retirado com a baqueta-vassourinha, ao raspá-la na caixa da bateria. Traduzimos o termo como "efeito de vassourinha", por ser conhecido dessa maneira no Brasil.

> violão e órgão, mais que conservador, parece um breve momento musical. Embora aconteça pouco no caminho das variações, você pode ouvir Bonfá deliberadamente vestindo o tema mais e mais enquanto ele o repete. Há uma passagem com tremulo após uma sequencia repetida de acordes; Bonfá conseguiu esse efeito mexendo o terceiro dedo de sua mão rapidamente para frente e para trás através das cordas.

Weller fez a nota da composição 'Variações em Violão' sem citar o uso da 'técnica de *brushing'* pelo violonista e teve como áudio de referência a gravação do LP 'A Voz e o Violão, lançado pela Odeon em 1960, onde houve um duo de violão e órgão. Porém, a composição 'Variações em Violão' foi gravada originalmente no LP 'O Violão de Luiz Bonfá', em 1959 na gravadora *'Cook Laboratories'*, apenas com violão, sem órgão. O próprio Weller (2005) informou no início do encarte que da faixa 1 a 17 do CD 'Solo in Rio 1959 corresponde às mesmas 17 faixas do LP 'O Violão de Luiz Bonfá'(1959).

Antes de apontarmos algumas gravações onde Luiz Bonfá utilizou a 'técnica de *brushing'*, é válido citar as técnicas usadas em 'Sambolero' no álbum 'Solo in Rio' (2005). A música tem por tonalidade A maior. Bonfá fez a introdução com os acordes A, F#m, Bm7 e E7, e mostrou como iria conduzir o ritmo da música: usou de um abafamento conseguido pela mão esquerda, ao tirar levemente a tensão dos dedos extraindo um ruído com efeito percussivo. Combinou esse recurso com *staccato* na mão direita, para dar a ideia de um som mais "seco". Quando adicionou a melodia, alternou entre frases com mais ligado, ora com menos. Ao fazer uma busca em plataforma digital[29], o ouvinte consegue encontrar vídeo que ateste a performance de Bonfá em 'Sambolero'.

Sem a pretensão de esgotar as possíveis gravações em que Luiz Bonfá usou a 'técnica de *brushing*', selecionamos algumas com a finalidade de se ter uma noção de quando começou a utilizar esse recurso e por quanto tempo.

Já no primeiro LP de sua carreira, o álbum 'Luiz Bonfá', lançado pela gravadora 'Continental' em 1955, Bonfá mostrou a 'técnica de *brushing*' em uma composição para violão e piano, 'Dúvida'. Nessa gravação, que contou com Tom Jobim no piano, o violonista apresentou brevemente a técnica em um curto trecho, onde se pode perceber o esforço do músico em extrair o "*brushing*", com dificuldade em manter o andamento, bem como a melodia e harmonia da música, porém, ali estava posto um novo recurso idiomático que iria manter por longo tempo, aprimorando seu uso no decorrer da trajetória.

---

[29] Ao ouvinte interessado em acompanhar por vídeo a performance de Luiz Bonfá em 'Sambolero', onde é possível ver o posicionamento das mãos do intérprete, acesse https://www.youtube.com/watch?v=4ye3qPGiP8U

Além da música 'Dúvida', a 'técnica de *brushing*' pode ser escutada em 'Tenderly[30]', no LP 'Alta Versatilidade' (1957). Nessa gravação, fica audível o aprimoramento da técnica, pois Bonfá conseguiu dar mais evidência a melodia e harmonia, mantendo o andamento com maior regularidade em relação ao que vinha tocando.

Na composição 'Variações em Violão', lançada no LP 'O Violão de Luiz Bonfá' (1959), Bonfá fez a 'técnica de *brushing'* com boa desenvoltura. Aqui o violonista consegue transitar entre as regiões graves e agudas do instrumento com maior facilidade, retirando um som "aveludado", além de manter o recurso idiomático em um maior número de compassos, controlando bem o andamento.

Em música com letra, Luiz Bonfá também usou desse recurso, como na introdução e no meio da canção 'De Amor em Amor', do LP 'Sócio em Alcova' (1961). Na composição 'Mar Encantado', o violonista requisitou a técnica tanto para a gravação que fez no LP 'Bonfá Burrows Brazil (1978), como para a versão dessa música no LP '*Non-Stop to Brazil*' (1989). Com a técnica de *brushing*, Bonfá finalizou o álbum *'Introspection'* (1972) na faixa 8, '*Adventure in Space*'.

Demonstrada desde o primeiro LP em 1955, o uso da 'técnica de *brushing*' foi identificado até em um dos últimos trabalhos de Luiz Bonfá, na gravação de 'Rio Acima' para o CD 'The Magic Bonfá' (1991). Assim entendemos que o violonista utilizou desse recurso idiomático aproximadamente por quatro décadas.

Em entrevista para o livro Violões do Brasil (2007), Bonfá (*apud* Taubkin, 2007, p.80) comentou: "Quando todo mundo tocava só com a unha, eu já usava a falange. Às vezes, juntava as duas coisas e saía outro som. Quando queria mais estridência, abria a mão".

> Tratando o violão como uma pequena orquestra, realiza execuções, a um só tempo, contrapontísticas e ricas harmonicamente. Tamanha acuidade técnica está a serviço da música, não do exibicionismo. As inovações que Bonfá traz para o instrumento respondem sempre a um propósito musical. Tocando de forma leve e aparentemente sem esforço, Bonfá produz uma sonoridade suave, quase sem ruído. Também é responsável pela criação do *brushing*, técnica em que as cordas são raspadas com a palma da mão direita em rápidos movimentos para cima e para baixo. (LUIZ, 2016).

Jorge Mello (2015) acredita que Luiz Bonfá promoveu inovações técnicas no instrumento, pois como solistas de violão: "usou o baixo simultâneo à melodia e o *brushing*,

[30] Ao ouvinte interessado em acompanhar por vídeo a performance de Luiz Bonfá em 'Tenderly', onde é possível ver o posicionamento das mãos do intérprete para fazer a 'técnica de *brushing*', acesse https://www.youtube.com/watch?v=K2VWDYo8gGc no exato 3m22s desse vídeo, Bonfá inicia a técnica.

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".

Apresentamos nesse momento a edição e breve análise da composição 'Mar Encantado', que foi gravada no álbum 'Bonfa Burrows Brazil' (1978), lançado pela gravadora Cherry Pie, Sydney, AUS, e também gravada no álbum '*Non Stop to Brazil*' (1989), pela gravadora Chesky NY, EUA. Em ambas as gravações, Luiz Bonfá utilizou a 'técnica de *brushing'*. Utilizamos como áudio de referência a gravação de 1989.

'Mar Encantado' tem na organização da forma parte **A** | parte **B** | parte **A**' |. Todas as partes têm como tonalidade D maior. A parte **A** se divide em quatro frases: frase a, b, c e frase cadencial. A parte **B** tem frase a, b, c, d e frase cadencial. Parte **A**' tem frase a, frase b e coda.

Iniciamos com a parte **A**.

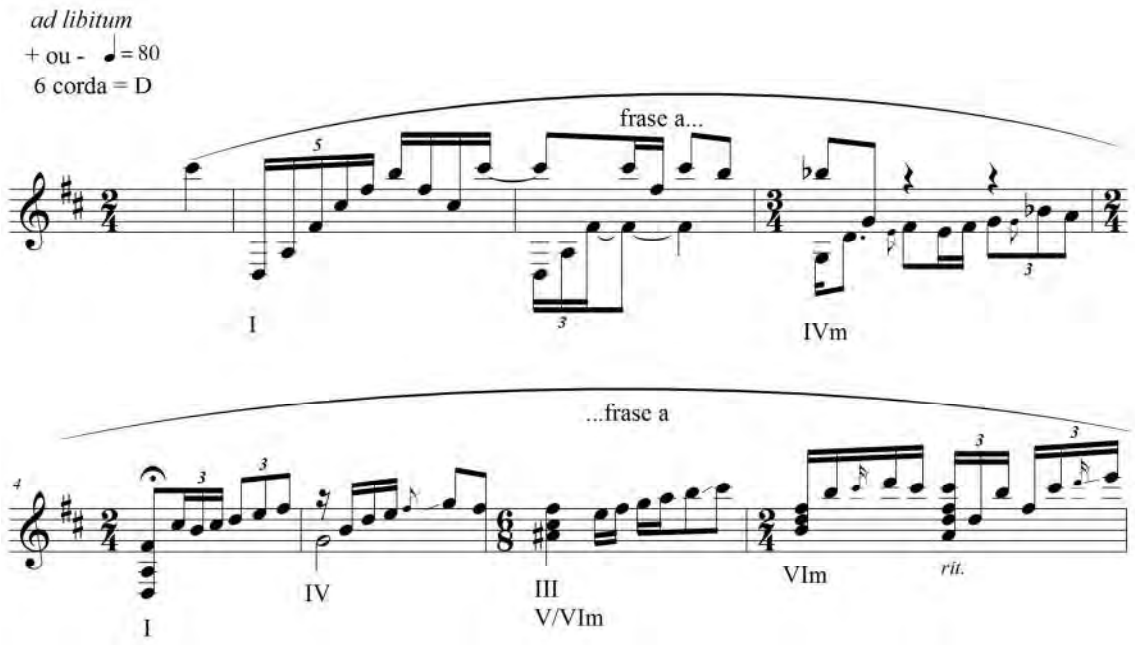


Figura 80 - frase a, parte A – Mar Encantado.

Bonfá Fez uso da *scordatura* nessa música, ao mudar a afinação da 6° corda de Mi para Ré. Inserimos o andamento *ad libitum*, com proximidade de 80 bpm na semínima de referência. Na primeira frase de 'Mar Encantado', Bonfá já apresentou elementos que será de recorrência nas outras frases, como a métrica alternada, apogiaturas, ligados e quiálteras. Na harmonia fez uma subdominante menor (IVm) e uma dominante secundária (V/VIm).

Para a frase b da parte **A** temos:

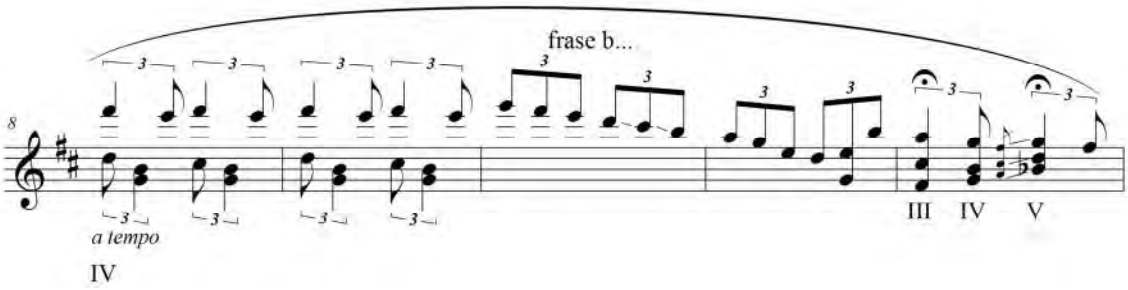


Figura 81 - frase b, parte A – Mar Encantado.

Nessa frase, Bonfá fez utilizando tercinas, explorando bem a região aguda do instrumento. A fermata no último compasso na dominante prepara a frase c.

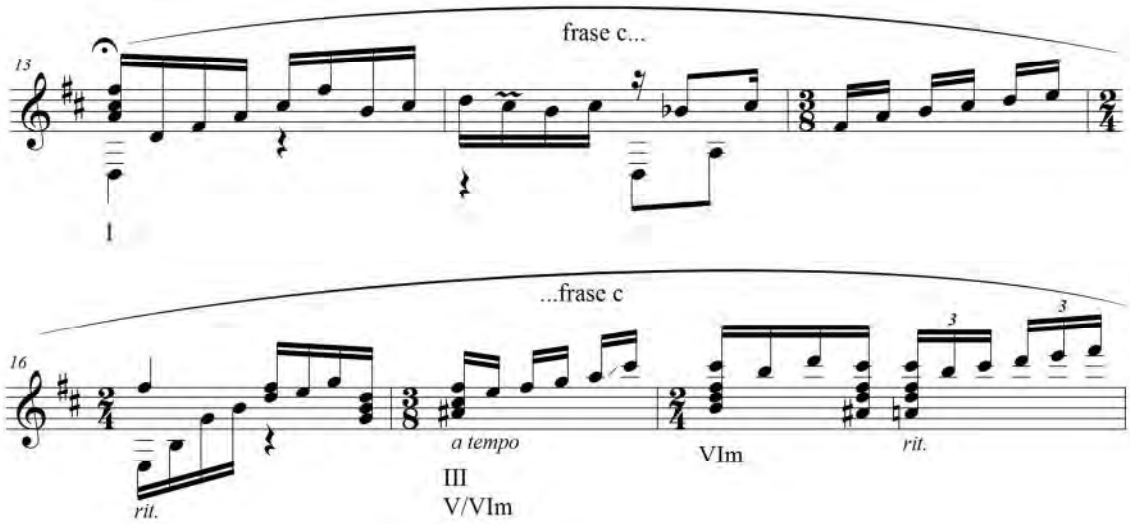


Figura 82 - frase c, parte A – Mar Encantado.

Na frase c, houve métrica alternada e um trinado. Para finalizar a parte **A**, frase cadencial:

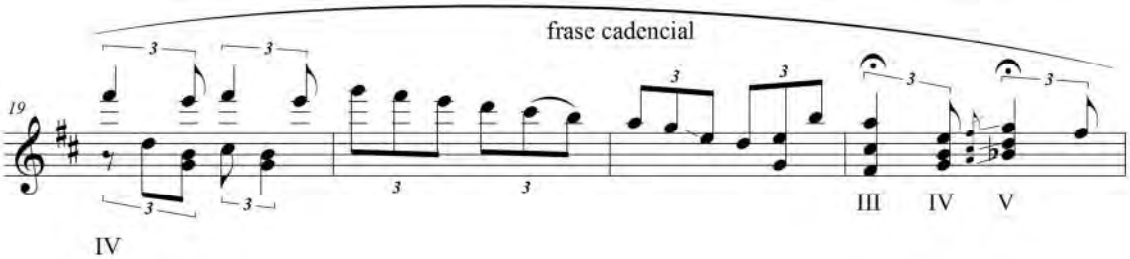


Figura 83 - frase cadencial, parte A – Mar Encantado.

A frase cadencial ou frase b', encerra a parte **A** na dominante preparando a parte **B**. Antes de iniciar a parte **B**, há a necessidade de comentarmos a gravação de 'Mar Encantado' no LP 'Bonfa Burrows Brazil' (1978).

Lançado com o nome em inglês, ‘Enchanted Sea’, a gravação no LP de 1978 foi a primeira interpretação de ‘Mar Encantado’ e Luiz Bonfá utilizou do violão modelo *ovation* com encordoamento de aço.

Nessa gravação, temos como forma: parte **A** | parte **B** | parte **C** | parte **B** | parte **D** | parte **B** |. A parte **B,** organizada com frase a, frase b, frase c e frase d, se repete três vezes na música, praticamente sem variações, o que nos faz entender a prévia elaboração dessa seção pelo violonista. Nas partes **A**, **C** e **D** há uma predominância do improviso com diversos arpejos, ora rápidos, ora lentos. Também se houve vários harmônicos, movimento de acordes ascendentes e cromáticos. Na parte **D**, Bonfá usou a ‘técnica de *brushing’,* antes de voltar pela terceira vez para a parte **B** e finalizar a música.

Para a gravação que estamos utilizando de referência à edição, do álbum ‘*Non Stop to Brazil*’ (1989), Bonfá manteve a parte **B** da primeira gravação, acrescentando apenas uma frase cadencial ao fim da seção, antes de ir a outra parte.

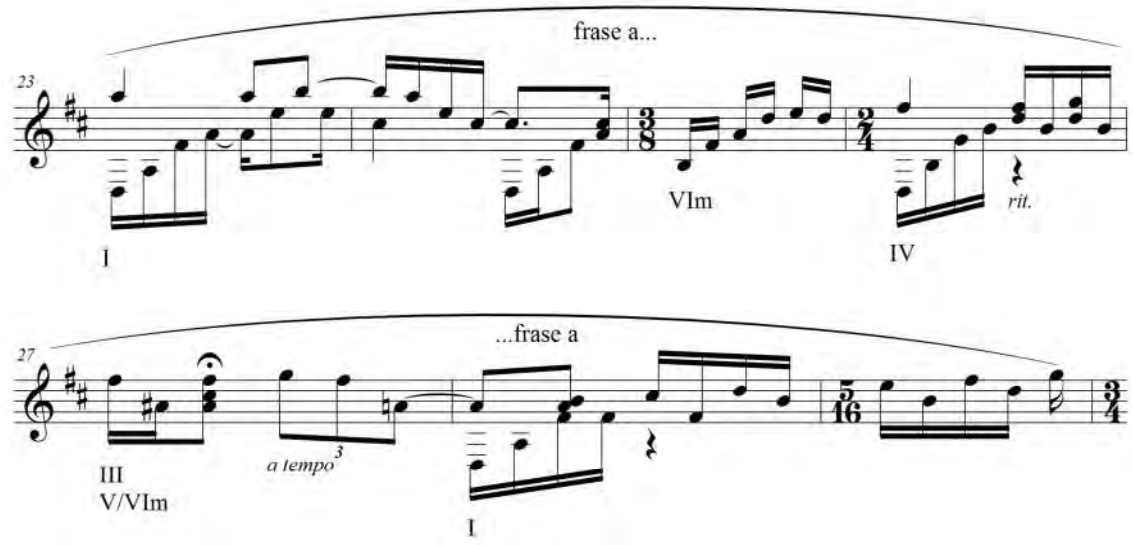
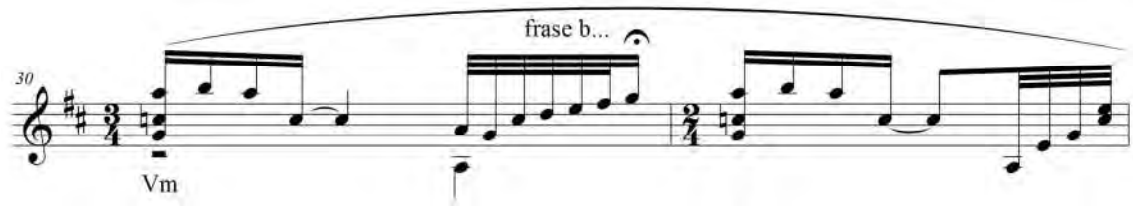


Figura 84 - frase a, parte B – Mar Encantado.

Na frase a da parte **B** aparece novamente a métrica alternada. Os compassos 25 e 29 foram adicionados para contemplar toda a frase. A referência na semicolcheia facilita a execução desse trecho.



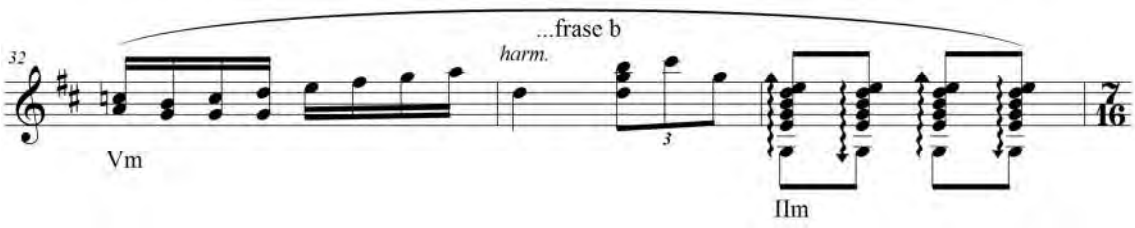


Figura 85 - frase b, parte B – Mar Encantado.

No último tempo dos compassos 30 e 31, apesar da escrita utilizando fusa por uma questão de métrica, Bonfá aproveita bem o andamento *ad libitum* e faz um pouco mais lento essa passagem. A frase feita no Vm do tom, termina do IIm com uma sequência de arpejos. Pelo timbre retirado, os arpejos ascendentes foram feitos com o dedo polegar e os descendentes, com o indicador.

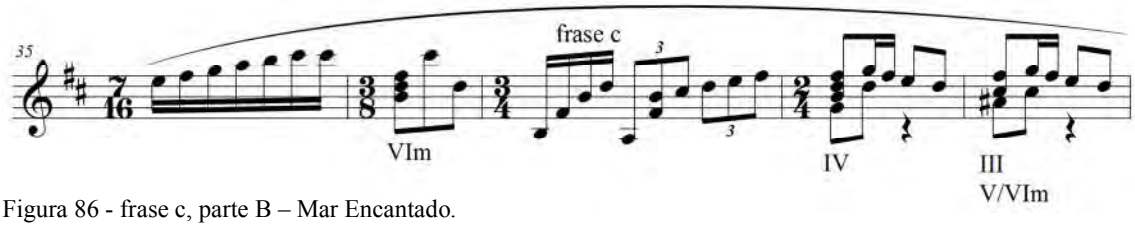


Figura 86 - frase c, parte B – Mar Encantado.

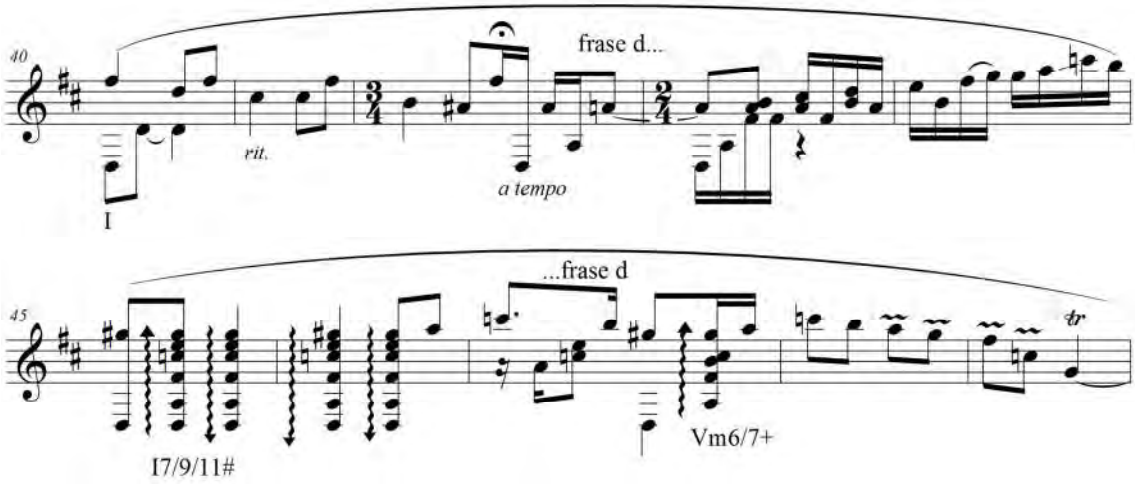


Figura 87 - frase d, parte B – Mar Encantado.

Na frase c temos novamente a métrica alternada e tercinas. A frase termina com o dominante secundário do VIm, mas sem resolver no VIm, pois em sequência veio o I grau, que inicia a próxima frase . Na frase d, Bonfá faz uma sequência de arpejos, combinando cordas soltas e presas no acorde de D7/9/11#, posicionando a mão direita mais próxima ao cavalete do violão, e assim retirando uma diferente textura da qual vinha conduzido.

Bonfá aproveitou as notas dó, si e sol# que vinha tocando na melodia para formar o acorde D7/9/11# e explorá-lo por três compassos. A tipologia desse acorde se encaixa no modo lídio dominante, extraído do quarto modo da menor melódica. Provavelmente Luiz Bonfá não tenha pensado por esse caminho ao compor o trecho, mas sim, de ter escutado a sonoridade desse acorde em gravações que se tornaram *standard* do *jazz* com os músicos do *bebop*.

O autor Mark Levine (1995, 64-65), no livro *The Jazz Theory Book,* trouxe quatro exemplo de gravações que se tornaram *standard* do jazz entre os músicos do *bebop* explorando o acorde dominante com 4#, no modo Lidio dominante: *Stella By Starlight,* de Victor Young; *Our Delight,* de Tadd Dameron; *Nica's Dream,* de Horace Silver e *Little Girl Blue,* de Richard Rodgers. Já demonstrada a afinidade de Bonfá com o *jazz*, existe a possibilidade de ter usado o acorde dominante com 4# por ser uma sonoridade familiar e se encaixar na frase d. Ainda na escala lidio dominante (D, E, F#, G#, A, B, C), Bonfá também a usou para formar o acorde Vm6/7+, no compasso 47.

Para terminar a parte **B**, frase cadencial com a escala mixolidia de D:

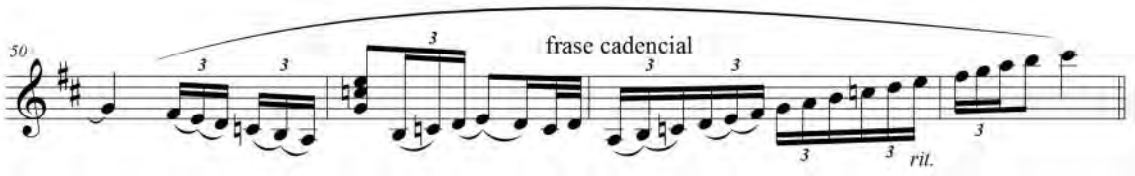


Figura 88 - frase cadencial, parte B – Mar Encantado.

Em seguida, temos a parte **A**'. Bonfá apresenta a frase a, com poucas modificações referente a parte **A**.

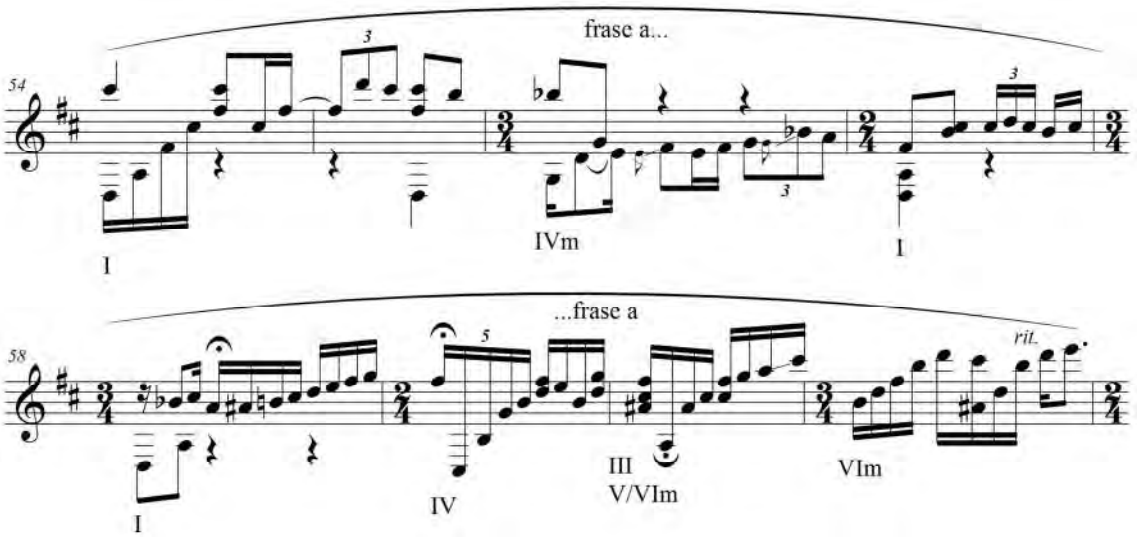


Figura 89 - frase a', parte A' – Mar Encantado.

Após a frase a', que tem a mesma harmonia e perfil melódico da frase a, apenas diferenciando do ritmo em alguns trechos, Bonfá não fez um retorno de toda parte **A**, mas apresentou a 'técnica de *brushing'*.

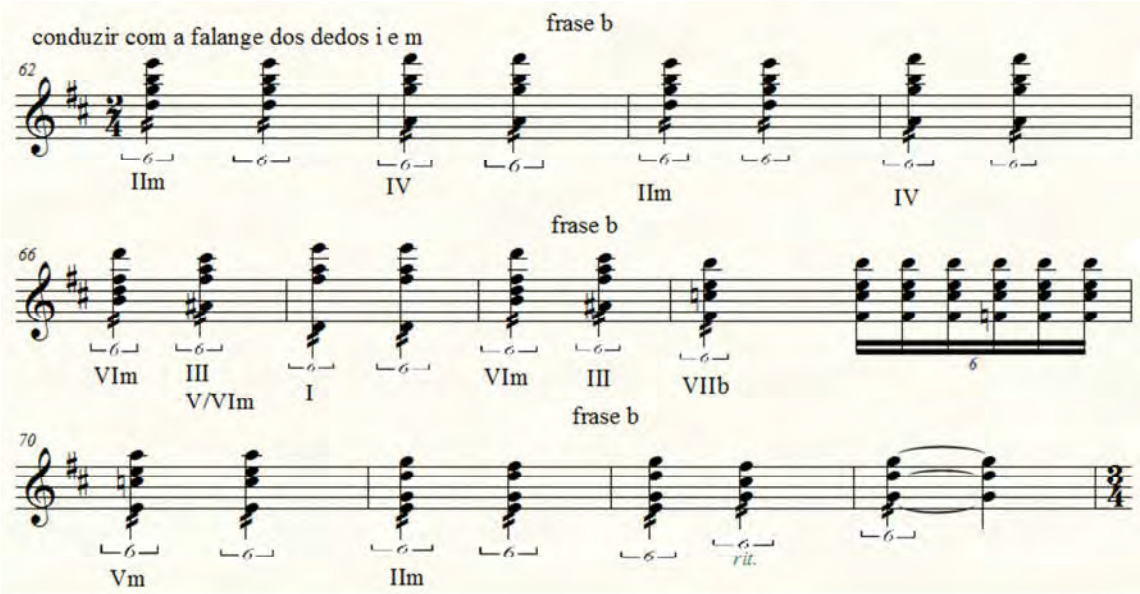


Figura 90 - frase b, parte A' (técnica de *brushing*) – Mar Encantado.

Por não encontrarmos ou não haver um símbolo próprio a 'técnica de *brushing*', indicamos o uso com o texto "conduzir com a falange dos dedos i e m". A marcação em sextinas de semicolcheia foi utilizada por ser o mais próximo do ritmo, por mais que o efeito de "vassourinha" traz a ideia de ser um grande ligado entre os acordes.

Aqui, Luiz Bonfá extraiu esse recurso idiomático com dinâmica e os acordes são audíveis, praticamente sem ruídos que possam atrapalhar o "*brushing"*. Os acordes foram feitos quase todos com pestana e pela dificuldade de execução da técnica, que não se mostra uma posição usual entre os violonistas, Bonfá fez curtos movimentos com a mão esquerda, mas preocupado com a condução das vozes.

Manteve o máximo de notas nas mudanças de acordes, conduzindo as outras vozes preferencialmente em notas diatônicas ou cromáticas, evitando os saltos. Nota-se que no compasso 63 e 65 movimentou a quarta corda (D) solta para a quinta (A) corda também solta, mantendo as notas sol e si, levando diatonicamente a nota aguda mi para fa#. No início do compasso 69 fez o salto de maior dificuldade, ao sair do III grau para o VIIb. Nesse mesmo compasso, conduz a voz mais grave cromaticamente (fá#, fá, mi) e finalizou a frase no IIm, com *ritardando*.

Após o "*brushing"*, Bonfá fez a *coda* com a progressão IIm, Sub V/I, I, terminando a música no I grau.

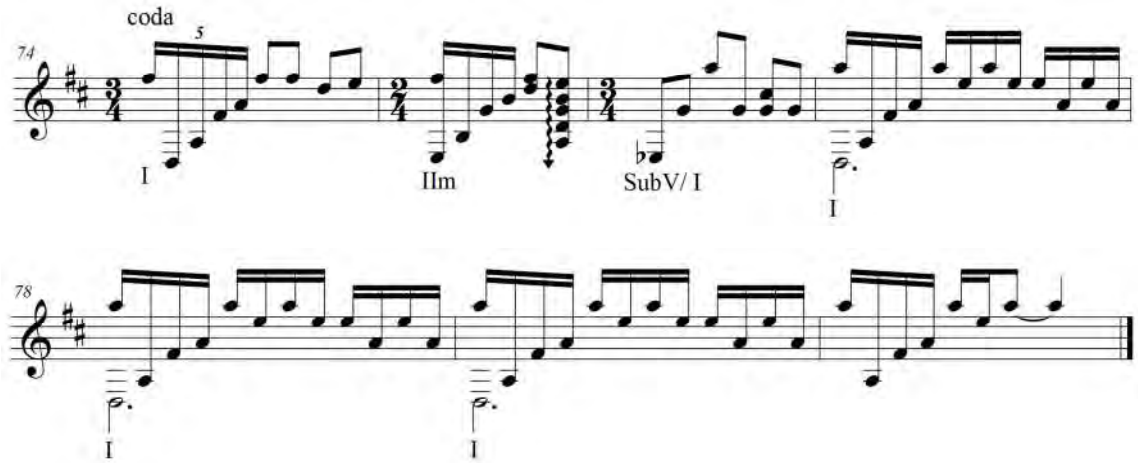


Figura 91 - coda, parte A' – Mar Encantado.

Quando o intuito era buscar uma diferente sonoridade, a 'técnica de *brushing'* se tornava considerável opção a Luiz Bonfá, além de configurar parte do estilo do músico. Não havia um momento definido em que requisitava esse recurso, pois nas gravações consultadas a apresentou ora no início da música, ora no meio e até para finalizar a composição. Às vezes rapidamente, por vez com maior durabilidade. De acordo com a leitura que o violonista fazia da música, escolhia o momento de apresentar o "*brushing*" ou se havia necessidade.

Da gravação de 'Mar Encantado' no LP 'Bonfá *Burrows Brazil*' (1978) e no álbum '*Non Stop to Brazil*' (1989), a carreira de Bonfá ainda continuou. Nos anos 80 e início dos anos 90, retornou a Nova York para cumprir agenda de gravações e datas de shows.

> Bateu o recorde de público do clube de jazz Fat Tuesday's (NY) durante uma temporada em 87. Gravou os elogiadíssimos CDs "Non-Stop To Brazil" (em 89, faturando 4 estrelas e meia na Down Beat), "The Bonfá Magic" (Top 40 nas rádios de jazz dos EUA em 93) e "Almost in Love" (em dupla com Ithamara Koorax, Top 15 na parada japonesa em 96), além de atuar em dois discos de Toots Thielemans, "Brazil Project Vols.1 & 2". (DESOUTEIRO, 2011).

A rotina de shows e compromissos entre Rio e Nova Iorque durou até o ano de 1991, quando voltou ao Brasil para a gravação do CD *'The Bonfá Magic'*(1991), contando com a ajuda de seu sobrinho no violão, Tavynho Bonfá, também com Arnaldo DeSouteiro na percussão. Nesse álbum, que foi um dos seus últimos trabalhos, a 'técnica de *brushing*' pode ser ouvida logo na primeira faixa, 'Rio Acima'.

Na década de 1990, a idade mais avançada não permitia a Bonfá manter a mesma intensidade de trabalho que preservava nos tempos da Rádio Nacional ou da perseverança em

vencer nos EUA. Já era tempo de maior descanso, ainda mais sofrendo com o mal de Alzheimer, que o afastava paulatinamente do virtuosismo no violão. Do diagnóstico de câncer na próstata no final da década de 1990, Bonfá persistiu até a madrugada de 12 de janeiro de 2001.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio desta pesquisa, pretendeu-se perpassar a trajetória de Luiz Floriano Bonfá na música popular do Brasil, com olhar para a sua maneira de tocar o violão solo, apoiado pela transcrição e edição crítica de músicas selecionadas do seu repertório violonístico.

Ao fazer a trajetória de Luiz Bonfá, mesmo que parcial, nos tornou evidente que a história de um indivíduo não se resume a narrativas lineares e cronológicas ou que se divide unicamente em vida e obra. Se não houvesse esse entendimento nesta pesquisa, as músicas escolhidas como objetos de análise seriam outras, podendo não trazer uma ideia geral da atuação do músico e pautada somente nos "grandes sucessos", como 'Manhã de Carnaval' e 'Samba de Orfeu'.

Observamos que as considerações de Grier (1996) sobre edição crítica, da qual se constitui no equilíbrio entre a música do compositor e o olhar do editor, foram eficazes para essa pesquisa, pois mesmo quando houve intenção de mostrar a música da forma mais original possível, não foi possível a neutralidade na narração dos fatos. Concluímos que o olhar do pesquisador, o domínio sobre a notação musical com o conhecimento historiográfico, social e cultural acumulado não se desvincula do processo de edição em favor da imparcialidade. Fazer uma edição crítica é se posicionar diante ao objeto relatado.

No momento mensuramos que não seria exequível essa dissertação na ausência de acesso à audição dos álbuns de Luiz Bonfá. Aferimos à gravação como a fonte mais atávica de todas e a que nos deu suporte para tirar dúvidas sobre a performance de Bonfá.

A composição 'Marcha Escocesa' apresentou conceitos dos quais Bonfá teria aprendido com Sávio, como arpejos, ornamentos, combinação de cordas soltas e presas, bem como as possibilidades de timbre, que fez ao tirar um som estridente em toda interpretação da música posicionando a mão direita mais próxima do cavalete do violão. O som retirado e a postura da mão já eram de quem tinha uma boa base no violão erudito.

Acrescentamos ainda que, com o professor Sávio, conforme referenciamos na dissertação, o músico aprendeu conceitos do método Tárrega, no qual havia cuidado com a postura corporal, com a melhor digitação da mão esquerda e direita evitando saltos desnecessários, também a busca de uma boa projeção sonora, além do trabalho com a dinâmica e andamento. Ao fazer aula com o Sávio, Bonfá teve contato logo cedo com esses conceitos que aplicou ao longo de sua trajetória. Entendemos que Bonfá ajustou esses

conceitos aos ritmos da música popular, além da apropriação de outros, caso da técnica de *brushing*'.

Ao averiguar a afinidade entre os músicos Bonfá e Garoto, tivemos a expectativa de encontrar evidências ilustrativas do quanto Garoto influenciou Bonfá, como as mesmas progressões harmônicas de uma música composta por Garoto ou de um perfil melódico próximo, mas não foi bem esse o caminho que a pesquisa seguiu e não forçamos outro percurso. A homenagem feita a um amigo pelo nome da composição não significa que necessariamente o compositor irá utilizar dos mesmos recursos composicionais que usava o homenageado, todavia, normalmente uma homenagem tem sempre uma dose de gratidão quando se trata de dois músicos.

Nessa edição, concluímos que os elementos mais próximos entre os dois violonistas foram a harmonia e o gênero choro. Tiné (2001) afirmou em sua dissertação que Garoto partia do esquema prototípico do choro (ABACA), o mesmo usado por Bonfá na composição em homenagem ao amigo. Mas Bonfá costumava trazer algo diferente: usou esse prototípico, todavia com introdução e *coda* no final. Verificamos que ao longo dessa composição, Bonfá utilizou diversas extensões, dissonâncias, como sétimas, nona menor, décima primeira e décima terceira. Recursos esses de pleno domínio de Garoto. Entendemos que a harmonia se mostra como o elemento de maior aproximação entre os músicos.

Temos que interpretar essas informações contextualizadas na década de 1950, quando não era recorrente ao violonista de música popular "ousar" tanto nos caminhos harmônicos. Considerando o lançamento da composição 'Garoto' no álbum 'Alta Versatilidade' em 1957, dois anos após o falecimento do amigo, Bonfá e Garoto compartilharam uma prática de compositores que antecipam procedimentos da bossa nova ao utilizar extensões de maneira mais livre. Em se tratando dos aspectos harmônicos, a bossa nova não trouxe novidade, mas inovou na maneira de conduzir a voz com o violão e pela habilidade de Tom Jobim em trabalhar a tensão harmônica na voz, conforme comentário do professor Budi Garcia, da Unicamp, em conversa informal, que foi citada no artigo "Nada Ficou como Antes" (2010) de Ivan Vilela.

Quanto ao tempo vivido por Bonfá nos EUA, em um primeiro momento, ficou em evidência que o músico não saiu em 1957 rumo aos EUA por falta de oportunidade, pois Dick Farney, reconhecido cantor das décadas de 1940 e 1950, fazia sucesso com composições de Bonfá. Outro fato foi sua atuação na Rádio Nacional, que era um significativo e reconhecido emprego para os músicos naquela época.

Conforme o depoimento de Bonfá (1997) à revista 'Guitar Player', a motivação veio do interesse pela música estadunidense e pelo cinema. Constatamos que não foi aos EUA necessariamente para aprender o *jazz*, pois já interpretava esse gênero. Como exemplo sugerimos a escuta da performance em '*Tenderly*', lançada no LP 'Alta Versatilidade', antes de ir aos EUA, onde se pode verificar um jazz ao violão solo com apurada técnica, "sofisticada" harmonia e no *swing* do ritmo estadunidense.

Ao verificar a gravação de '*Almost in Love*' por Elvis Presley, gravação de 'Manha de Carnaval por Frank Sinatra, cantando em inglês lançou com o nome *'A Day in the Life of a Fool'*, o contrato assinado na década de 1970 com a gravadora RCA, onde lançou o álbum 'The New Face of Luiz Bonfá', em 1970 e 'Introspection' em 1972, entre outros acontecimentos, fica notório que não faltam fatos para atestar a carreira de sucesso feita por Bonfá nos EUA.

Em contrapartida ao espaço conquistado nos EUA, verificamos um incômodo de Bonfá quanto ao Brasil, pois percebemos que boa parte de suas gravações não foram relançadas em seu país de origem. Como exemplo destacamos o álbum '*The New Face of Luiz Bonfá*' (1970), lançado pela RCA e que no Brasil só foi relançado em 2003, pela 'BMG', mais de três décadas após a data do original.

No último tópico da dissertação abordamos a 'técnica de *brushing'*. Não tivemos a intensão de atribuir a autoria desse recurso a Luiz Bonfá, mas de ressaltar sua apropriação pelo músico, utilizando desde o primeiro álbum até um dos últimos. Por esse longo período de uso do "*brushing"*, esse recurso idiomático possível no violão se tornou idiossincrático[31] ao estilo do músico e parte integrante das variadas maneiras que Bonfá podia tocar o instrumento. Tudo era definido de acordo com a música.

Apresentamos uma síntese conclusiva dos recursos composicionais e idiomáticos ao violão identificado nesta dissertação, conforme o recorte das oito composições para violão solo de Luiz Bonfá:

1 – Relação de aspectos do violão erudito e popular: Se apropriou de conceitos do método Tárrega trazidos por Sávio, utilizou com abundância arpejos, ornamentos, combinação de cordas soltas e presas, possibilidades de timbre e havia cuidado na postura das mãos. Tudo isso aplicado ao repertório popular.

---

[31] Algo próprio, particular, característico de uma pessoa, segundo FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário Eletrônico Aurélio Século XXI. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira e Lexikon Informática, 1999. Versão 3.0. 1 CD-ROM. Acesso em 26 de junho de 2019.

2 – Variedade rítmica: Bonfá tinha por base ritmos brasileiros, como samba (Passeio no Rio), choro (Garoto), bossa nova (Menina Flor) como demonstrou interesse e domínio por uma grande variedade de ritmos, como o *jazz* (Bonfabuloso); dobrado (Marcha Esocesa); valsa (Leque); "sambolero", uma mescla de samba e bolero; "romântico e descritivo" – conforme Bonfá (1981) - (Concerto For Guitar).

3 – Idiomatismo no violão: timbre retirado por movimento horizontal da mão direita, diferente registros para uma mesma melodia, uso de arpejos, trinados, entre outros recursos e articulações. Também explorou cordas soltas do violão, *scordatura*, combinação de cordas soltas e presas, progressões simétricas, uso de um mesmo desenho ou digitação violonística para modulação ou outra função

4 – Ampliação dos recursos idiomáticos: ocorreu com o LP *Introspection* ao selecionar para o álbum não somente o violão acústico com cordas de nylon, mas também o violão de 12 cordas e uso pedais de efeito já na década de 1970, quando o uso de efeitos no violão não era recorrente no momento e até hoje divide os violonistas entre adeptos ou não dos pedais de efeitos. Assim, criou uma nova sonoridade e textura, ao explorar os acordes e arpejos nessa intencionalidade, que nem sempre se preocupava com a funcionalidade harmônica e/ou tonal nesses trechos.

5 – recurso idiossincrático ao músico: técnica de *brushing*, que era utilizada para trazer uma diferente sonoridade e/ou propor outra textura.

6 – Harmonia: já se apresentava expandida desde a década de 1950, antes mesmo da bossa nova. 'Garoto' demonstra isso, pois nessa composição lançada no LP 'Alta Versatilidade' (1957), constatamos o uso de extensões de acordes, sextas, nona menor, décima primeira e décima terceira, além de uma modulação ascendente na parte **C** para a mediante maior (de D para F#). Ao longo de sua carreira, Bonfá passou a usar os acordes não somente pelas relações harmônicas, mas para criar diferentes texturas, como na composição '*Reflection*', do LP '*Introspection*', onde fez progressões simétricas com um mesmo desenho de acordes em direção ascendente e cromática, recurso este já proposto por Villa-Lobos em seus Estudos e Prelúdios para violão.

7 – Forma: acentuamos que não havia um padrão rígido, mas Bonfá conhecia as formas mais recorrentes nos ritmos que tocava. Em 'Marcha Escocesa' mostrou conhecimento no dobrado ao usar na primeira gravação, da Continental em 78 rpm (1953), o esquema formal **A**, **B**, **C** e reexposição de **A** e **B,** que caracteriza o dobrado. Em 'Garoto' e 'Na Sombra da Mangueira' usou a forma rondó (ABACA), comum no choro. As partes da forma variavam o número de frases, às vezes terminava com quatro ou oito frases, mas também em números ímpares.

Enfim, Bonfá não mostrava preocupação com uma rigidez na forma. Exemplo foi 'Bonfabuloso', que organizou pelo improviso, com volta de poucos trechos. O LP '*Introspection*' também mostrou uma ampliação no uso da forma, não se mostrando "óbvia". Tivemos dificuldade em atribuir uma organização formal para algumas composições, como '*Concerto For Guitar*', onde justificamos como: introdução | parte **A** | parte **A**' | parte **A** | parte **A**' | e não como variação ou com parte **A** e parte **B**, pelo fato de a frase a e b das partes **A** e **A**' apresentarem o mesmo perfil, mas com frase c e cadencial diferentes. Em 'Mar Encantado', dispomos a organização da forma em parte A | parte B | parte A' |. Todas as partes têm como tonalidade D maior. A parte A se divide em quatro frases: frase a, b, c e frase cadencial. A parte B tem frase a, b, c, d e frase cadencial. Parte A' tem frase a, frase b e coda. Na última faixa do LP '*Introspection*', *'Adventure in Space'*, a forma da composição se apresentou em parte **A**, parte **B** e parte **C**, em sequência, sem repetição, onde a parte C traz materiais composicionais utilizados nas partes **A e B.**

Finalizarmos a dissertação com um último recorte histórico: Bonfá fez seus últimos trabalhos na década de 1990. Mesmo com a idade avançada e adquirido câncer na próstata no final dessa década, toda sutileza e virtuosismo do toque no violão permanecia no músico, mas aos poucos foi perdendo e se distanciando de quem sempre foi com a agravação do mal de Alzheimer e com a impossibilidade de tocar após um derrame. A extensa trajetória de Luiz Bonfá foi interrompida no dia 12 de janeiro de 2001. No dia seguinte, o jornal 'O Globo' noticiou o ocorrido e trouxe considerações relevantes para a musicologia:

> A viúva de Bonfá, Ruth de Oliveira Bonfá, disse que o marido andava triste desde que o derrame o impossibilitou de tocar e com o pouco reconhecimento que teve no Brasil: - Ele viveu para a música. Aqui no Brasil nunca deram muita confiança para ele, só no exterior. Isso o deixava muito triste. O filho do músico, Luiz Novaes Bonfá, que mora nos Estados Unidos, acalenta agora o sonho de ver a obra do pai reeditada. - A maioria do seu catálogo pertence à EMI, à BMG e à Cherry Pie. Infelizmente as gravadoras só se interessam por isso depois da morte. A memória de meu pai está preservada nesses álbuns.

Essa dissertação teve por intuito trazer um panorama do que foi a trajetória de Bonfá pela perspectiva da edição crítica. Sabemos que o músico tem outras significativas composições para violão solo, além do vasto repertório de canções com letras. Ansiamos que outras pesquisas possam contemplar as composições de Luiz Bonfá por diferentes perspectivas, para que o conjunto de trabalhos acadêmicos possa esclarecer ainda mais sua contribuição para a música. Por fim desejamos que essa pesquisa desperte o interesse para que outros pesquisadores possam trazê-lo cada vez mais para as discussões da música popular brasileira e assim manter a memória e o legado de Luiz Floriano Bonfá.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTÔNIO, Irati; PEREIRA, Regina. **Garoto, sinal dos tempos.** Rio de Janeiro: funarte, 1982.

BELLINATI, Paulo. ***The Guitar Works of Garoto***, vol.1, GSP, San Francisco, CA, USA, 1991.

BONFÁ, Luiz. **Alta Versatilidade**. Rio de Janeiro: Odeon, 1957. LP.

_____. **Bonfa *Burrows Brazil*.** Austrália: Cherry Pie CPF, 1978. LP.

_____. ***Introspection***. Nova Iorque, RCA. 1972. LP.

_____. **Meu Querido Violão**. Rio de Janeiro: Odeon, 1959. LP.

_____. ***Non Stop To Brazil***. Nova Iorque: *Chesky Records*, 1989. LP.

_____. **Recado Novo de Luiz Bonfá**. Rio de Janeiro: Odeon, 1963. LP.

_____. ***Solo in Rio***.*Washington: Smithsonian Institution,* 1959. LP.

BONFÁ, Luiz; GETZ, Stan. **Jazz, Samba, Encore**. Los Angeles, CA: *Verve Record*, 1963. LP.

BONFÁ, Luiz. **Interview with Luis Bonfá**. Guitar, London, jun 1981, p. 19-22. Entrevista concedida a Brian Hodel.

BONFÁ, Luiz. **O estilo suave de Luiz Bonfá**. *Guitar Player*. São Paulo, v.13, p.46-49, fev. 1997. Entrevista concedida a Beto Ruschel e David Hepner.

BONFÁ, Luiz (ed). ***Carlos Barbosa-Lima Plays the Music of Luiz Bonfá and Cole Porter.*** [Texto do encarte]. Intérprete: Carlos Barbosa Lima. US: Concord Concerto. 1984. LP.

BOURDIEU, Pierre. ***A ilusão biográfica***. In: AMADO, Janaina & FERREIRA, Marieta M.(orgs) Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. 8ed. 2006.

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade**: a história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras. 1ed.1990.

CARNIVAL of Crime (Filme). Direção de George Cahan. Califórnia, Crown International Pictures. 1962. TV – 90min.

DELNERI, Celso Tenório. **O Violão de Garoto**: a escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha. Dissertação de mestrado. USP, São Paulo, 2009.

DELNERI, Celso Tenório. **A técnica idiomática de composição na obra de Abel Carlevaro**. Tese (doutorado) – USP, São Paulo, 2015.

DESOUTEIRO, Arnaldo (ed). ***Introspection*.** [Texto da contracapa]. Intérprete: Luiz Bonfá. Rio de Janeiro: RCA/BMG. 2001. CD.

DESOUTEIRO, Arnaldo. **Luiz Bonfá**: "Introspection" – Luiz Bonfa's solo guitar masterpieces reissued on digitalpack CD. Jazz Station – Arnaldo Desouteiro's blog (jazz, bossa & Beyond). [blog]. 06 abr. 2011. Disponível em: https://jazzstation-oblogdearnaldodesouteiros.blogspot.com/2011/04/luiz-bonfas-solo-guitar-masterpiece.html. Acesso em: 05 mai. 2019.

DESOUTEIRO, Arnaldo. **Luiz Bonfá**: "The New Face of Bonfá" - Liner Notes. Jazz Station – Arnaldo Desouteiro's blog (jazz, bossa & Beyond). [blog]. 17 jun. 2007. Disponível em: https://jazzstation-oblogdearnaldodesouteiros.blogspot.com. Acesso em: 03 mai. 2019.

DOSSE, François. **O Desafio Biográfico**: escrever uma vida. Trad: Gilson C.C. Souza. São Paulo: EDUSP, 2009.

DUDEQUE, Norton Eloy. **História do Violão**. Editora UFPR. Curitiba, 1994.

DUMITRESCU, Theodore. et al. **Early Music Editing:** Principles, Historiography, Future Directions. Collection Épitome Musical. Brepols, 2013.

ESTEPHAN, Sérgio. **Aníbal Augusto Sardinha**, o Garoto (1915-1955) e a Era do Rádio no Brasil. Projeto História, Música e Artes. São Paulo, v.43, p. 161-183, dez. 2011.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Eletrônico Aurélio** Século XXI. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira e Lexikon Informática, 1999. Versão 3.0. 1 CD-ROM.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Tipos de edição**. Debates, Rio de Janeiro, n. 7, p. 39-55, 2004.

FRANSCISCHINI, Alexandre. **Laurindo de Almeida:** dos trilhos de Miracatu às trilhas em Hollywood. Dissertação de mestrado. Unesp, São Paulo, 2008.

GAZZANEO, Paulo Ricardo. **Edição crítica de um manuscrito:** uma arte da fidelidade e da pesquisa. Revista eletrônica Thesis, São Paulo, ano XI n.21, p. 25-41, 1 semestre, 2014.

GILBERTO, João. **O Amor, o Sorriso e a Flor**. Odeon, 1960. LP.

GOLDBERG, Luiz Guilherme Duro. **As Valsas Humorísticas de Alberto Nepomuceno:** Uma edição crítica. Per Music. Belo Horizonte, v.3, p. 78-102, 2002.

GOSSETT, Philip. **Critical editions:** musicologists and copyright. Fontes Artis Musicae, vol. 52, issue 3, p. 139-144, jul.-set., 2005. Disponível em http://www.jstor.org/stable/23510452.

GRIER, James. ***The Critical Editing of Music:*** *Method and Practice. Cambridge*: Cambridge Universty Press, 1996.

HODEL, Brian. **Isaias Sávio**, master teacher. Guitar review, New York, n° 58, p. 18-21, 1984.

HONEA, Sion. ***How to select a performing edition:*** *an understanding of music editorial practices can help teachers choose appropriate performance editions for themselves and their students***.** Music educators journal, vol. 88, issue 4, p. 24-57, 2002.

HURON, David; BEREC, Jonathon. ***Characterizing Idiomatic Organization in Music:*** *A Theory and Case Study os Music Affordance*. Empirical Musicology Review, Vol. 4, N° 3, 2009.

LEVI, Giovanni. ***Usos da biografia***. In: AMADO, Janaina & FERREIRA, Marieta M.(orgs) Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. 8ed. 2006.

LEVINE, Mark. ***The Jazz Theory Book*.** Petalum (CA): Sher Music Co, 1995.

LIMA, A. Carlos B. **Dez Dedos Mágicos Num Violão de Ouro.** São Paulo: Chantecler, 1958. LP.

LIMA, A. Carlos B. (Ed) ***The Music of Luiz Bonfá:*** *Four Pieces.*(Partitura) San Francisco: Guitar Solon Publication (GSP), 1983.

LIMA, Antônio Carlos Barbosa. **Na sombra da Mangueira** (Luiz Bonfá). *Youtube*. 08 Jun. 2011 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UouqR0jXCes>. Acesso em: 05 Abr. 2019 (05m 2s).

LUÍS BONFÁ **Chegou em Busca de Novos Temas Para o Seu Violão.** O Globo, Rio de Janeiro , 25 abr. 1966. Geral, p. 5.

LUIZ Bonfá. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12862/luiz-bonfa>. Acesso em: 02 de Jun. 2019.

MARSHALL, Jack. (arranjo). **Bossa Nova:** *Guitar Arrangements.* Milwaukee, WI: *Hal Leonard Corporation*, 1966.

MÁXIMO, João. **Luís Bonfá, 78, gênio do violão e da bossa nova.** O Globo, Rio de Janeiro, 13 jan. 2001. Matutina, p. 20.

MÁXIMO, João. **Violão que esbanja elegância, suavidade e limpeza de estilo.** O Globo, Rio de Janeiro, 25 jul. 2006. Segundo caderno, p. 2.

MERHY, Silvio Augusto. **Oscilações do centro tonal nos choros de Garoto.** Dissertação de mestrado. UFRJ, São Paulo, 1995.

MELLO, Jorge. **Gente Humilde:** vida e música de Garoto. Sesc/SP. São Paulo, 2012.

MELLO, Jorge. **O que temos para ouvir e ler sobre Garoto?** Disponível em: https://violaobrasileiro.com.br/Posts/view/36. Acessado em: 14/01/19.

MELLO, Jorge. **Luiz Bonfá**, 2015. Disponível em: http://www.violaobrasileiro.com.br/dicionario/visualizar/Luiz-Bonfa. Acessado em: 14/01/19.
MELLO, Jorge. Entrevista concedida a Tiago de Souza Mayer. Rio de Janeiro, 15 de maio de 2018.

MOREIRA, Sonia Virginia; SAROLDI, Luiz Carlos. **Rádio Nacional:** o Brasil em sintonia. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

PAISLEY, Tom (ed). ***Introspection.*** [Texto na contracapa]. Intérprete: Luiz Bonfá. Nova Iorque, RCA. 1972. LP.

PARELES, Jon. **Music noted in brief:** Luiz Bonfa, Guitarist, Return to New York. The New York Times, 2 Fev. 1987. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1987/02/02/arts/music-noted-in-brief-luiz-bonfa-guitarist-returns-to-new-york.html>. Acesso em: 24 Fev. 2019.

PARELES, Jon. Guitar: **Carlos Barbosa Lima.** The New York Times, 26 dec. 1982. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1982/12/26/arts/guitar-carlos-barbosa-lima.html>. Acesso em: 14 abr. 2019.

PEIXER, Jaqueline. **Orfeu Negro,** o filme que mudou a imagem do Brasil no exterior. Medium. [site]. 13 fev. 2018. Disponível em: https://medium.com/louca-por-hist%C3%B3ria/orfeu-negro-o-filme-que-mudou-a-imagem-do-brasil-no-exterior-36b9d8841f20. Acesso em 05 mai. 2019.

PEREIRA, Marco. **Ritmos Brasileiros.** Rio de Janeiro: Garbolights. 2007.

PILTCHER, Isaac. **Prejudicado Pela Desorganização o Concêrto de Bossa Nova em Nova York.** O Globo. Rio de Janeiro, Matutina, Geral, pág 6, 22 de nov. 1962.

ROCHA, José Roberto Franco da. **O Dobrado:** Breve Estudo de um Gênero Musical Brasileiro. [site]. 28 abr. 2011. Disponível em: http://bandasinfonicaufmg.blogspot.com/2011/04/o-dobrado-breve-estudo-de-um-genero.html. Acesso em: 10 mar. 2019.

SÁVIO, Isaias. **O Mestre Francisco Tárrega.** Violão e Mestre. São Paulo, n 2, p. 48-50, ago. 1964.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia.** Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição musical.** Trad. Eduardo Seincman, 2 ed. São Paulo: Edusp, 1990.

SOBRAL, Paula Alexandra Silva. **O Papel da Transcrição Musical no Repertório da Guitarra desde F. Tárrega até os Nossos Dias.** Portugal: Universidade de Aveiro, 2007, dissertação de mestrado.

SOUZA, Tárik de. **Tem Mais Samba:** das raízes à eletrônica. Editora 34. São Paulo, 2003.
TAUBKLIN, Myrian (org). Violões do Brasil. Editora Senac-SP, 2007.

TINÉ, Paulo J.S. **Três compositores da Música Popular do Brasil:** Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma análise comparativa que abrange o período do Choro a Bossa Nova. Dissertação de Mestrado. USP, São Paulo, 2001.

OROSCO, Maurício Tadeu Dos Santos. **O compositor Isaias Sávio e sua obra para violão.** Dissertação de mestrado. USP, São Paulo, 2001.

VIOLÕES Giannini nos Estados Unidos. **Violão e Mestres**, V. 1, n° 4, p. 46- 48, set. 1965.

VILELA, Ivan. **Nada ficou como antes.** Revista USP, n.87, p. 14-27, 1 nov. 2010.

VILELA, Ivan. **Ouvir música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia.** Música em Perspectiva, v.7, p. 101-131, 2014.

XEXÉU, Artur. **Bonfá, João e Tom na foto:** eles estão cantando canção do mar. O Globo, Rio de Janeiro, 04 abr. 2004. Segundo caderno, p. 10.

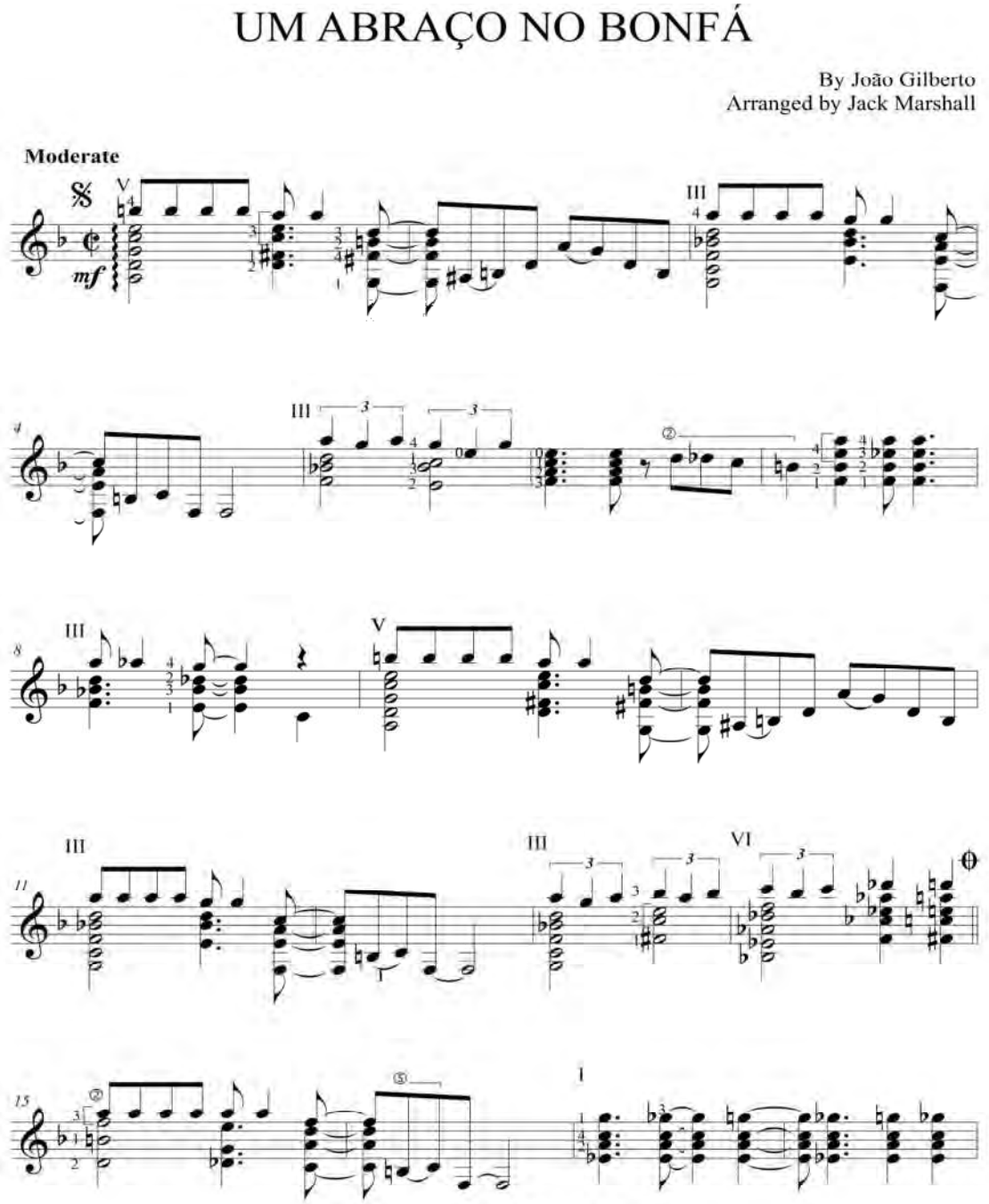
ZECALOURO. Luiz Bonfá – **Introspection:** Bonfa Solo Guitar (1972). [site] 14, out. 2007. Disponível em https://orfaosdoloronix.wordpress.com/2012/09/09/luiz-bonfa-introspection-bonfa-solo-guitar-1972-2/. Acesso em: 15 mai. 2019.

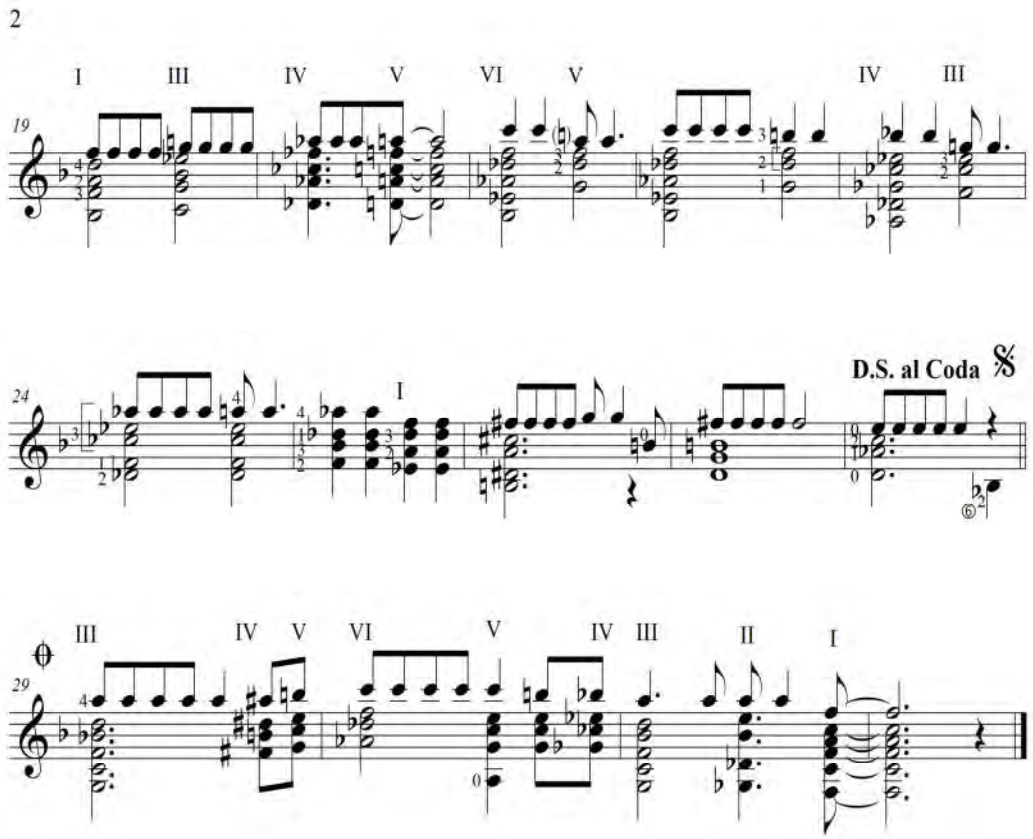
WEICHERT, Marcio. **Luiz Bonfá:** um novo disco só para americanos. O Globo, Rio de Janeiro, 22 jun. 1989. Segundo caderno, p. 2.

WELLER, Anthony (ed). ***Solo in Rio 1959.*** [Texto do encarte]. Intérprete: Luiz Bonfá. Stamford, EUA: gravadora Smith Folkways, 2005. CD.

ANEXOS

Disponibilizamos na integra as partituras de ‘Na Sombra da Mangueira’ e ‘Passeio no Rio’, transcritas por Carlos Barbosa Lima e que foram utilizadas na dissertação, mais o arranjo de ‘Um Abraço no Bonfá’, por Jack Marshall.





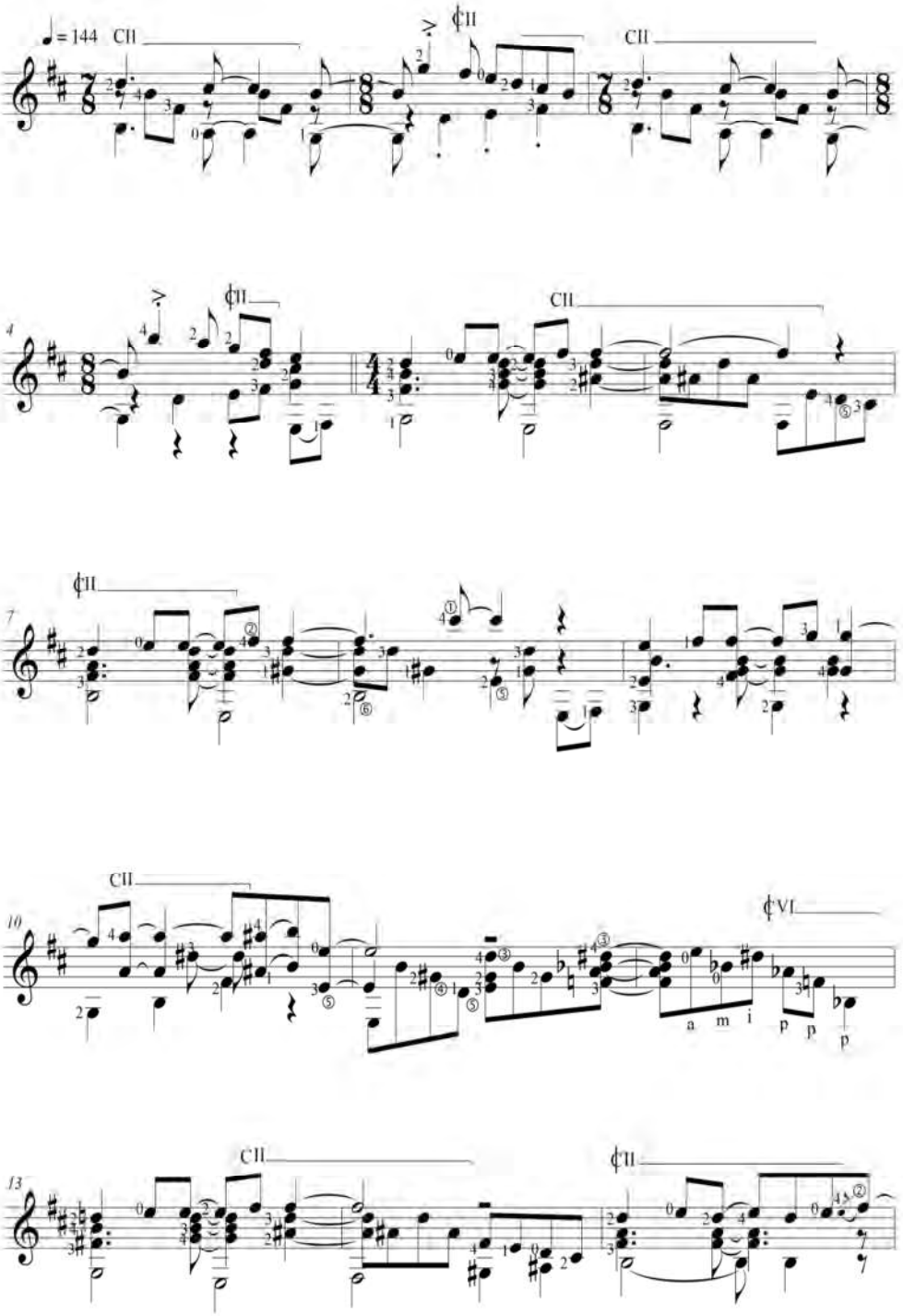
Copyright © 1962 EDITIONS SACH S.A,R,L.
Copyright Renewed
All Rights Controlled and Administered by SONGS OF UNIVERSAL, INC.
All Rights Reserved Used by Permission

Na Sombra Da Mangueira

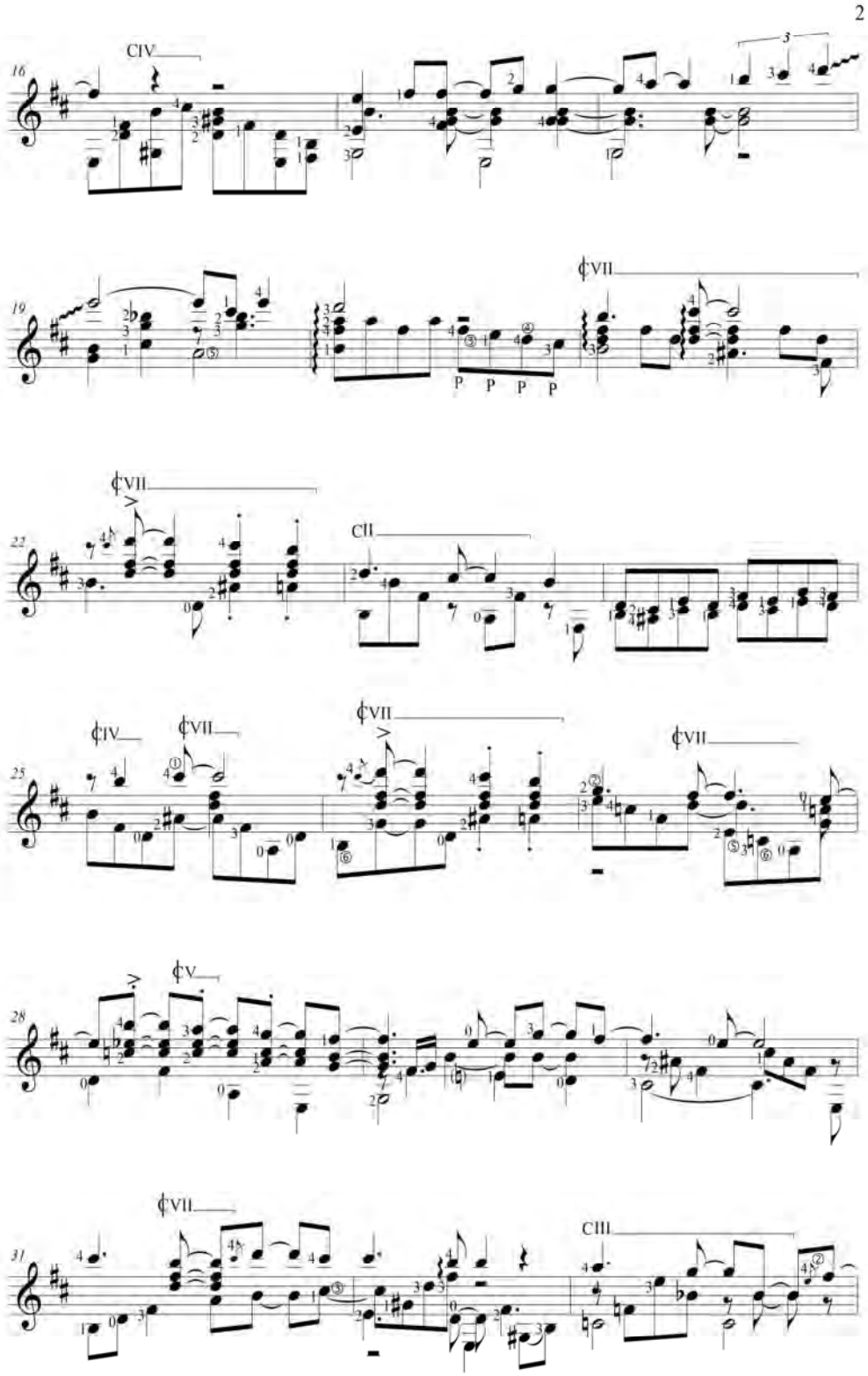
In The Shade Of The Mango Tree

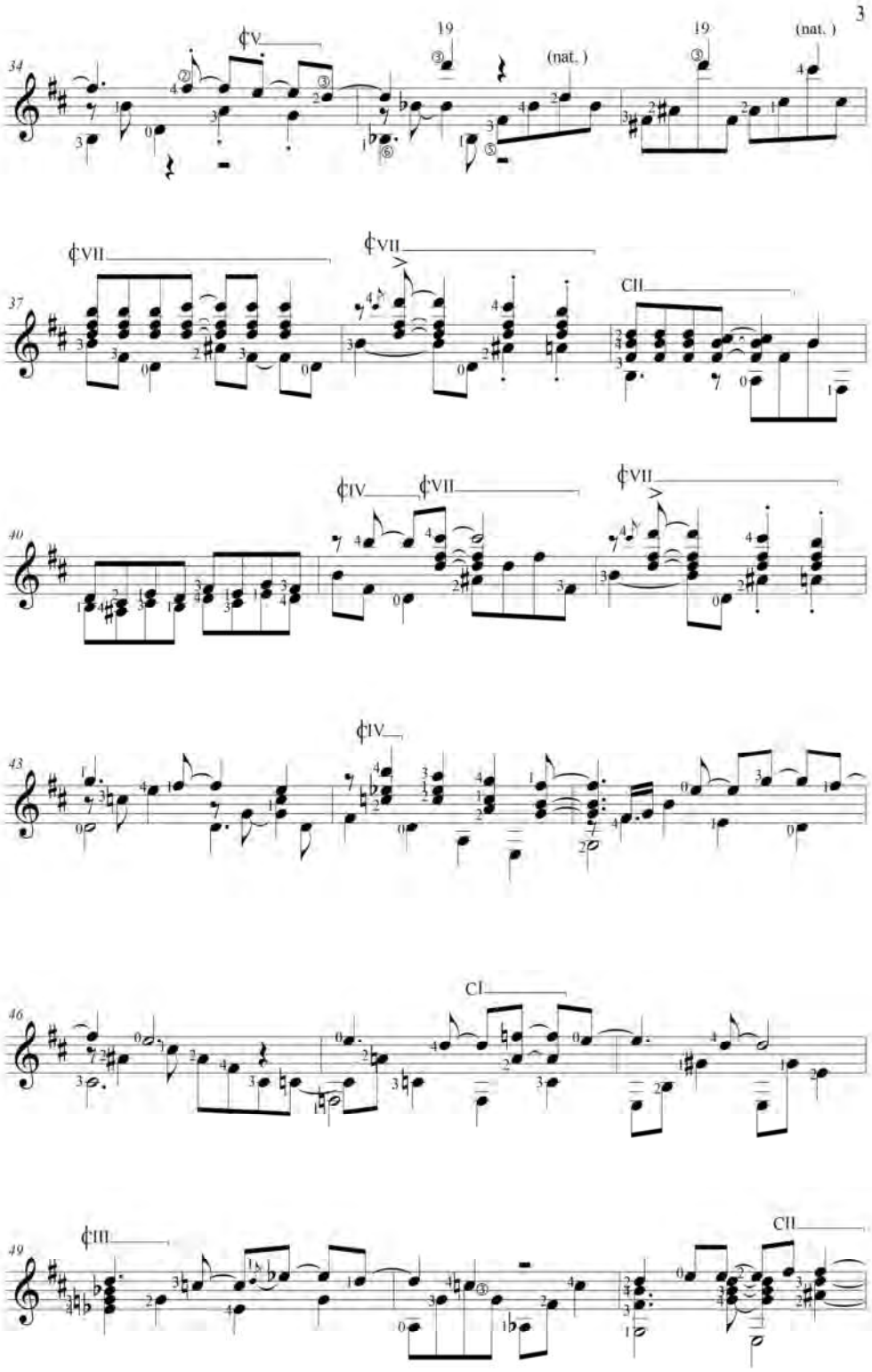
edited by
Carlos Barobsa - Lima
1983

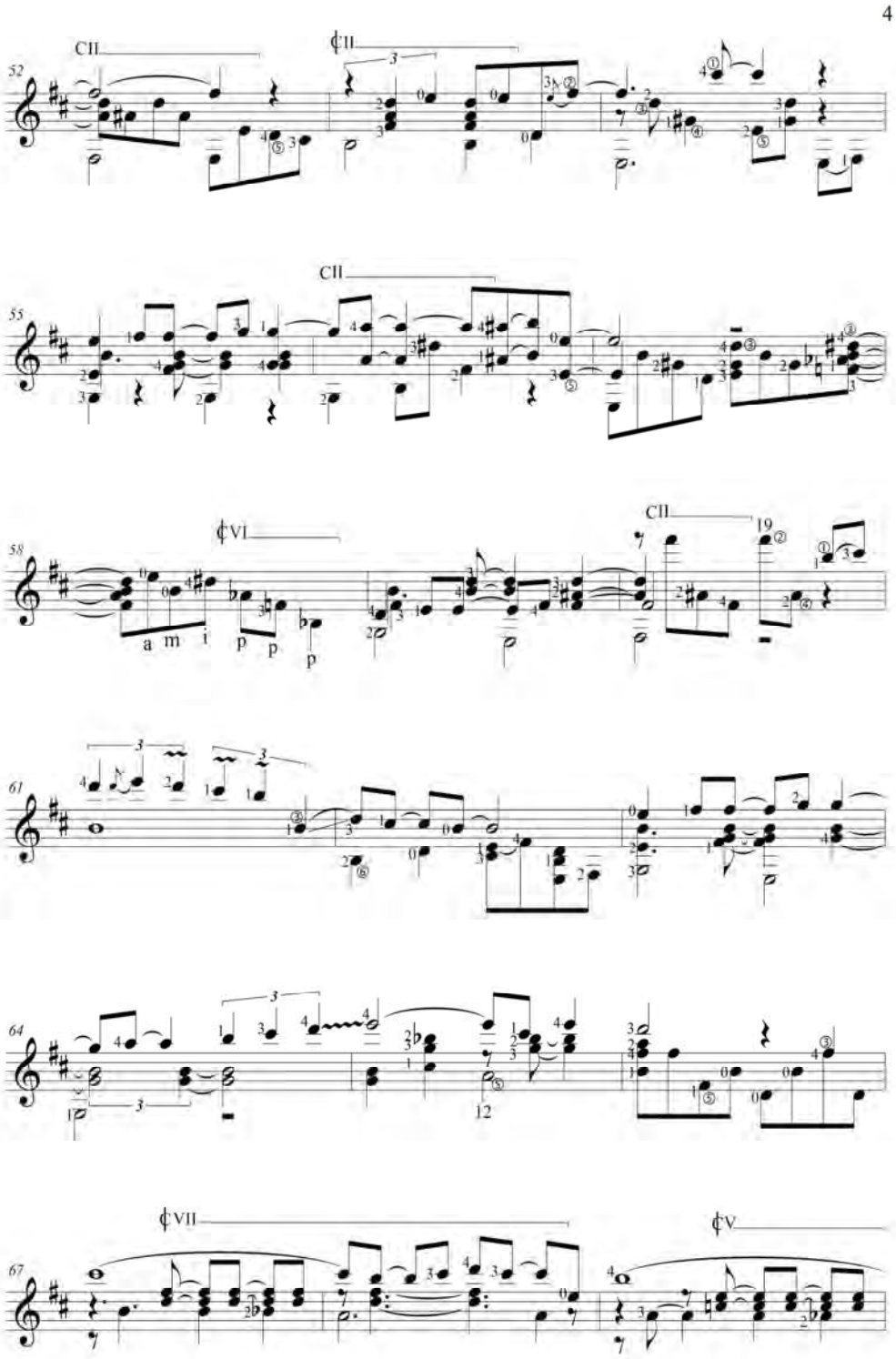
Luiz Bonfa

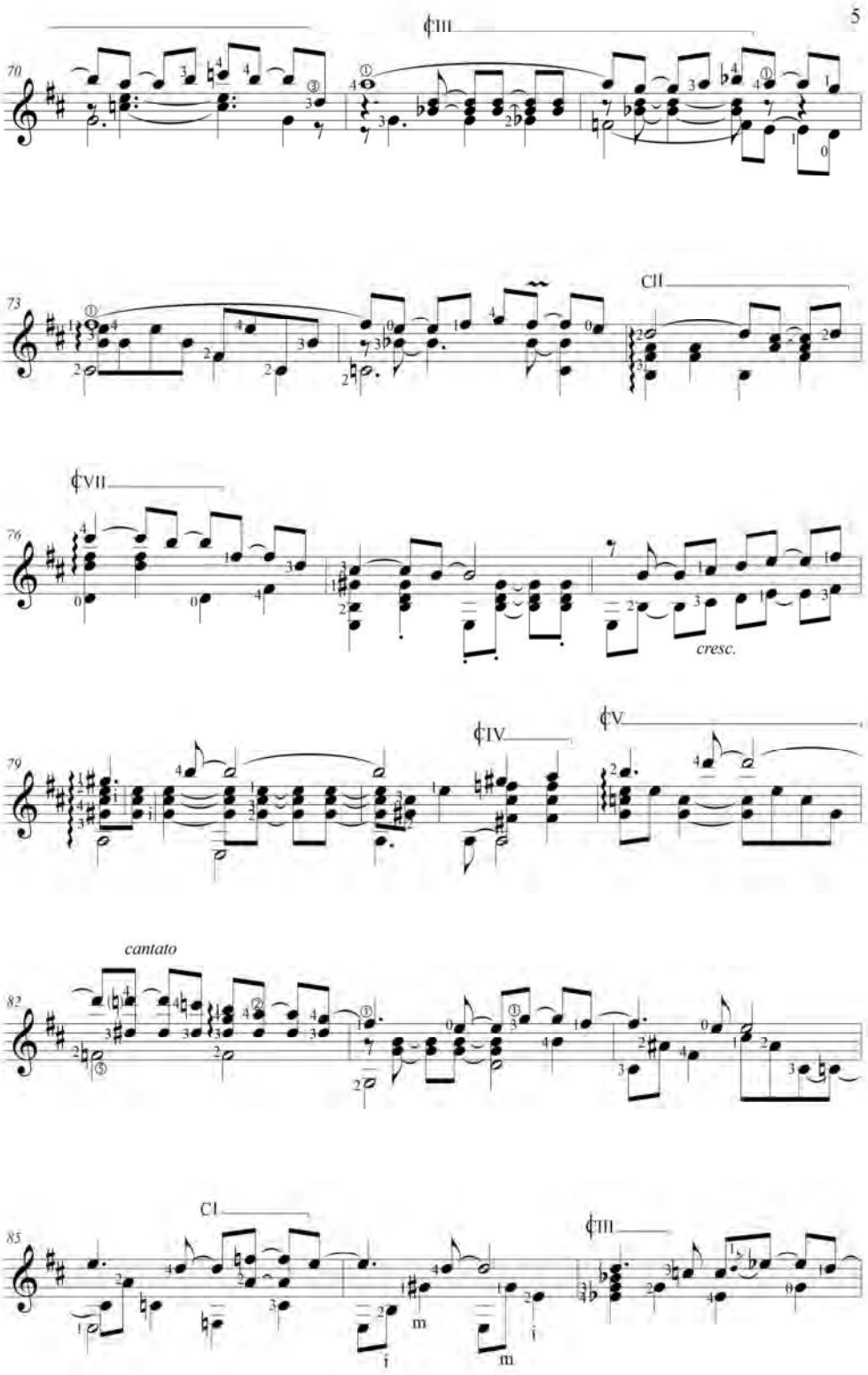


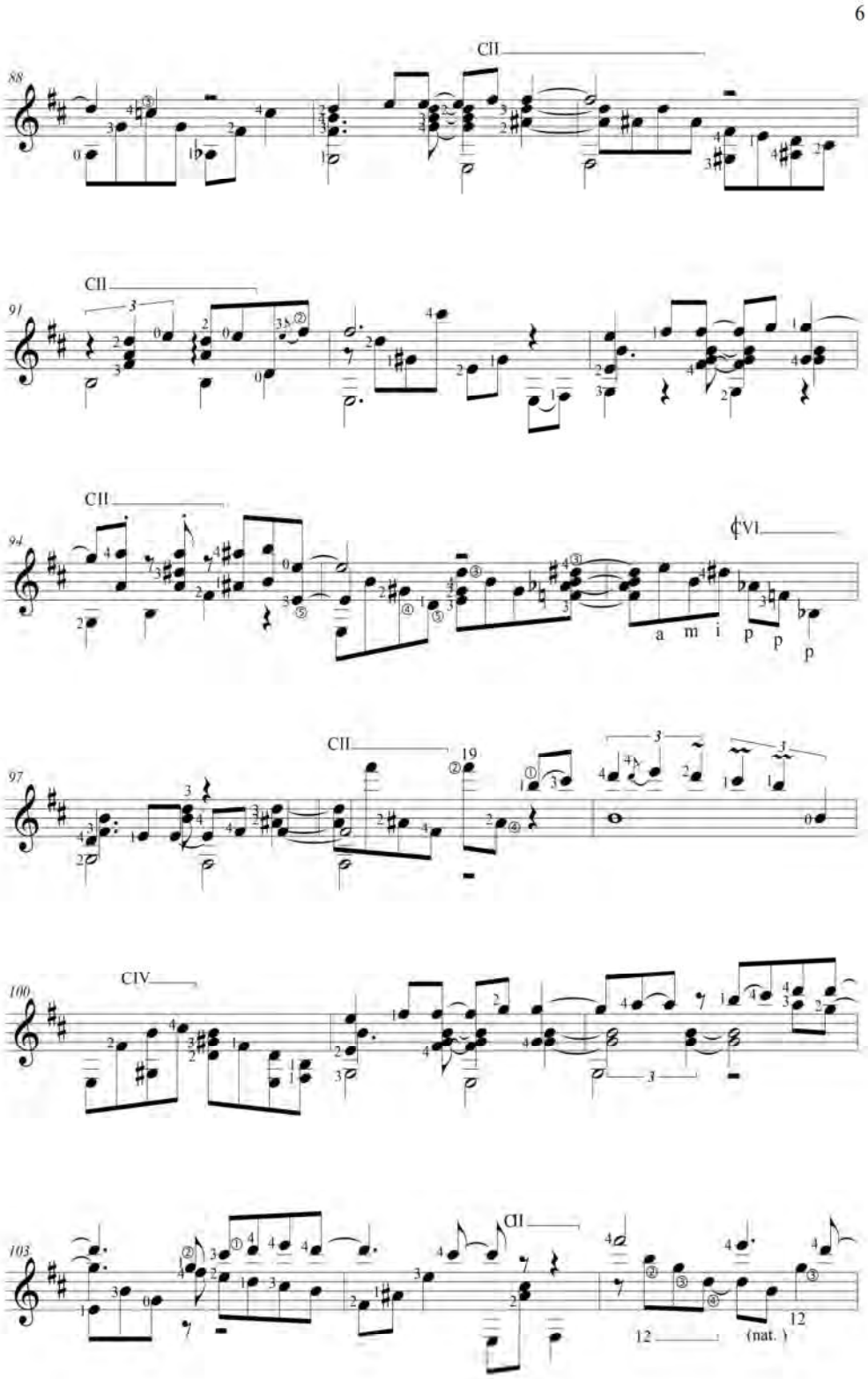
©Guitar Solo Publication
All Rights Reserved

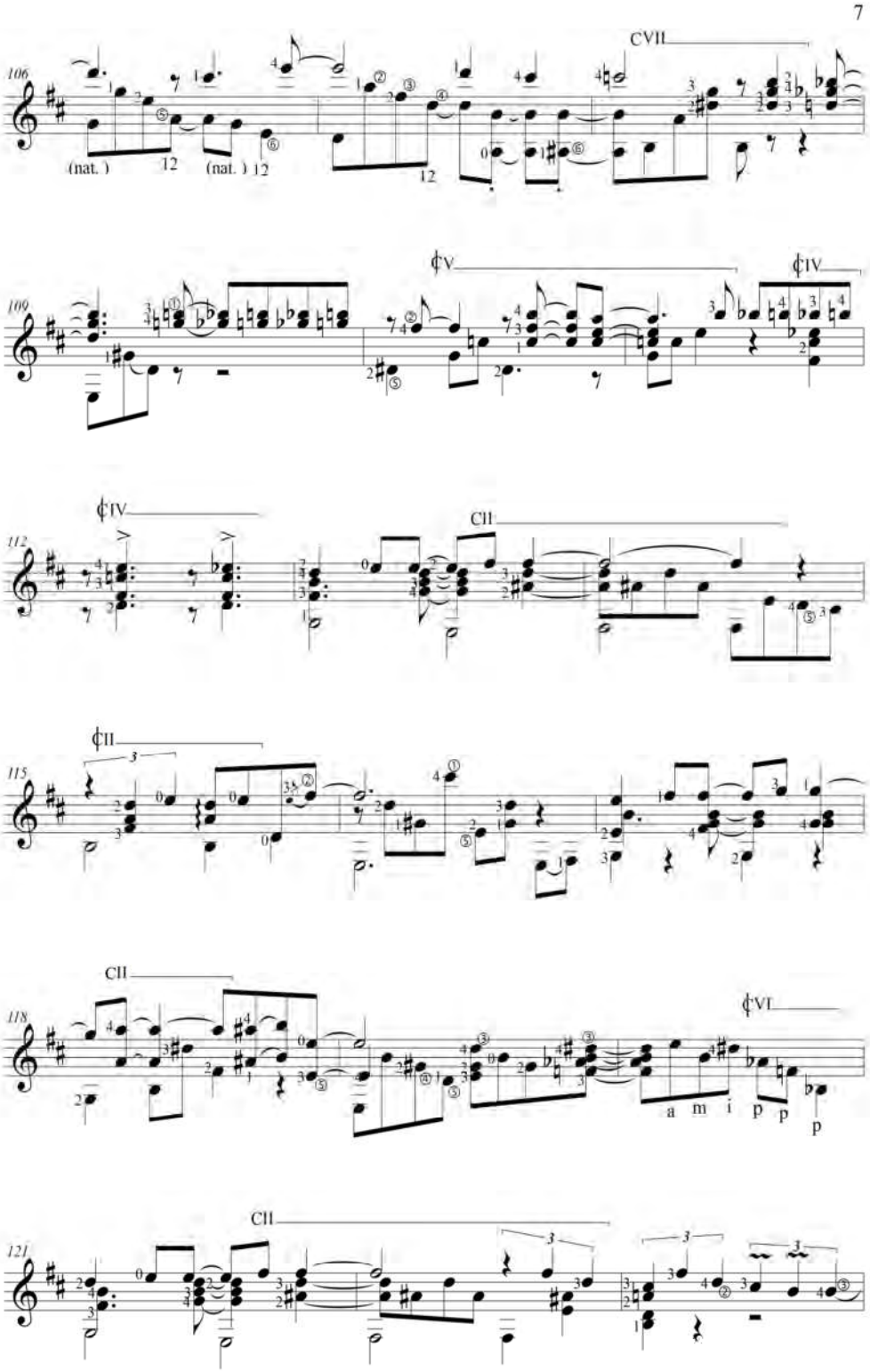

2
CIV
16
19
¢VII
P P P P
22
¢VII
CII
25
¢IV
¢VII
¢VII
¢VII
28
¢V
31
¢VII
CIII

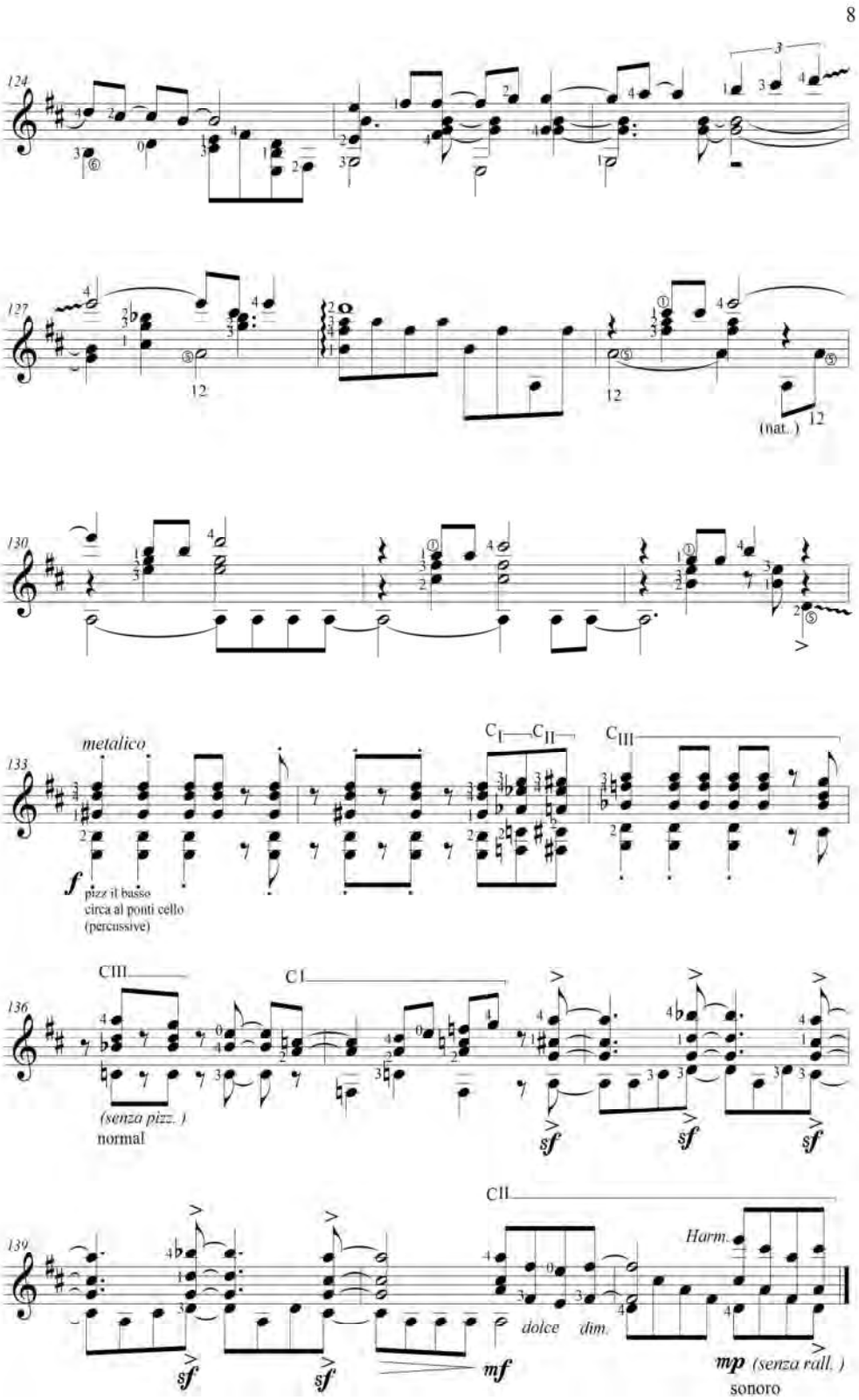

34
¢V
19
(nat.)
19
(nat.)
37
¢VII
¢VII
CII
40
¢IV
¢VII
¢VII
43
¢IV
46
CI
49
¢III
CII


4
CII
¢II
CII
¢VI
CII
a m i p p p
¢VII
¢V


5
70
¢III
73
CII
76
¢VII
cresc.
79
¢IV
¢V
82
cantato
85
CI
¢III


6
CII
88
CII
91
CII
94
¢VI
a m i p p p
CII
97
CIV
100
CI
103
12
(nat.)


7
CVII
106
(nat.)
12
(nat.)
12
12
¢V
¢IV
109
¢IV
CII
112
¢II
115
CII
118
¢VI
a
m
i
p
p
p
CII
121

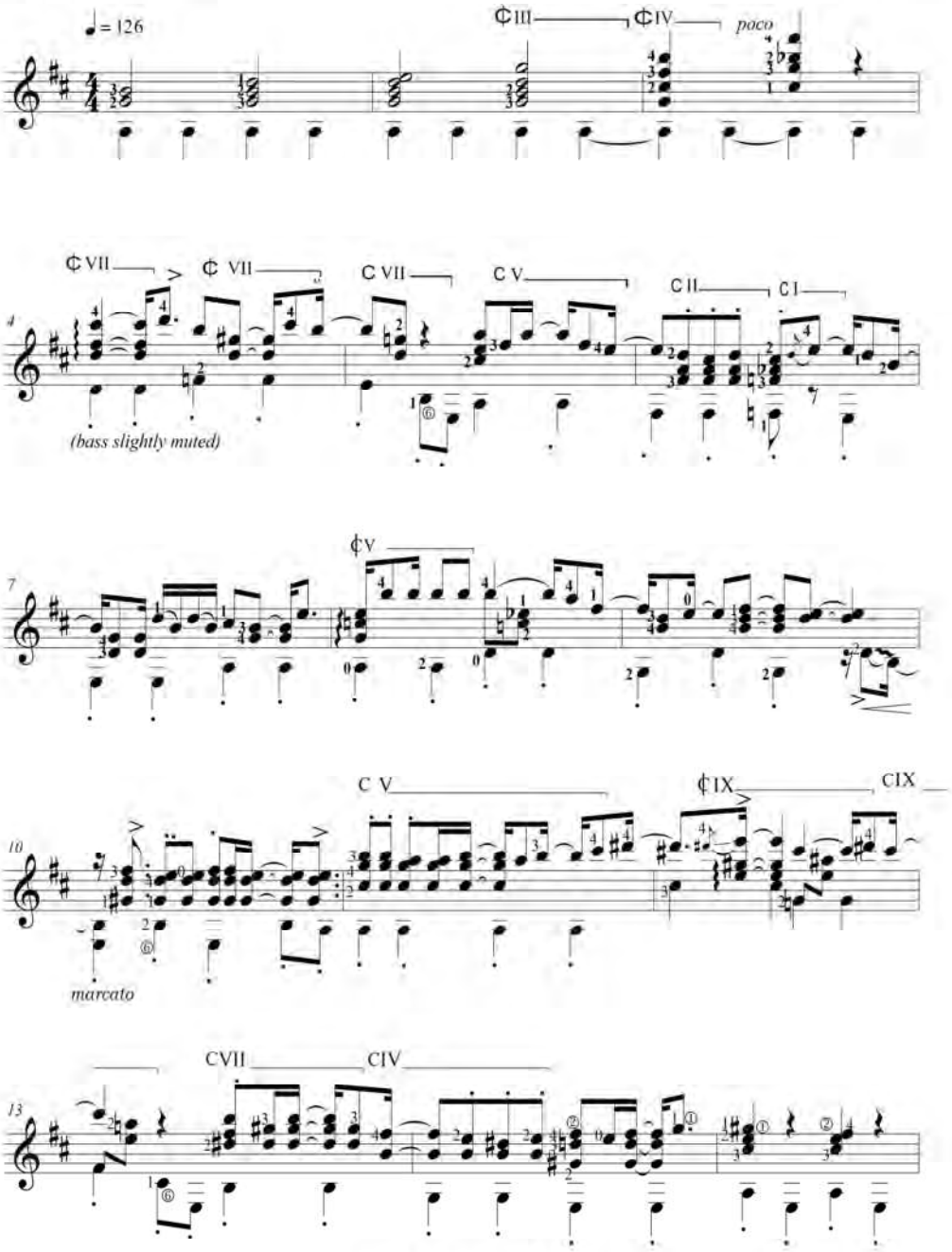

8
124
127
(nat.)
130
133
metalico
f
pizz il basso
circa al ponti cello
(percussive)
CI
CII
CIII
136
(senza pizz.)
normal
sf
139
dolce
dim.
mf
Harm.
mp (senza rall.)
sonoro

Passeio no Rio

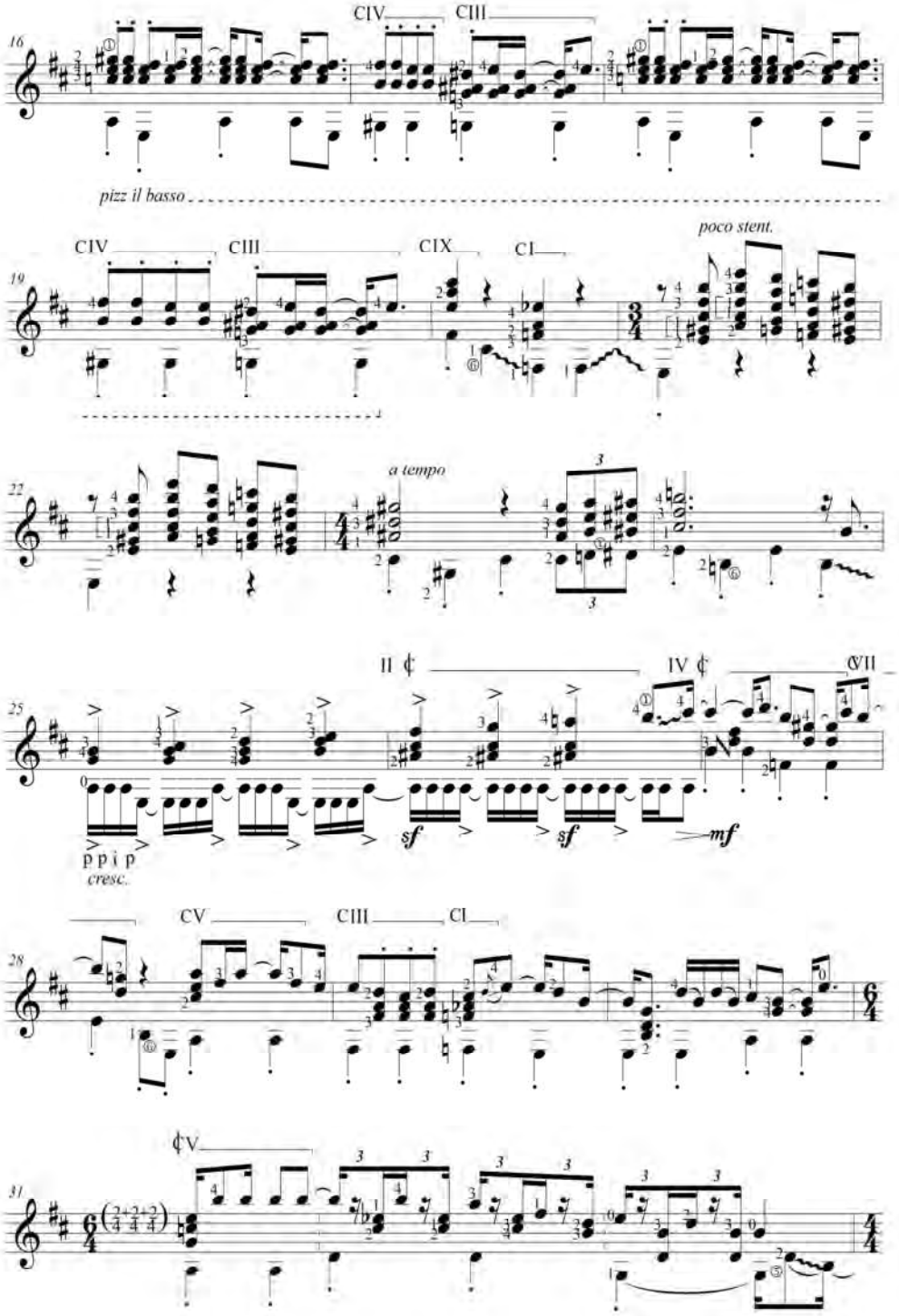
Walking in Rio

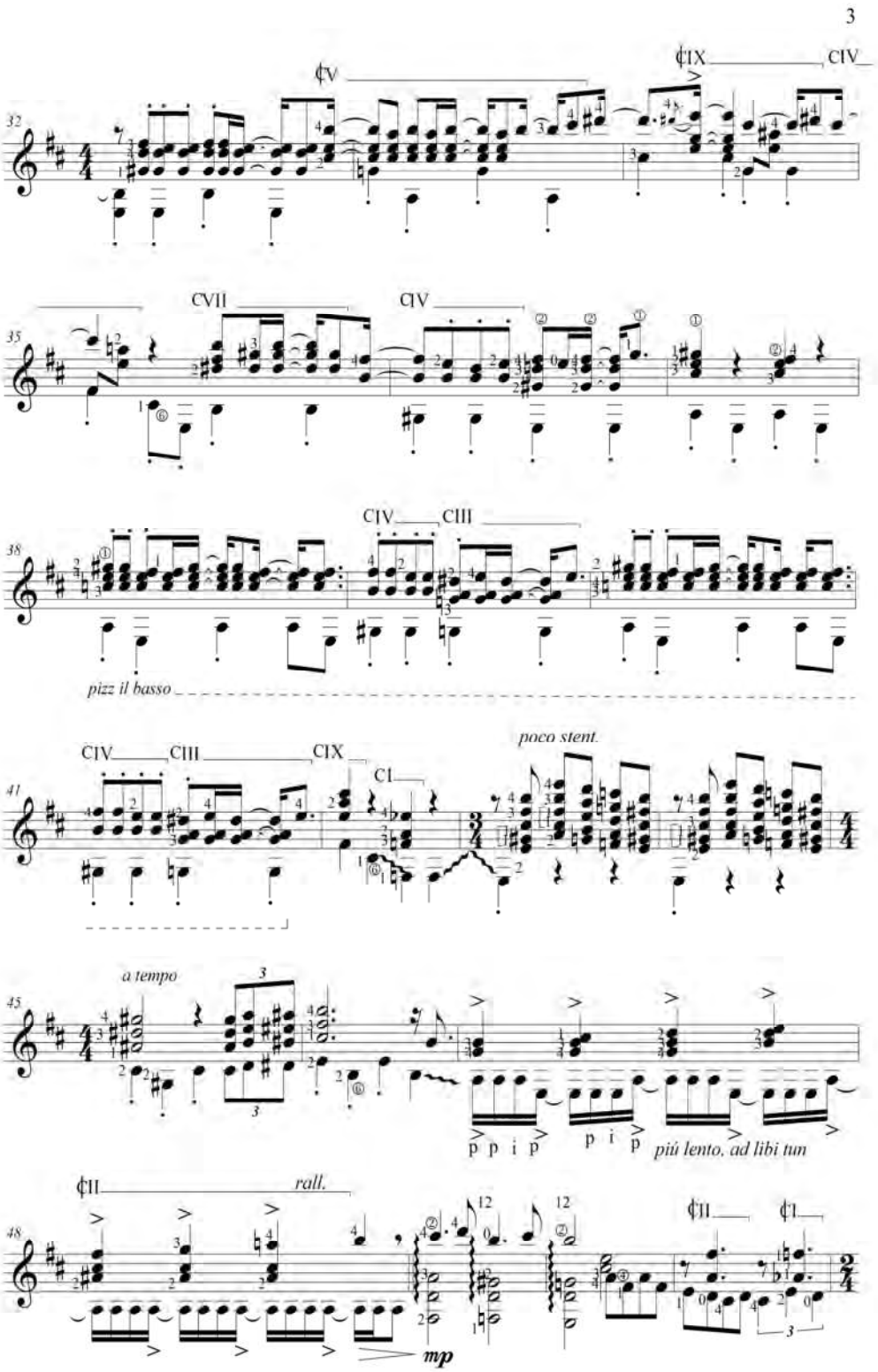
Edited by
Carlos Barbosa-Lima
1983

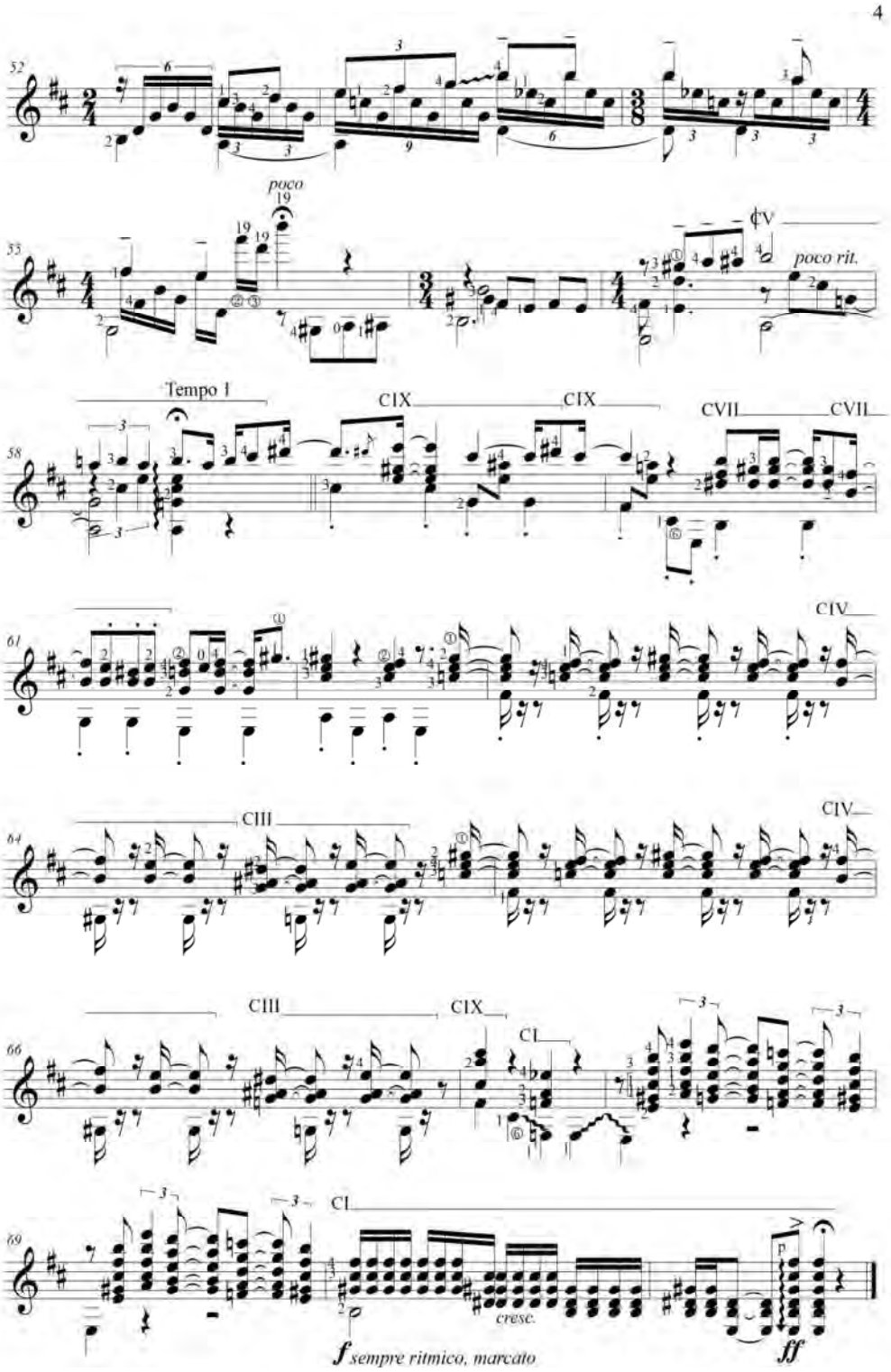
Luiz Bonfá



©Guitar Solo Publication
All Rights Reserved

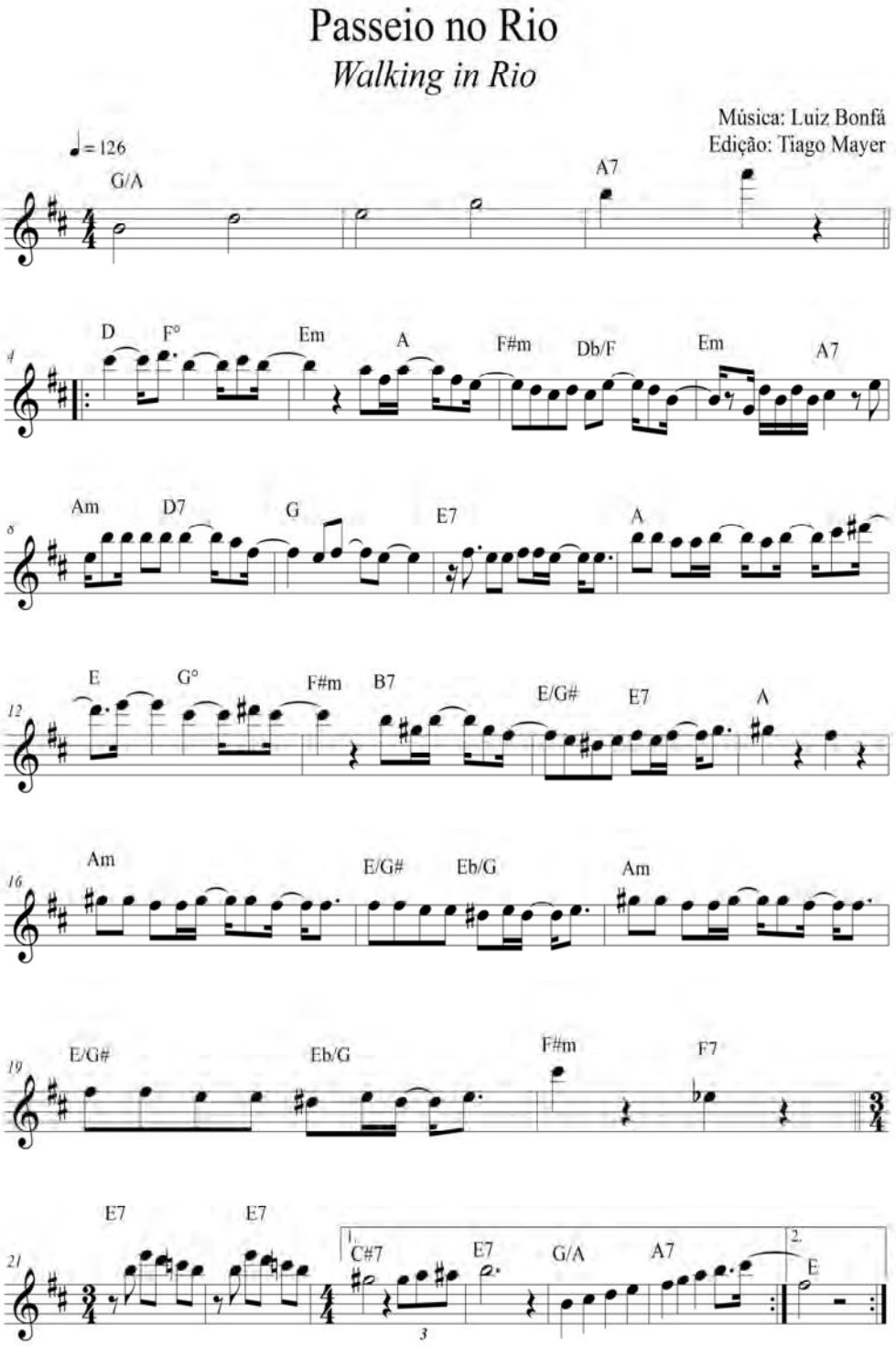

16
CIV
CIII
pizz il basso
19
CIV
CIII
CIX
CI
poco stent.
22
a tempo
25
II ¢
IV ¢
CVII
p p i p
cresc.
sf
sf
mf
28
CV
CIII
CI
31
¢V


3
32
35
38
41
45
48
pizz il basso
poco stent.
a tempo
più lento, ad libi tun
rall.
mp


4
poco
CV
poco rit.
Tempo I
CIX
CIX
CVII
CVII
CIV
CIII
CIV
CIII
CIX
CI
CI
cresc.
f sempre ritmico, marcato
ff

APÊNDICES

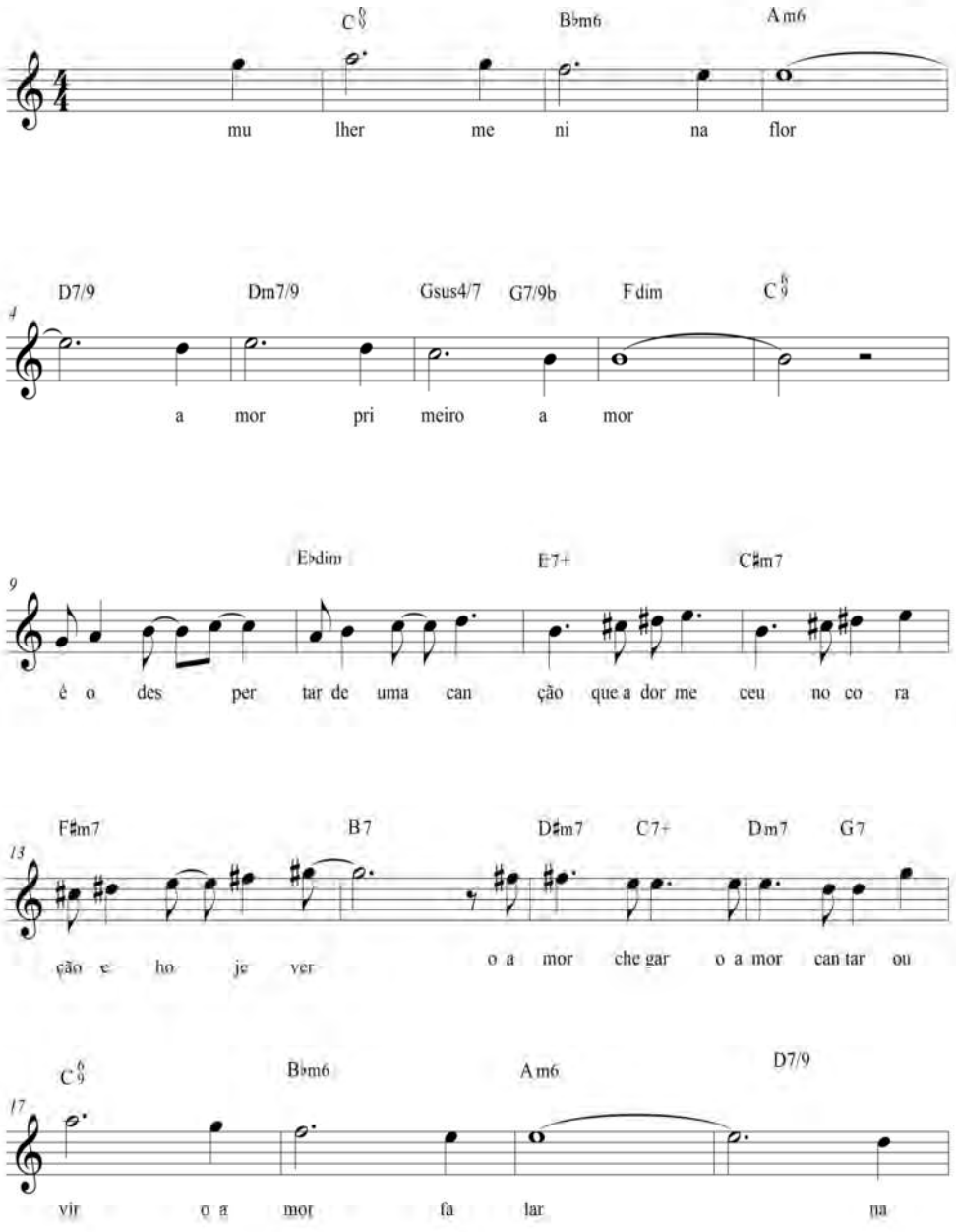
APÊNDICE A: Edição de ‘Passeio no Rio’ e a música ‘Menina Flor’ com letra e cifras, mais as transcrições e edições[32] de seis composições para violão solo de Bonfá.

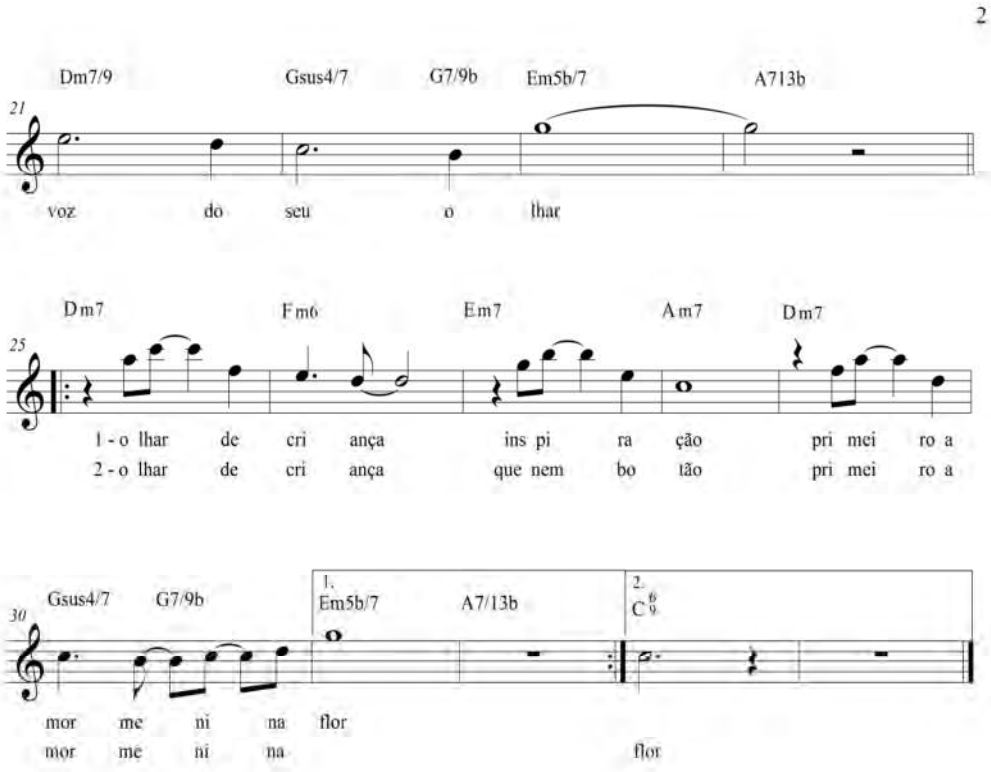


[32] As partituras com digitação para o violão tem por intuito serem divulgadas em outra publicação.

MENINA FLOR

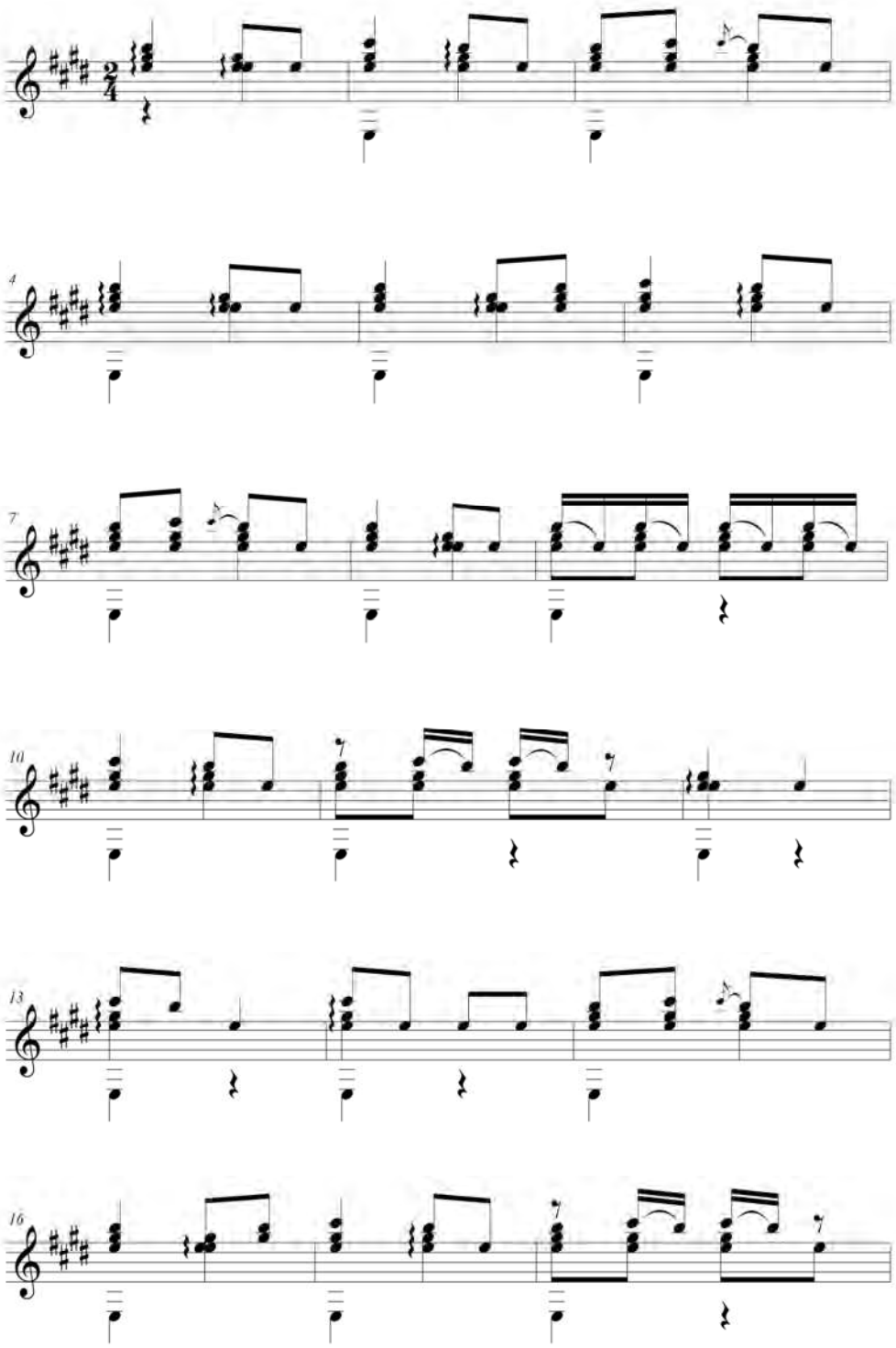
Letra Maria Toledo
Musica - Luiz Bonfá
Edição - Tiago Mayer

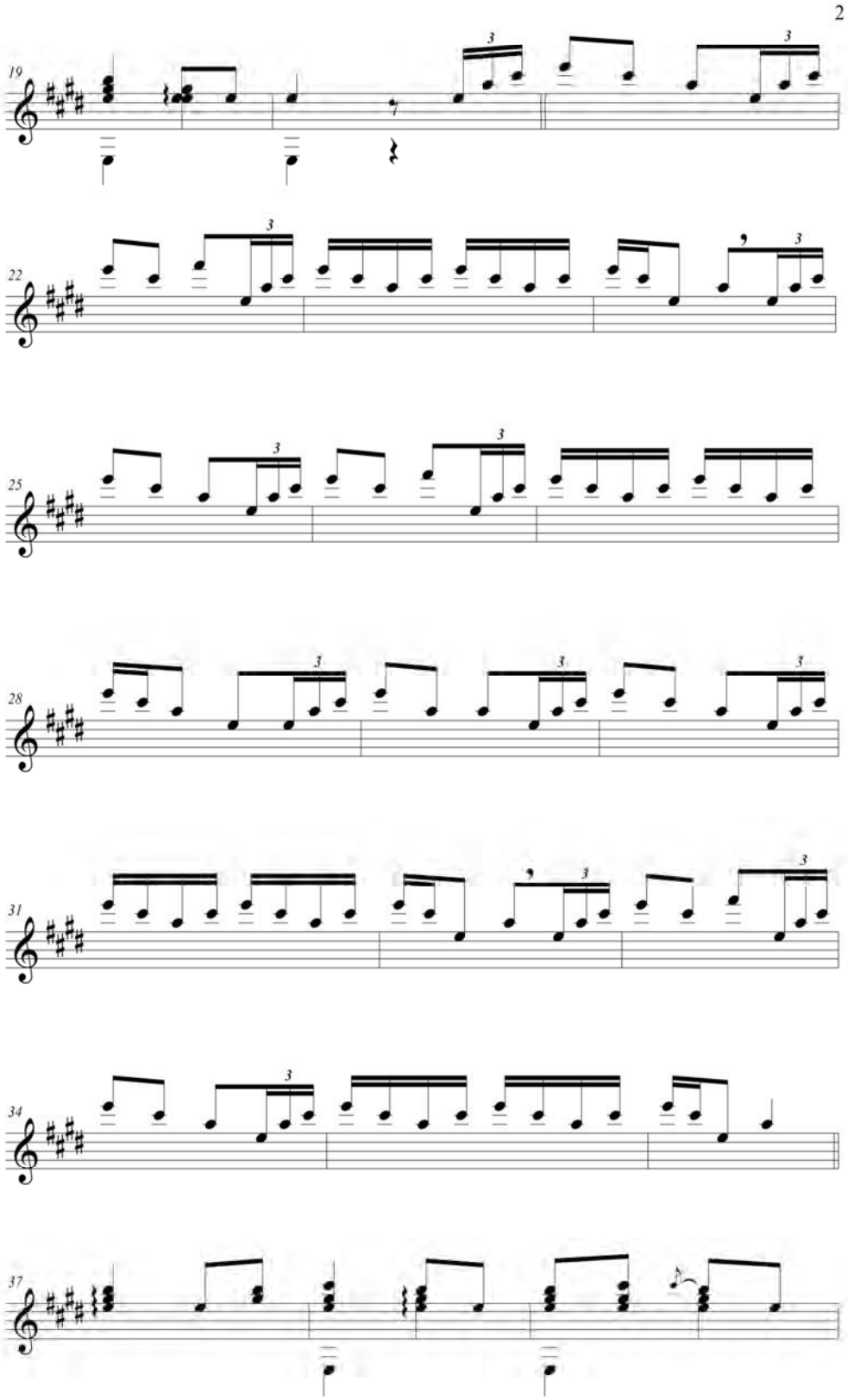


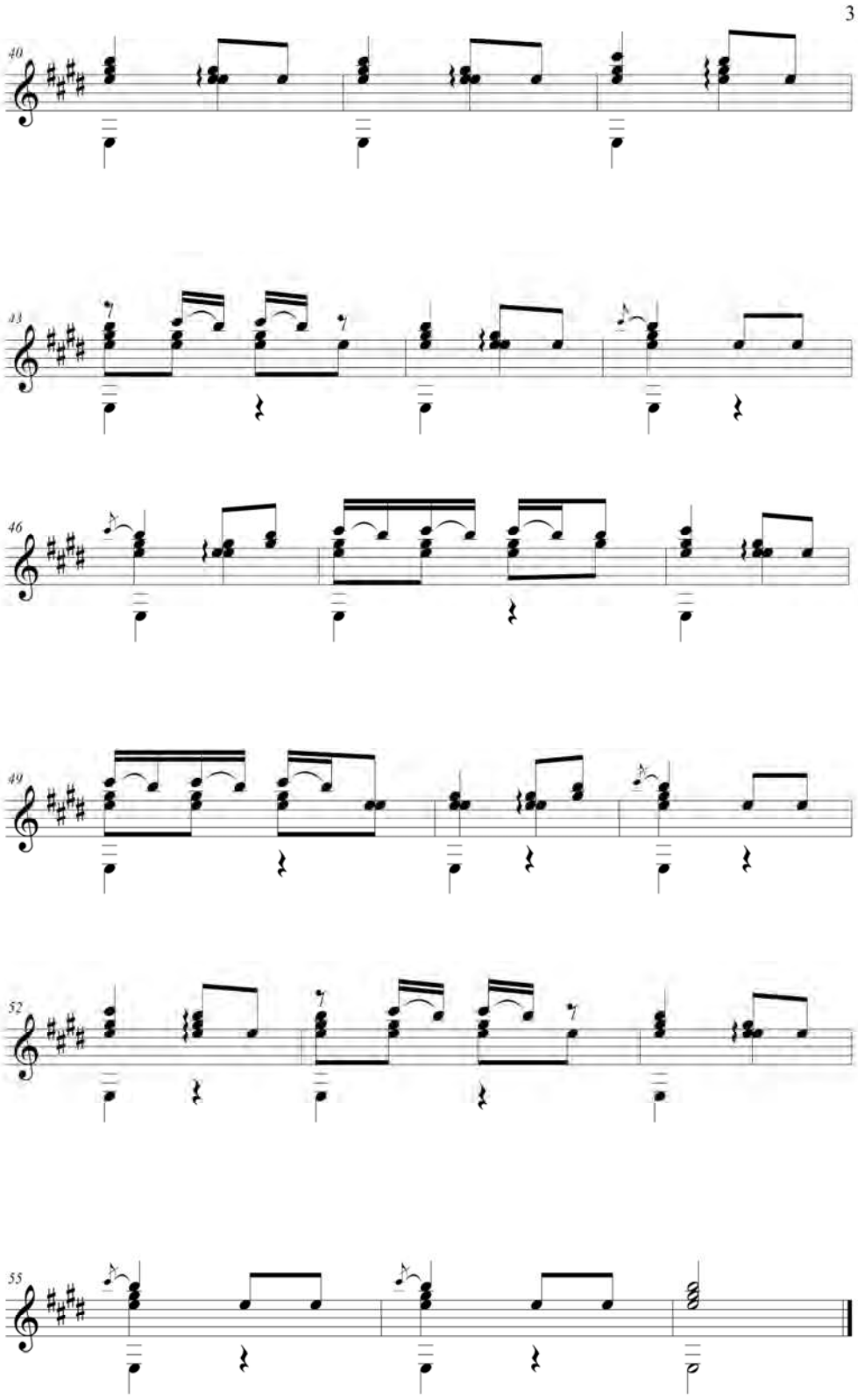

2
Dm7/9
Gsus4/7
G7/9b
Em5b/7
A713b
21
voz do seu o lhar
Dm7
Fm6
Em7
Am7
Dm7
25
1 - o lhar de cri ança ins pi ra ção pri mei ro a
2 - o lhar de cri ança que nem bo tão pri mei ro a
Gsus4/7
G7/9b
1.
Em5b/7
A7/13b
2.
C6/9
30
mor me ni na flor
mor me ni na flor

Marcha Escocesa

Composição: Luiz Bonfá
Edição: Tiago Mayer

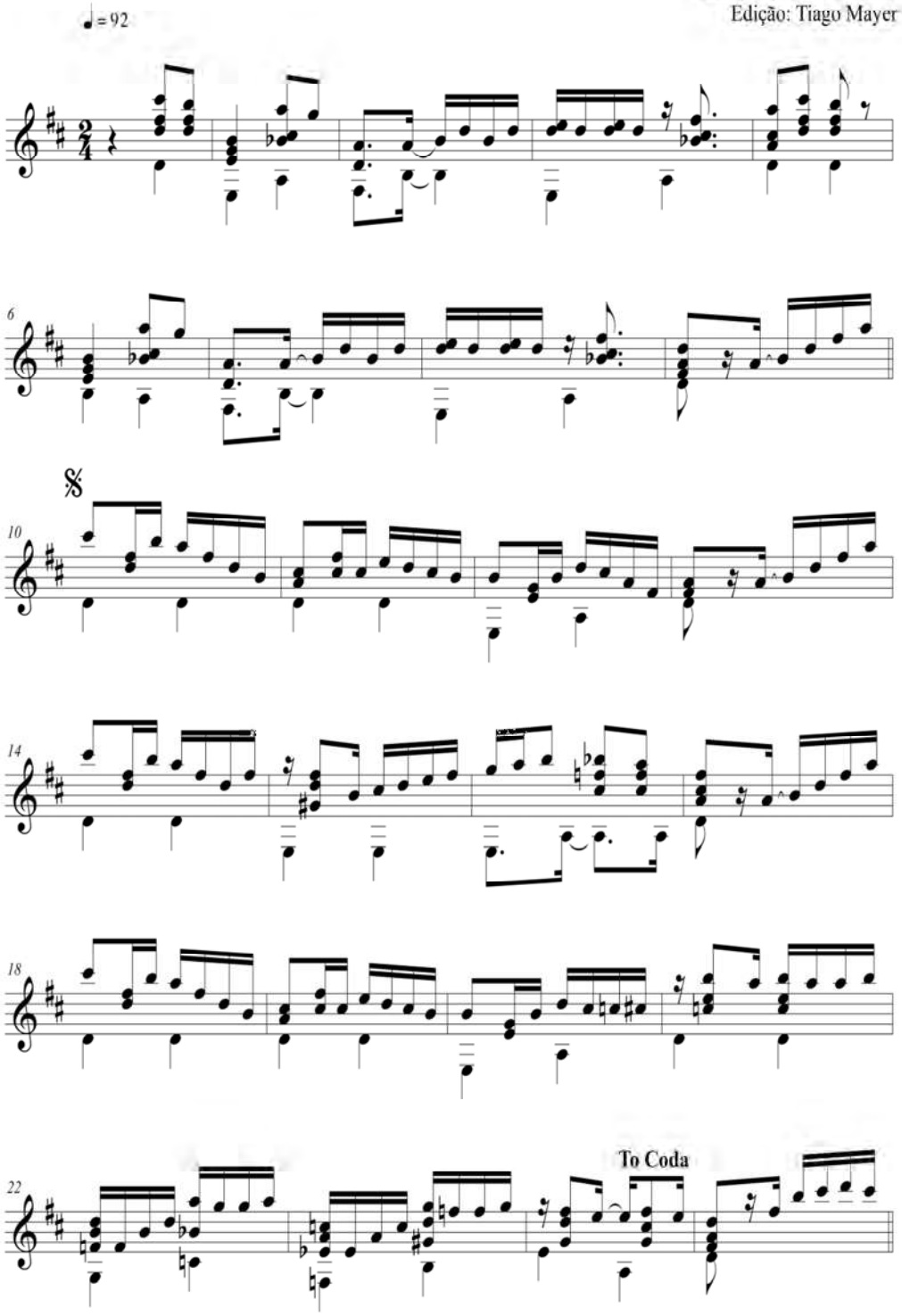


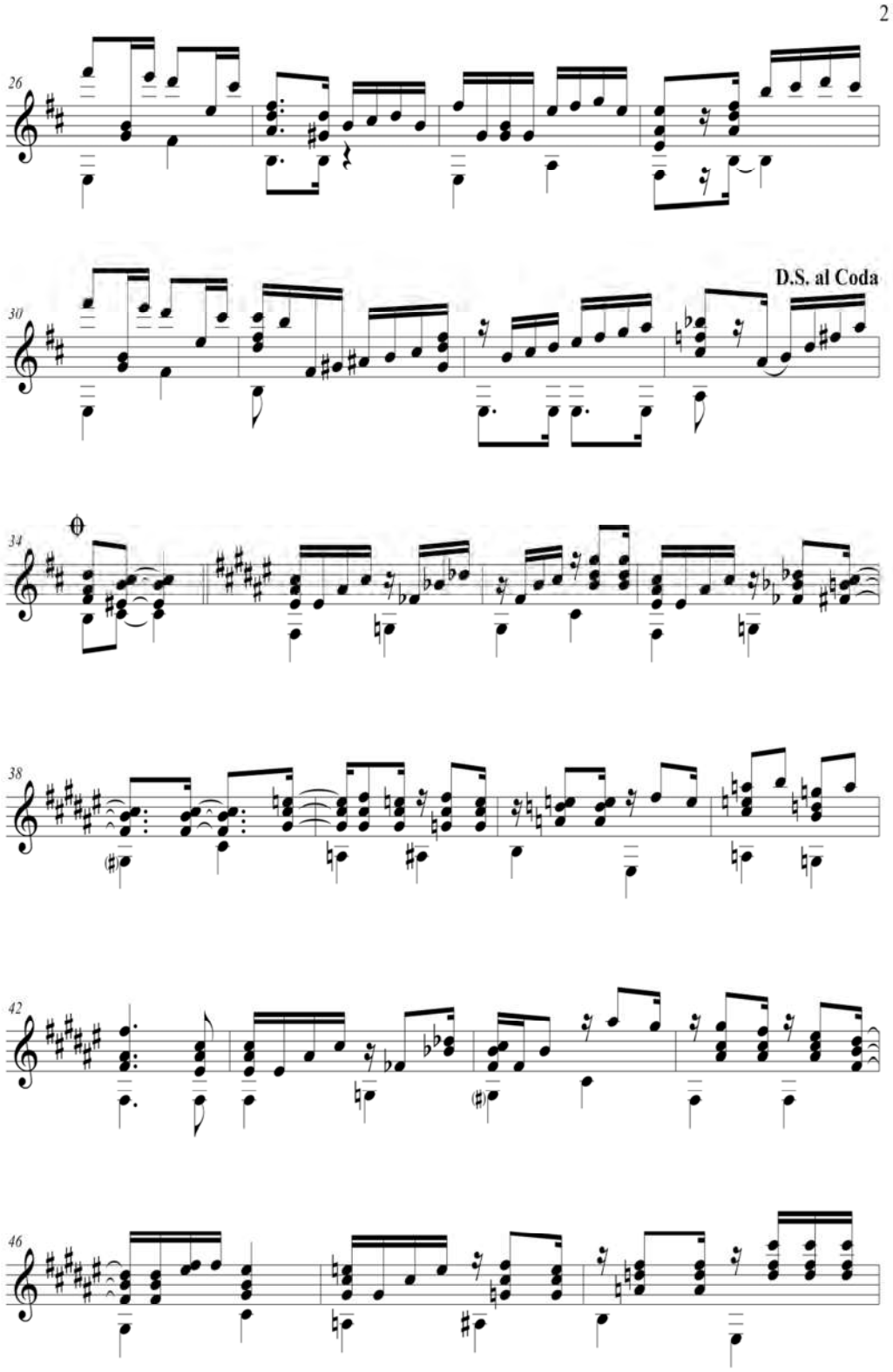

2
19
22
25
28
31
34
37

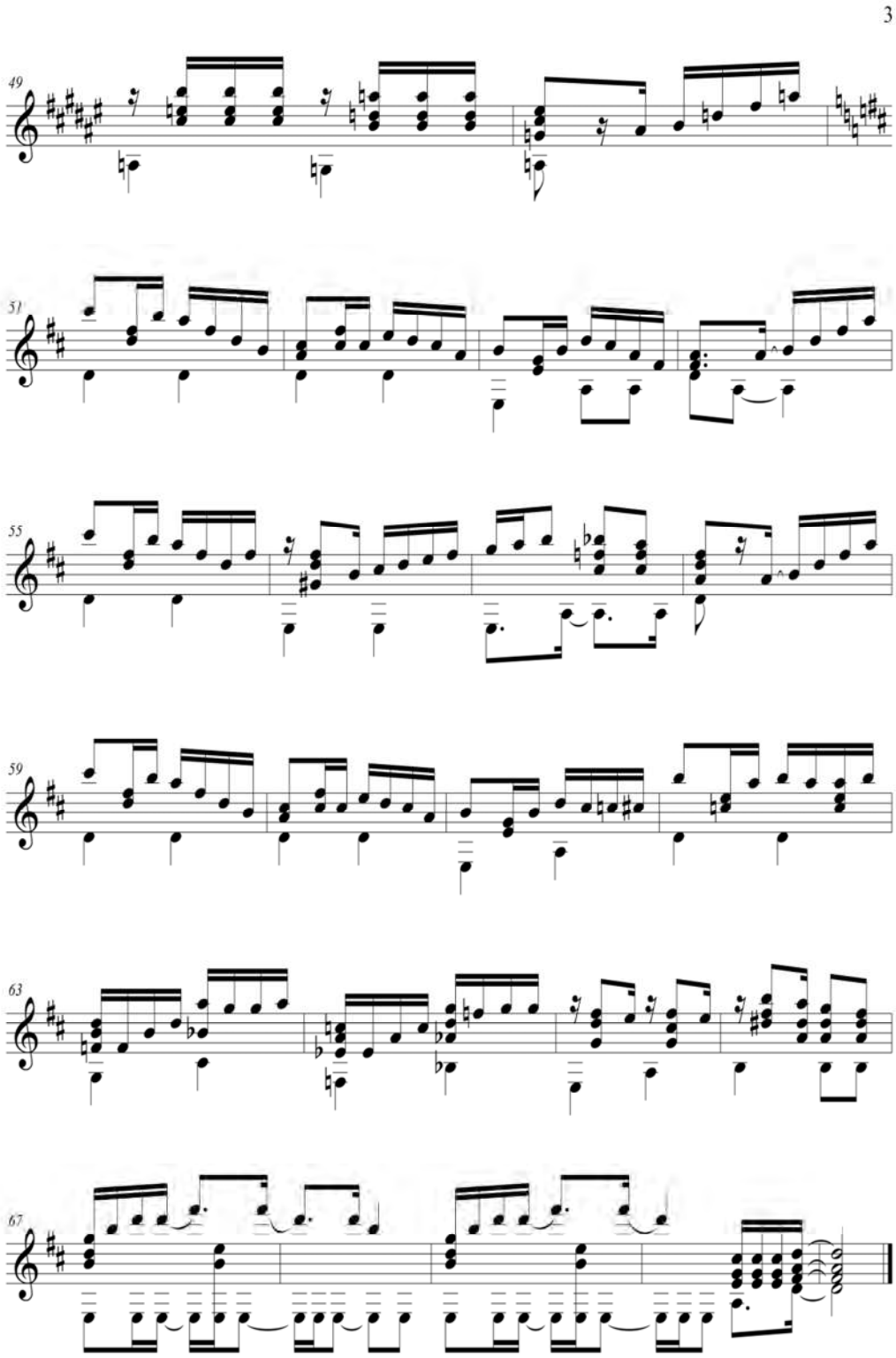

3
40
43
46
49
52
55

Garoto

Composição: Luiz Bonfá
Edição: Tiago Mayer

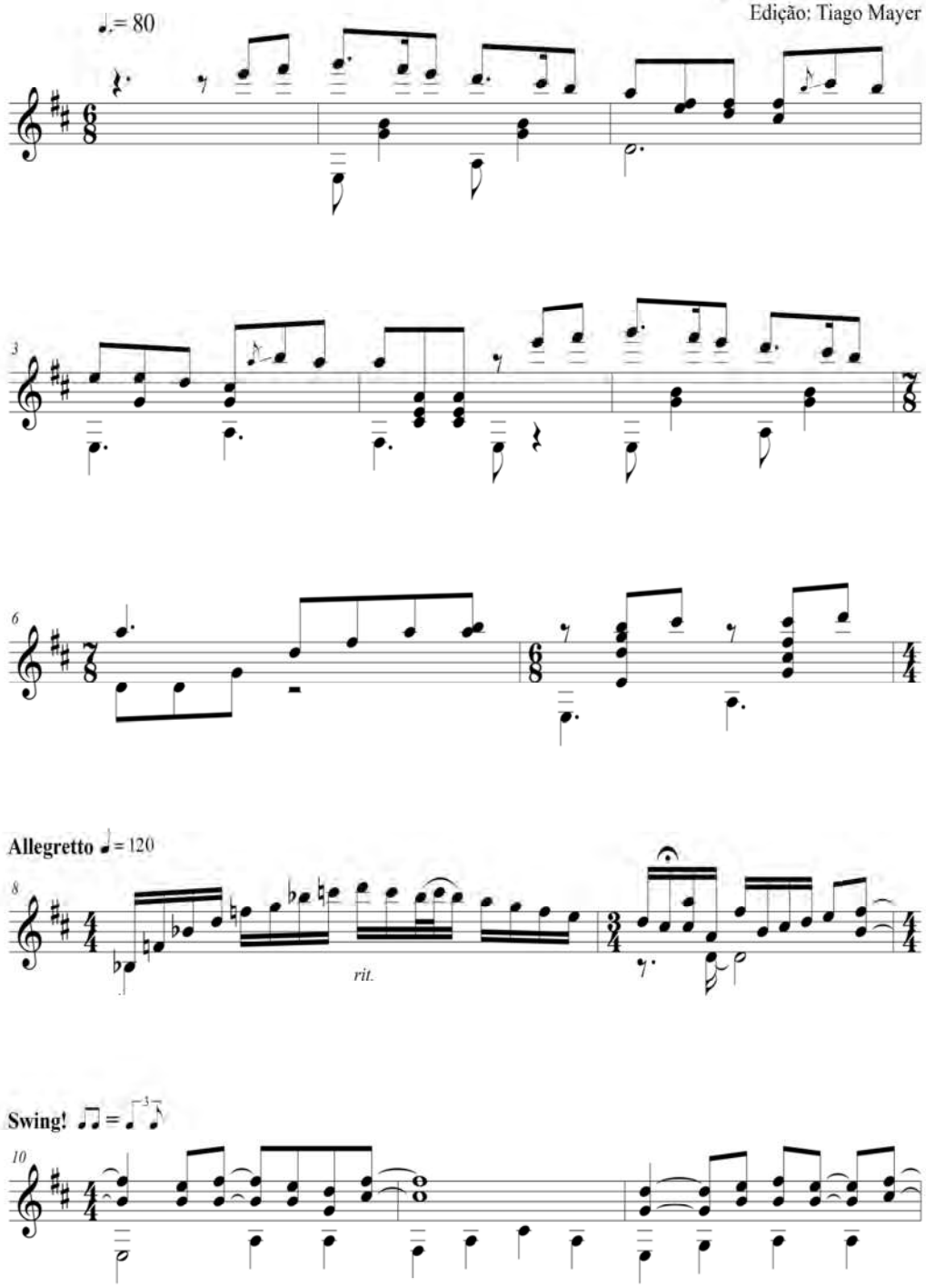


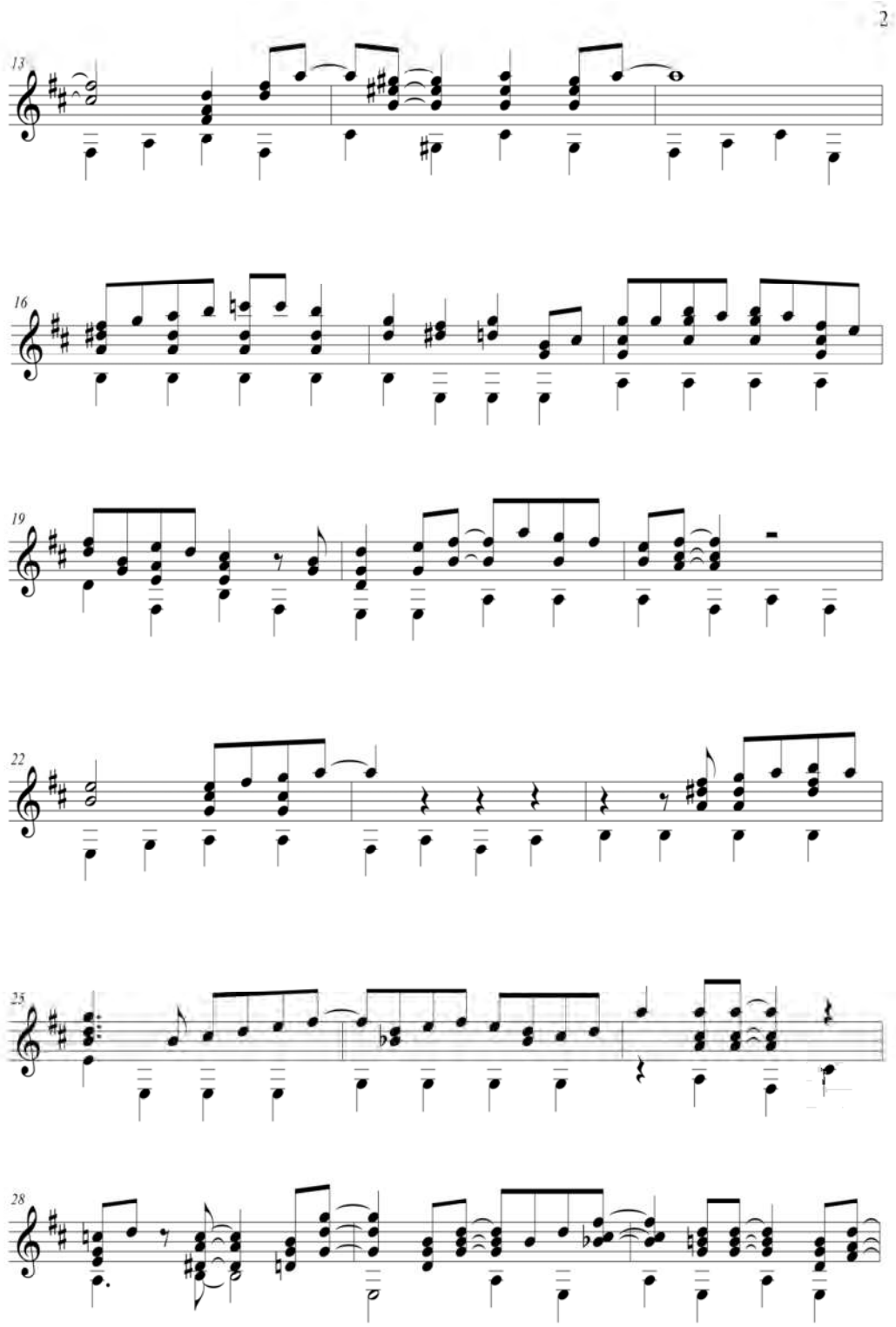

2
26
30
D.S. al Coda
34
38
42
46

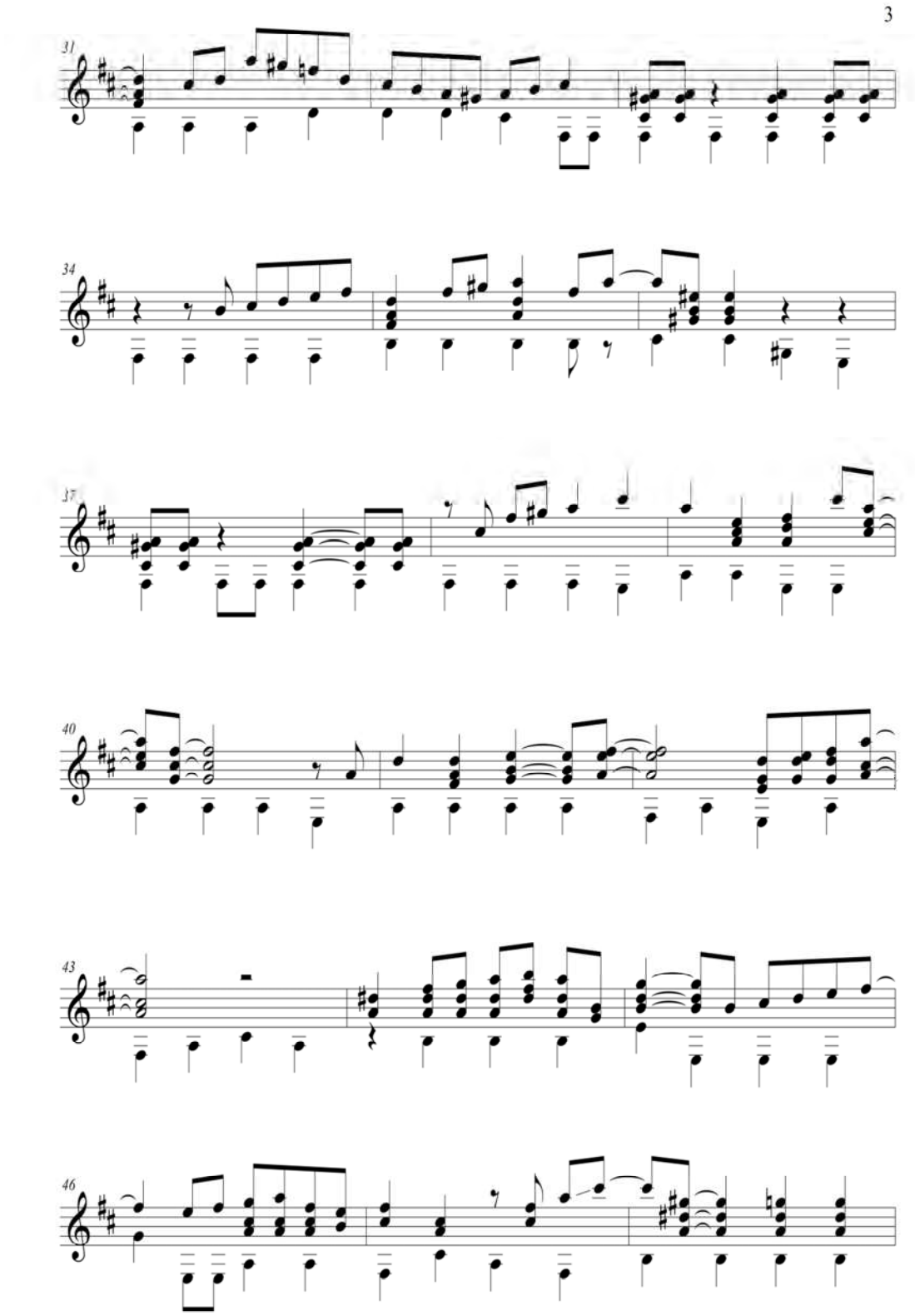

3
49
51
55
59
63
67

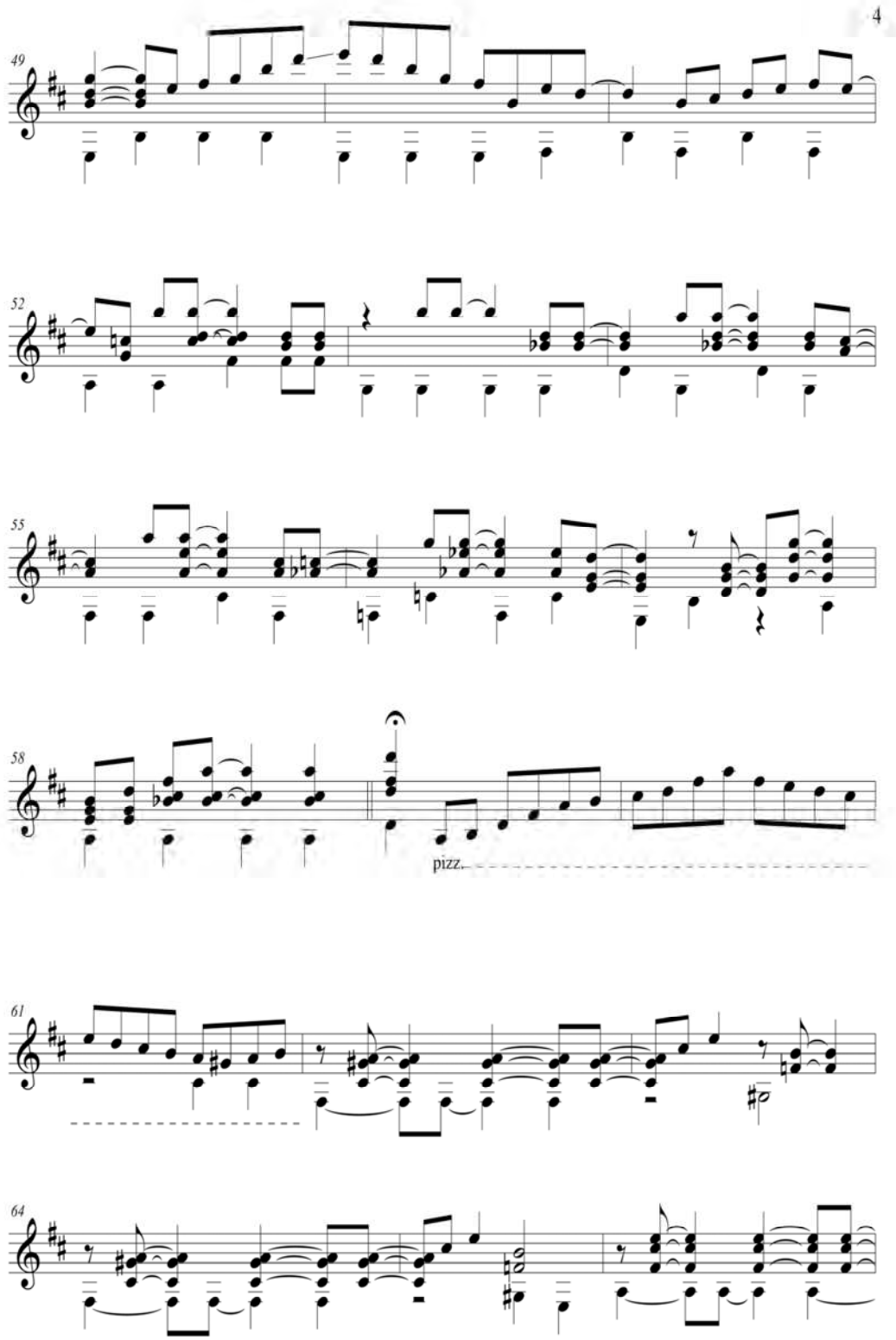
Bonfabuloso

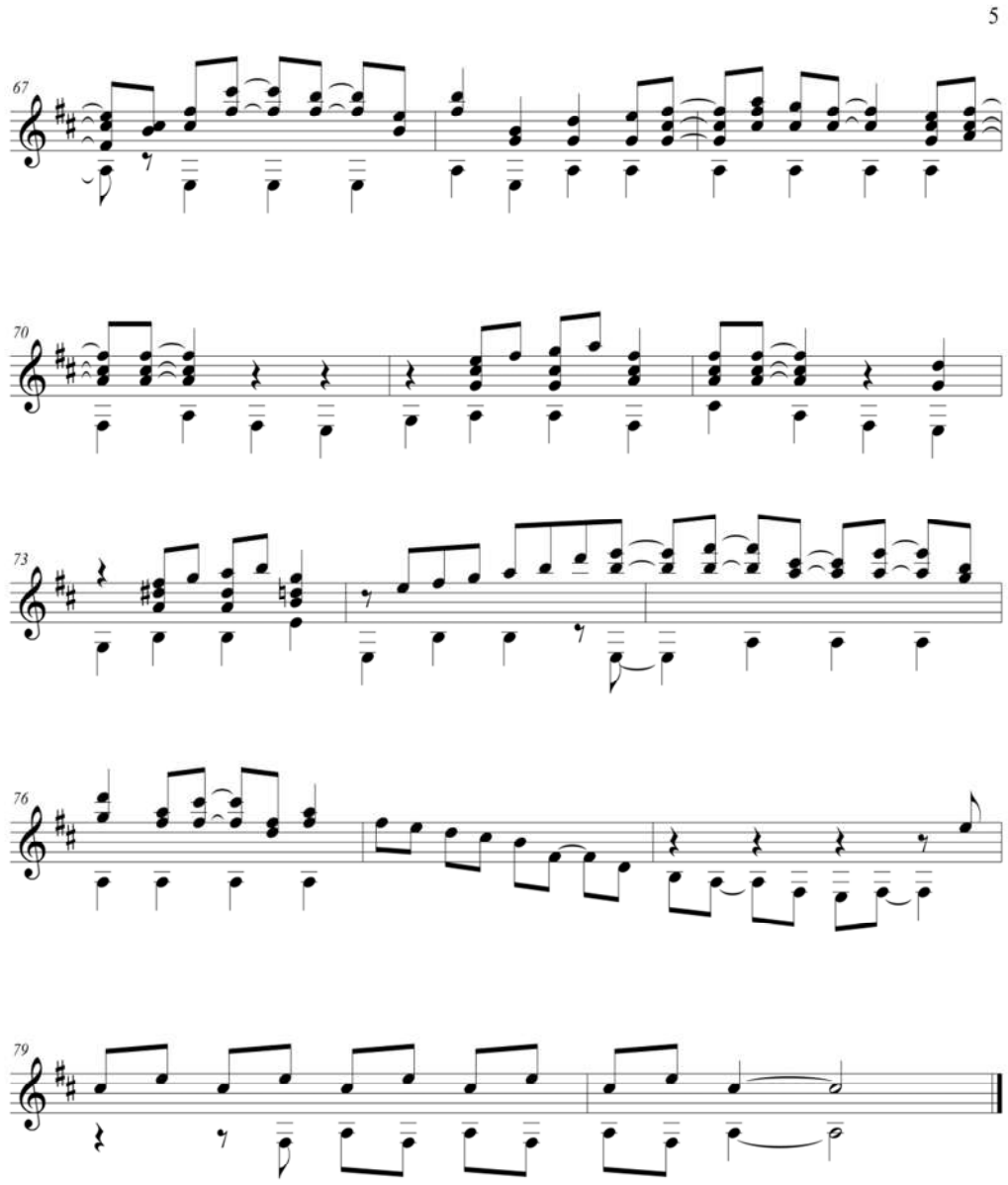
Composição: Luiz Bonfá
Edição: Tiago Mayer




2
13
16
19
22
25
28


3
31
34
37
40
43
46

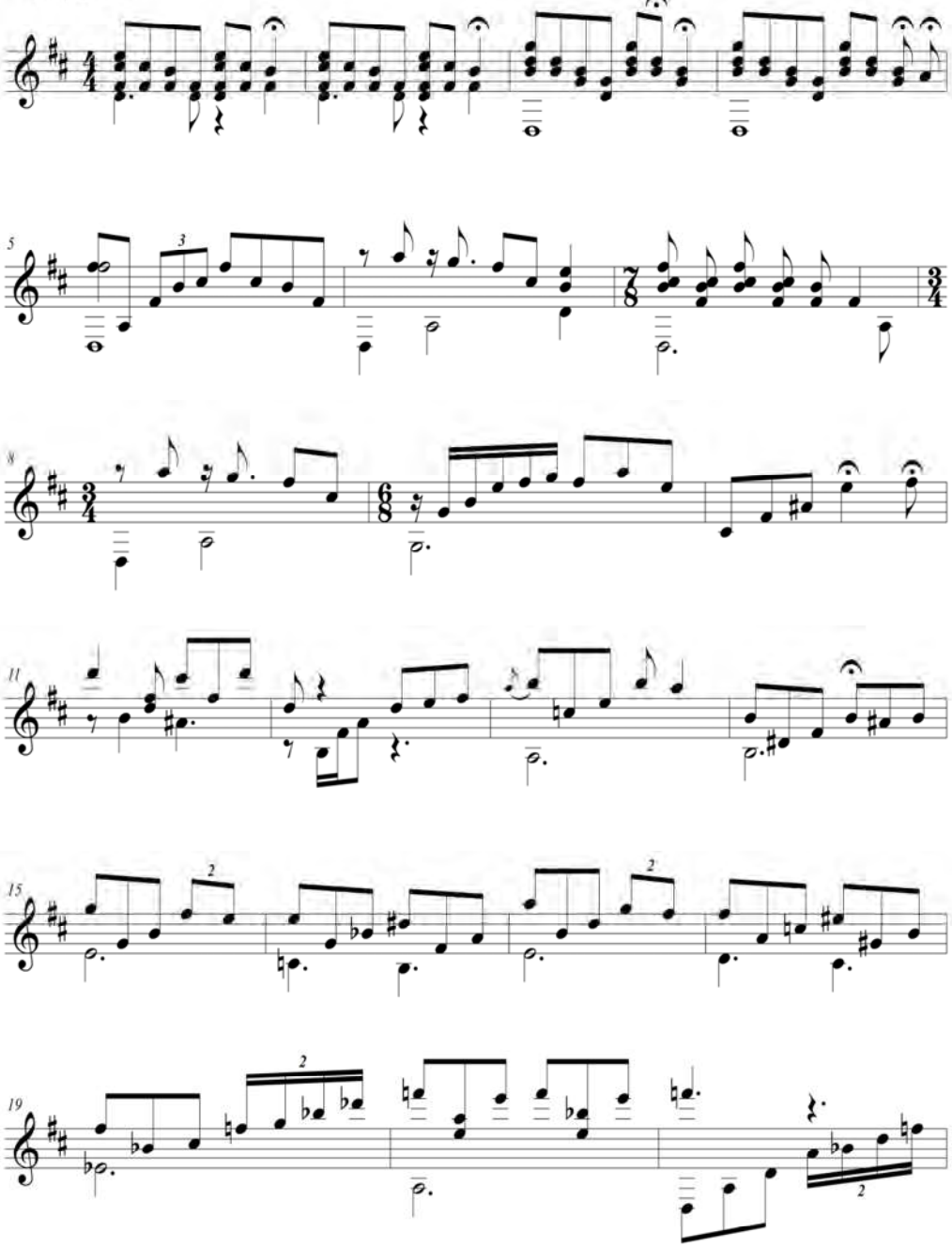

4
49
52
55
58
pizz.
61
64

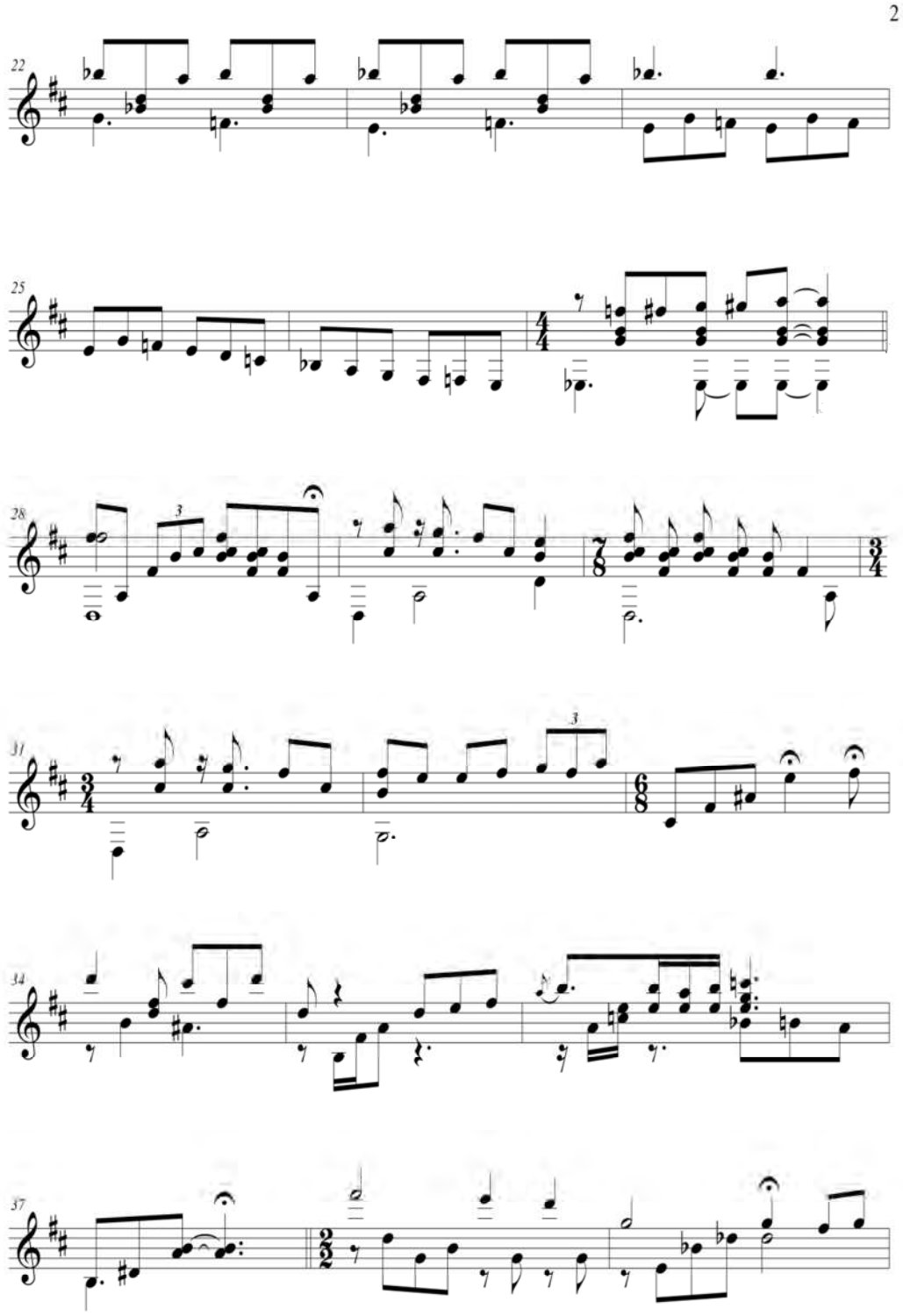

5
67
70
73
76
79

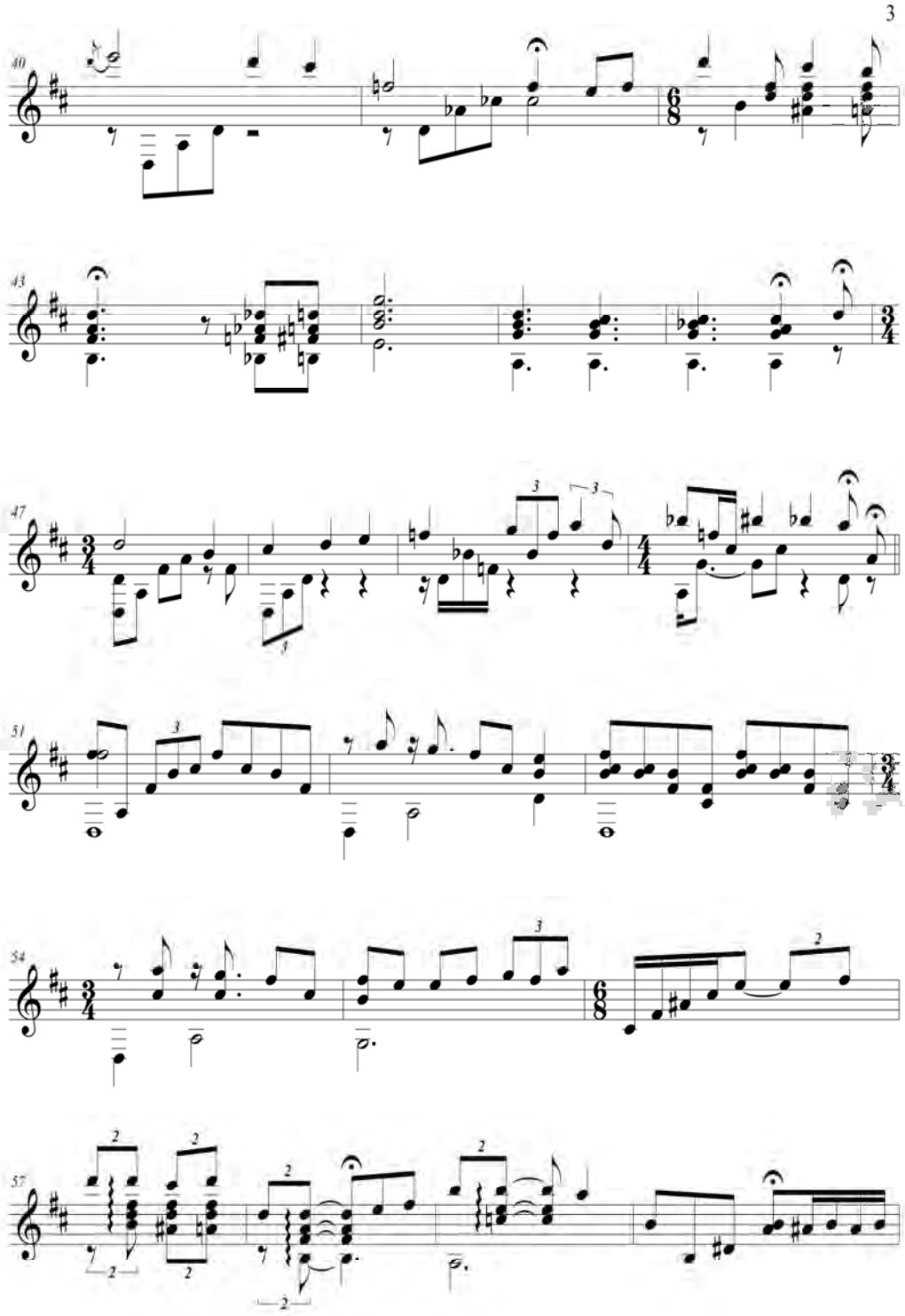
Concerto For Guitar

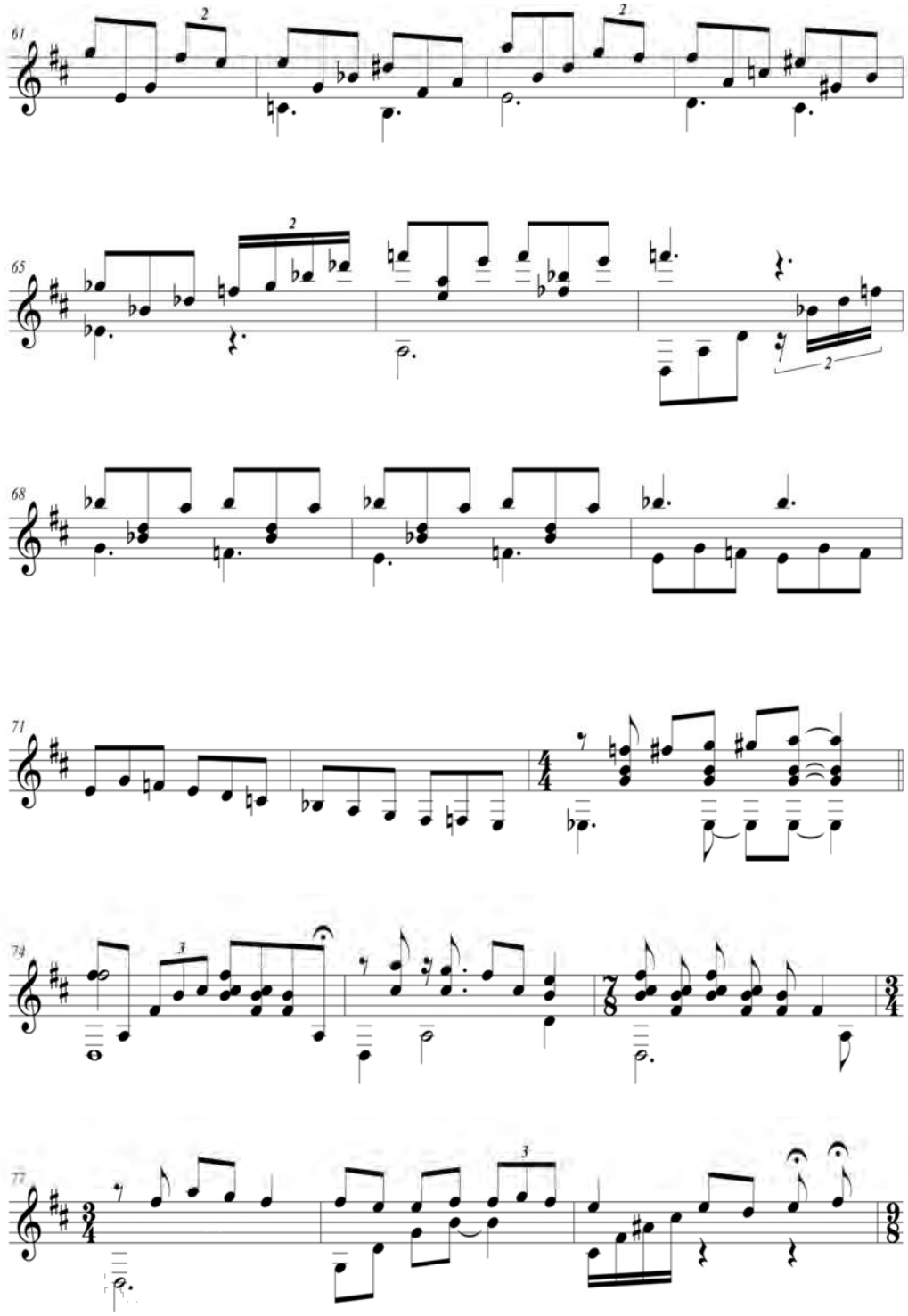
ad libitum
+ ou - ♩ = 120
6 corda = D

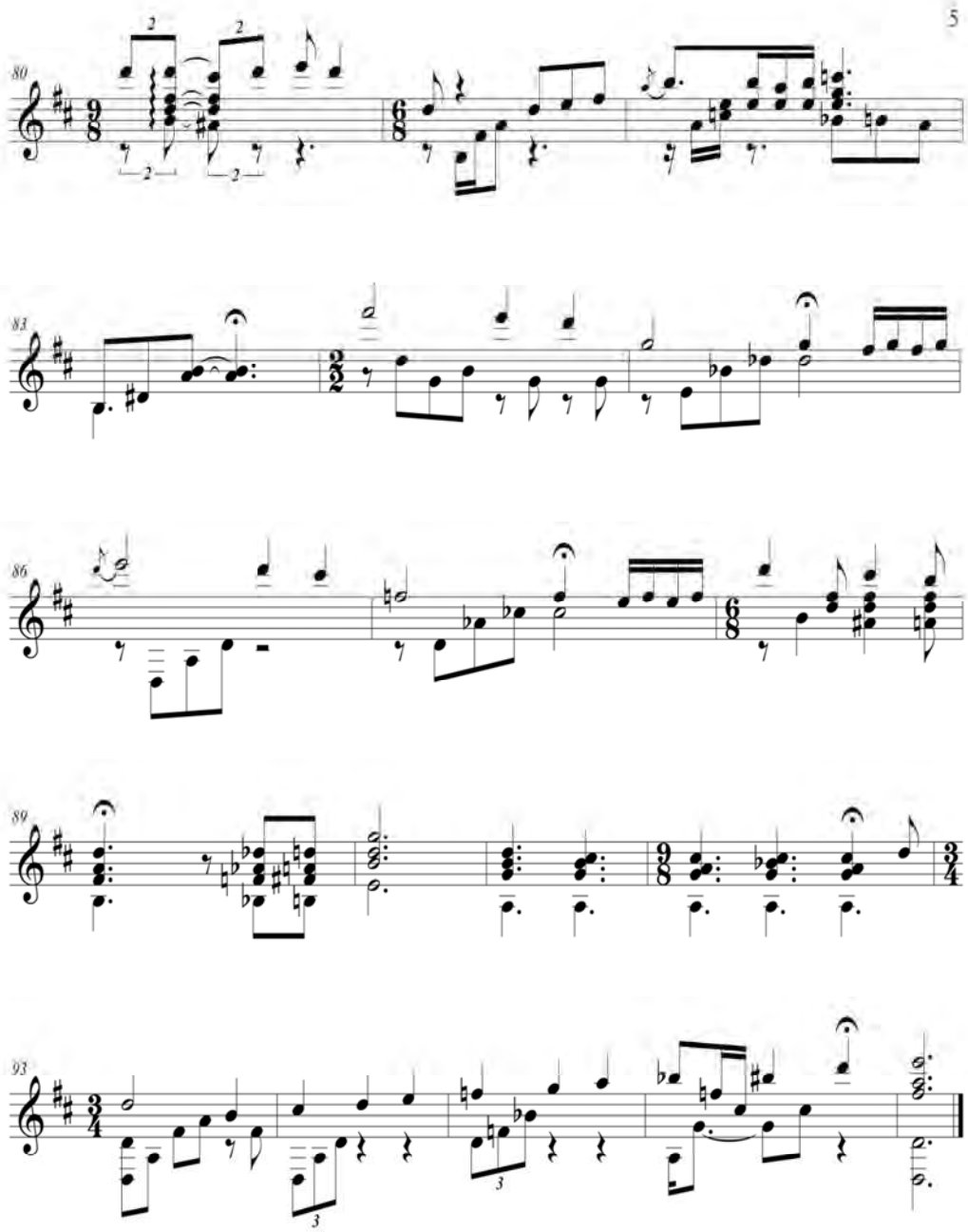
Composição: Luiz Bonfá
Edição: Tiago Mayer




2
22
25
28
31
34
37

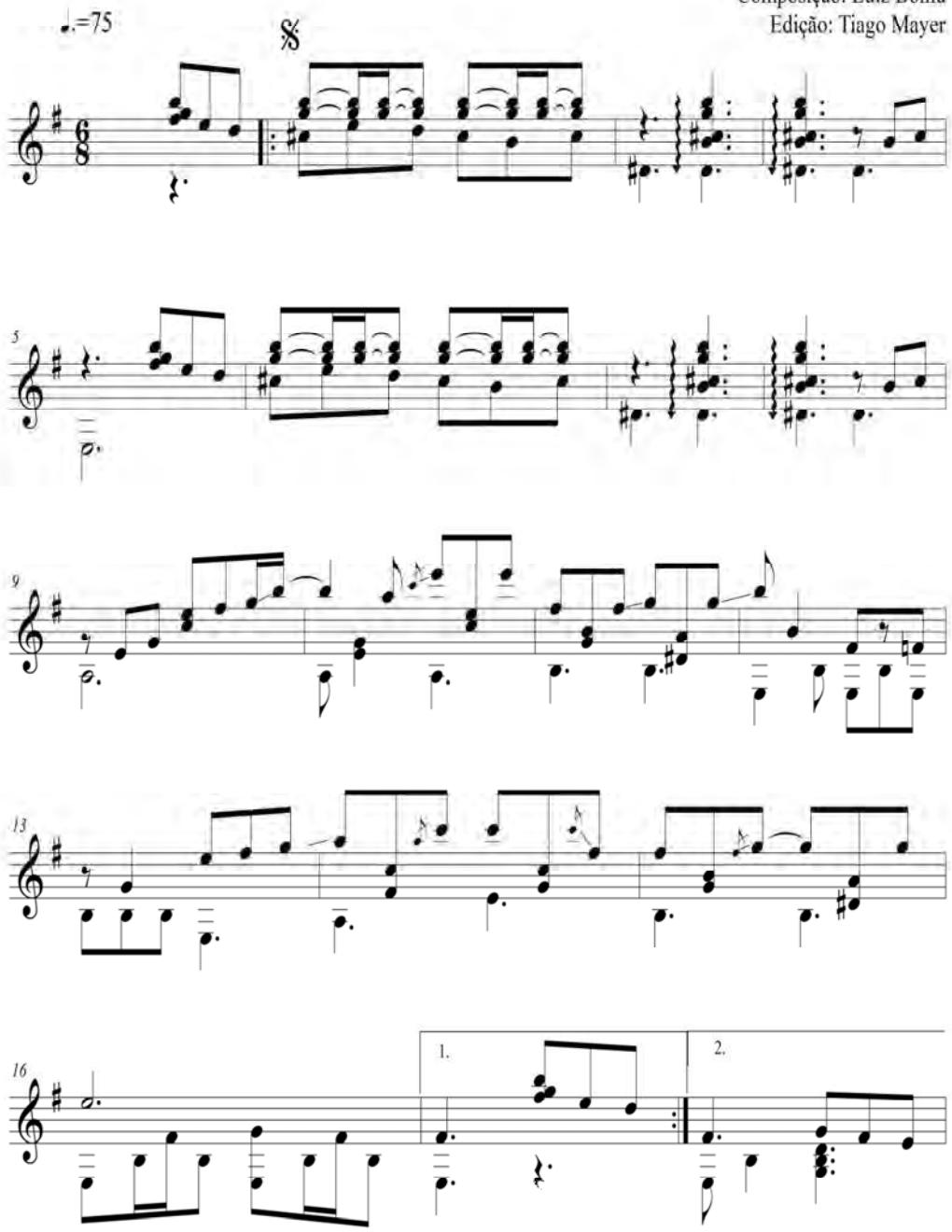

3
40
43
47
51
54
57


61
65
68
71
74
77

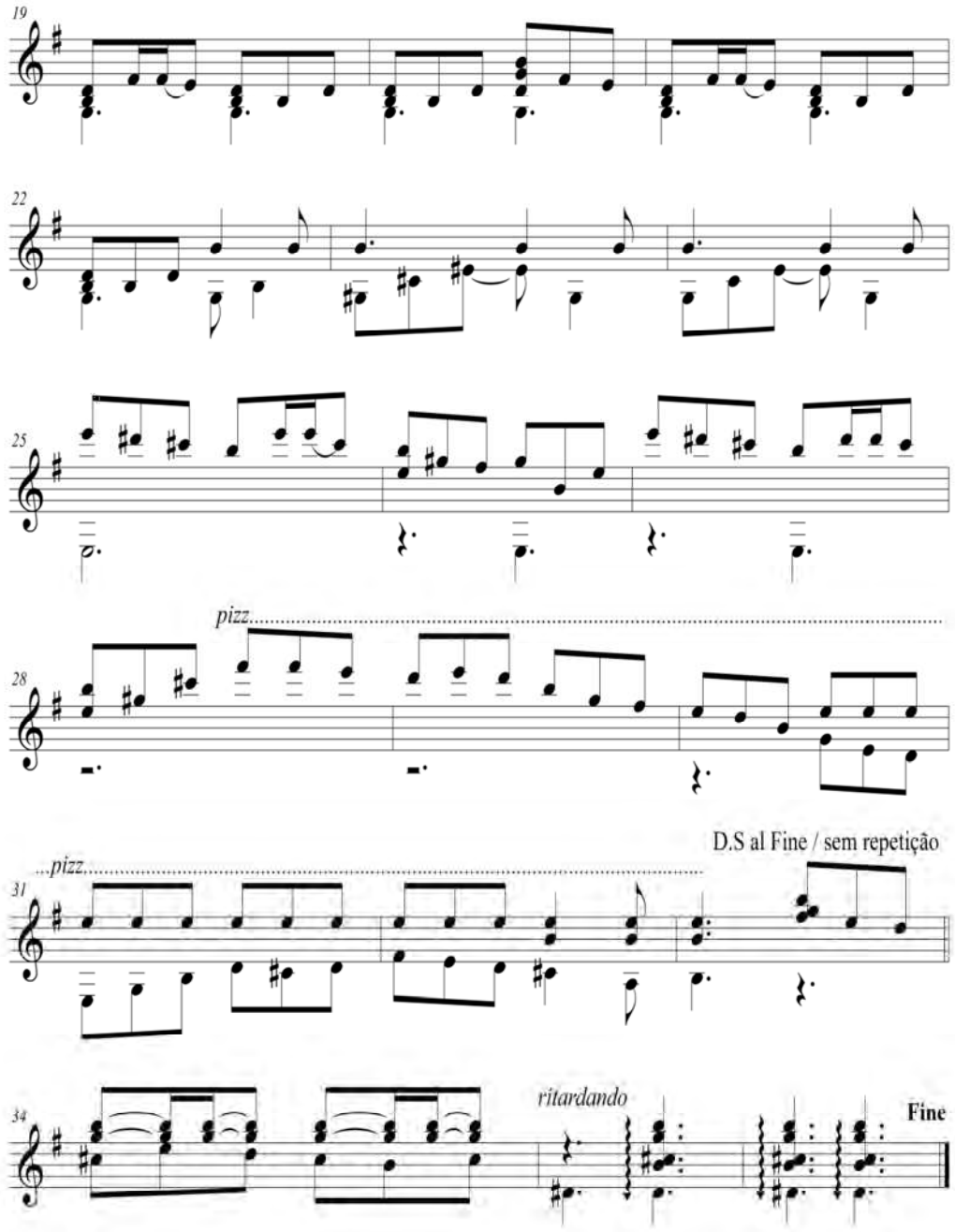

5
80
83
86
89
93

Leque

Composição: Luiz Bonfá
Edição: Tiago Mayer



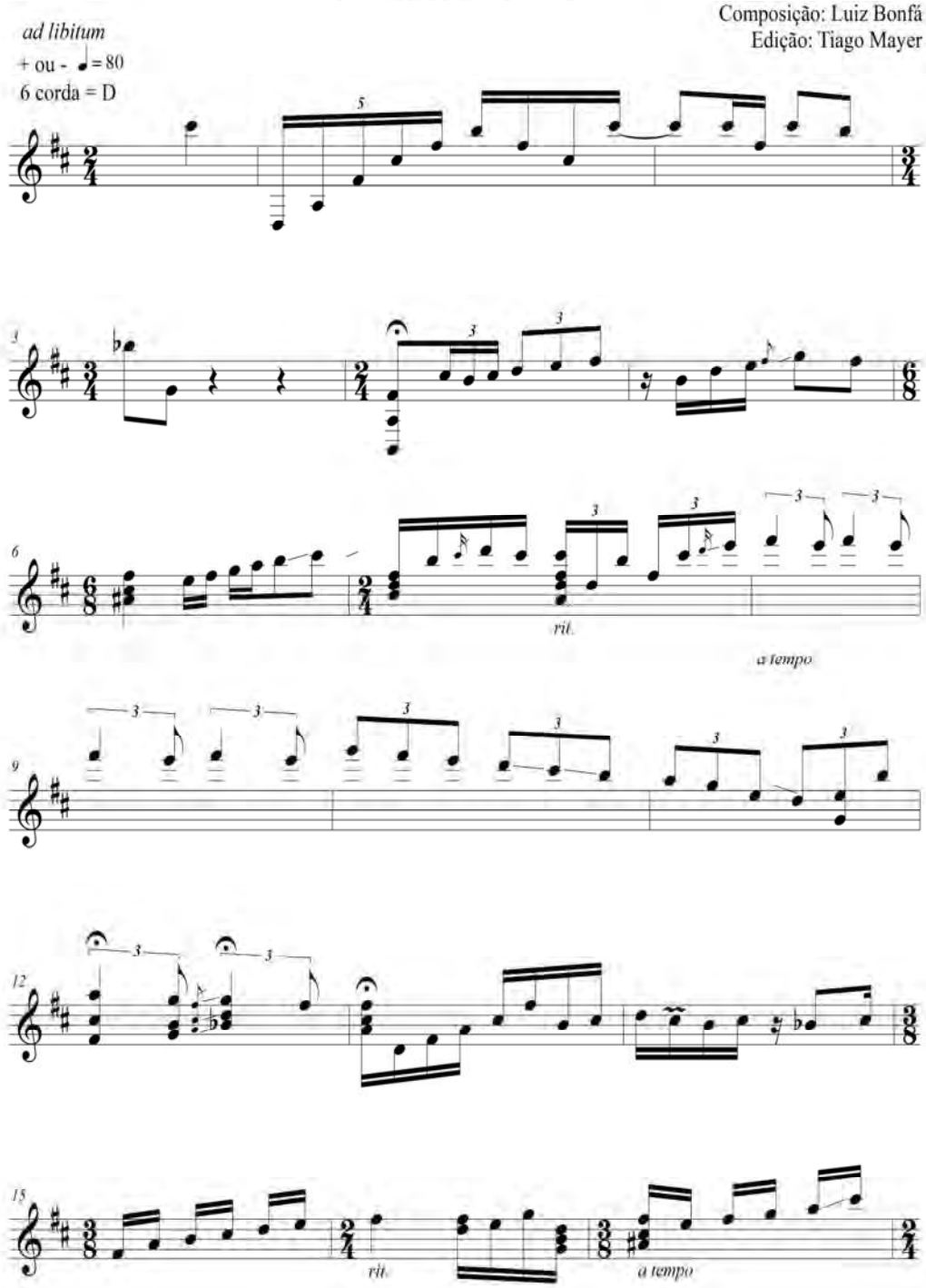
2

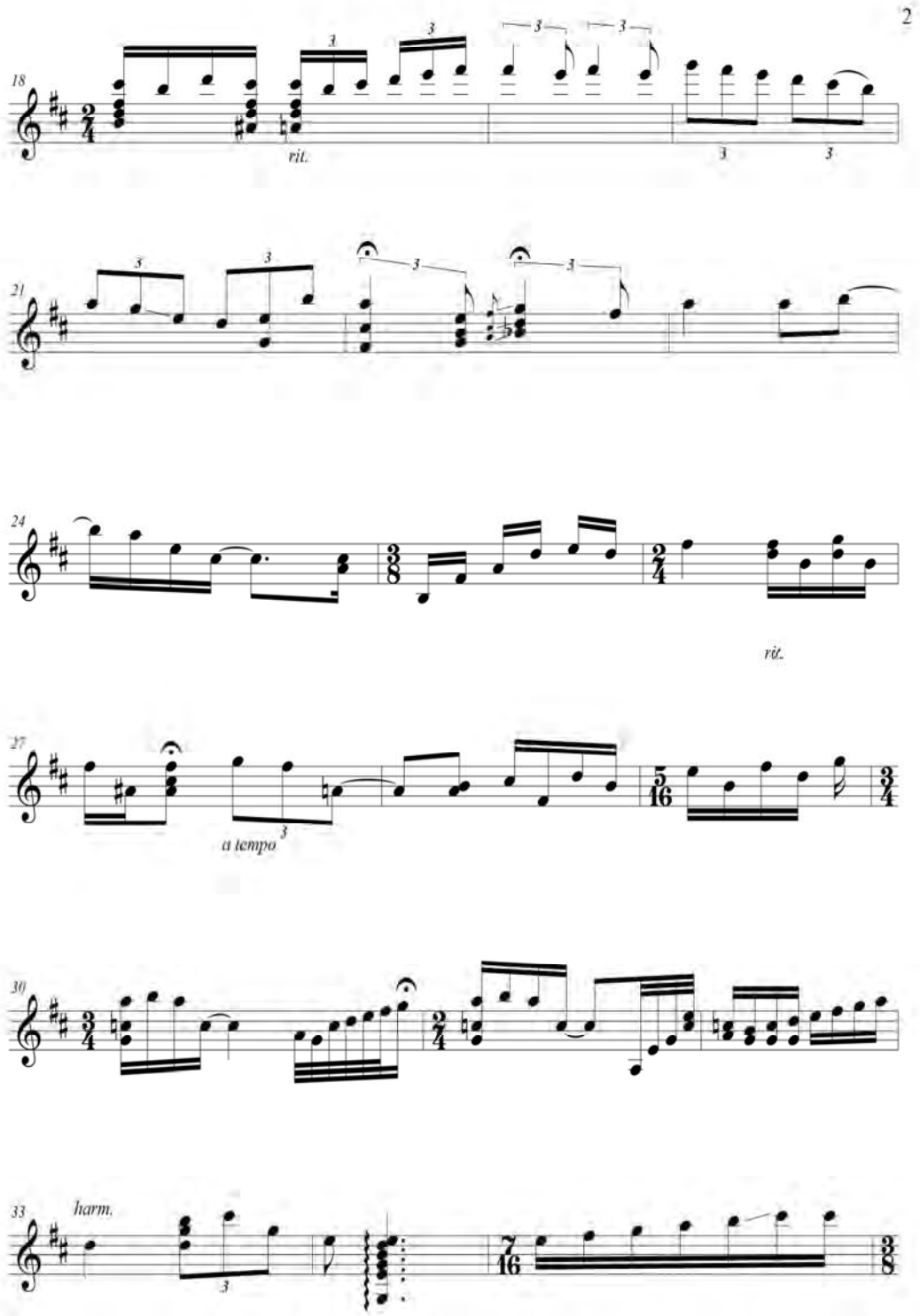

19
22
25
pizz.
28
...pizz.
D.S al Fine / sem repetição
31
34
ritardando
Fine

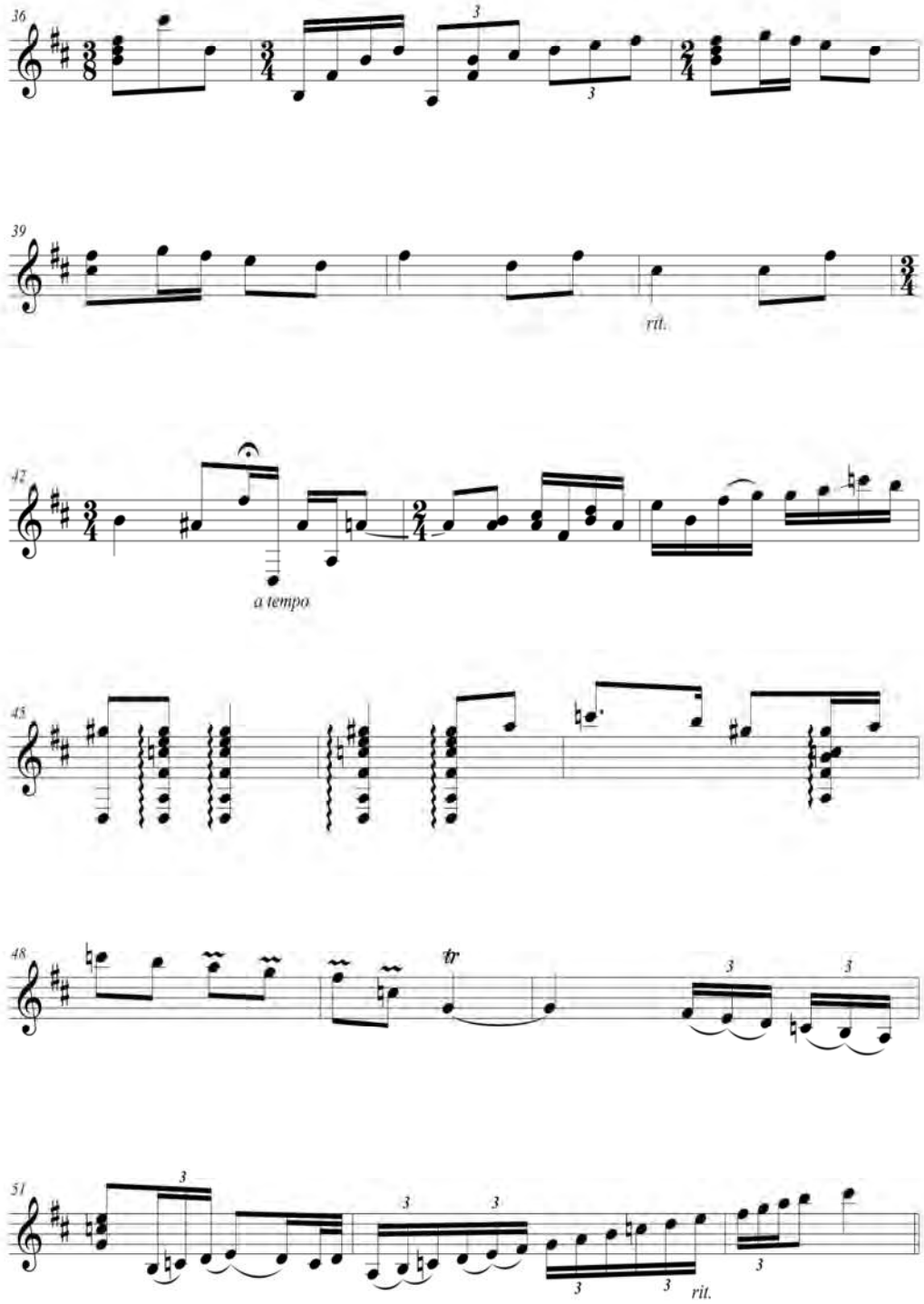
Mar Encantado

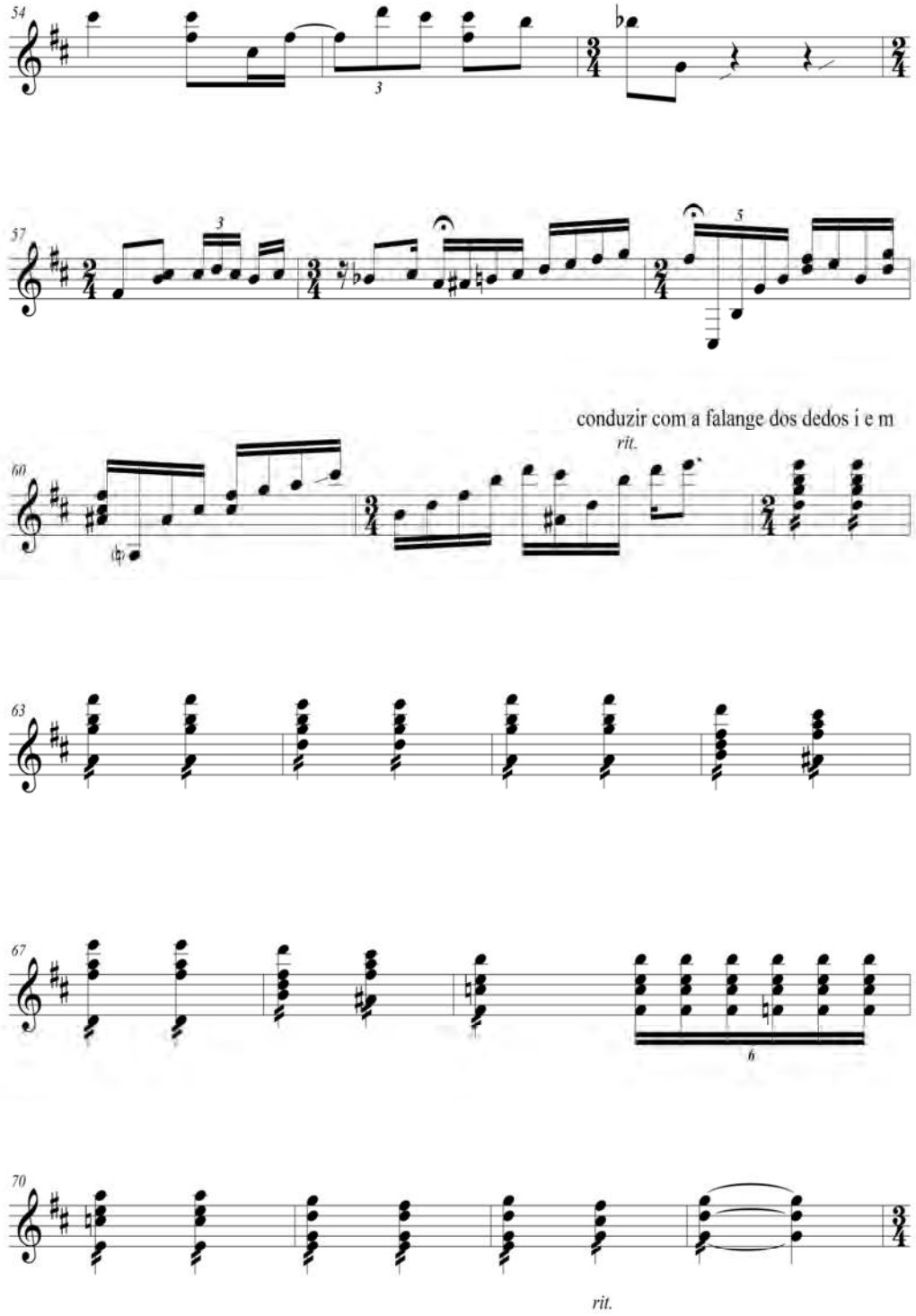
The Enchanted Sea

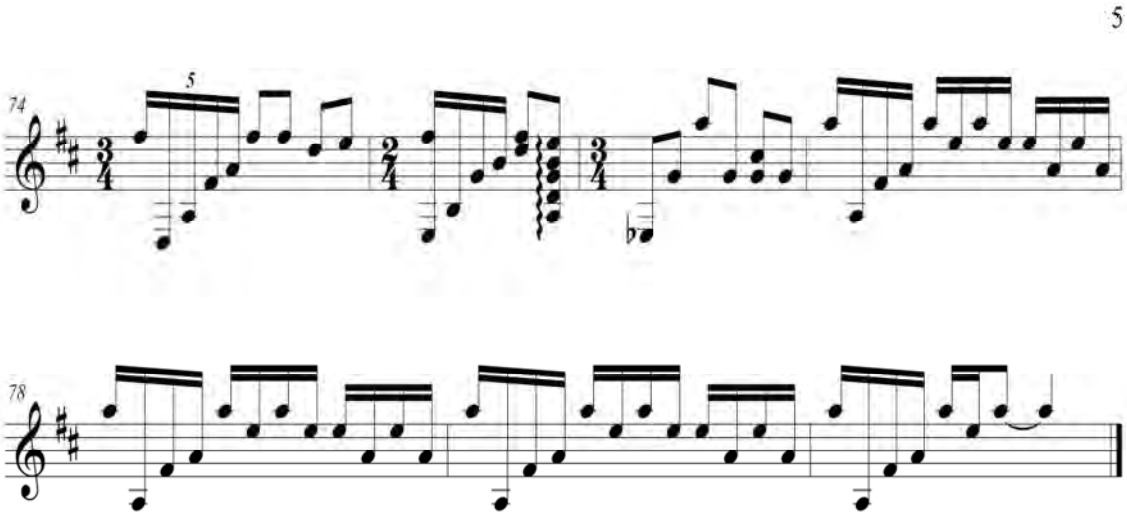
Composição: Luiz Bonfá
Edição: Tiago Mayer




2
18
rit.
21
24
rit.
27
a tempo
30
33
harm.


36
39
rit.
42
a tempo
45
48
tr
51
rit.


54
57
60
conduzir com a falange dos dedos i e m
rit.
63
67
70
rit.


5
74
78

APÊNDICE B: Entrevista concedida por JORGE MELLO[33] a Tiago de Souza Mayer em 17 de maio de 2018, na cidade do Rio de Janeiro – RJ.

Tiago Mayer: Qual a diferença do violão de Garoto e Bonfá?

Jorge Mello: No violão, Garoto impactava na composição. Ele não era "o intérprete", embora tocasse uma barbaridade. Agora o Bonfá se lançou como compositor e intérprete. Essa é a diferença. O Garoto era multi-instrumentista, a cabeça dele tocava todos os instrumentos na composição. Eu acho também que o Garoto tinha ambições maiores na composição no violão do que o Bonfá. O Bonfá, depois daquele disco Introspection (1972), se aventurou por algo mais aprofundado, mas no primeiro momento acho que o Garoto tinha uma ambição maior em termo de composição.

Tiago Mayer: Como foi a passagem de Garoto nos EUA?

Jorge Mello: Isso é uma grande questão. Quando Carmen Miranda foi aos EUA, o Bando da Lua ficou dividido, porque eles tinham uma carreira própria, eram protagonistas, sabiam que se fossem para lá seriam apenas acompanhadores da Carmen Miranda e não protagonistas. Então isso dividiu o grupo, tanto é que dois logo voltaram, não aguentaram, já saíram divididos. Existia também uma pressão para que fosse a parte com o Bando da Lua o Duo do Ritmo Sincopado, Garoto e Laurindo. Isso não é comentado porque era uma situação delicada, pois nessa época Carmem namorava o Aluísio de Oliveira, que era o líder do bando da Lua e Carmen teve um caso um com o Laurindo Almeida anos atrás. Talvez tenha sido esse o motivo da ida apenas do Garoto para lá. Então quando o Ivo Astolfo voltou, o Garoto foi no lugar dele, não como integrante do Bando, mas como atração à parte. E ele ficou lá. Saiu em outubro de 1939, ficou retido naquela ilha dos imigrantes porque o contrato assinado contrariava o sindicato dos músicos norte-americanos, um sindicato forte e muito atuante que

[33] Conforme a referência no livro de Jorge Mello, Gente Humilde: vida e música de Garoto (2012), sobre o autor: **Jorge Mello** é mestre e bacharel em física pela UFRJ, atua como professor do Departamento de Física da UFRJ desde 1986, instituição onde também coordena os projetos culturais Terças Musicais e Num Cantinho um Violão. O CD Voz e Silêncio, lançado em 1999, conta com 10 composições de sua autoria, interpretadas pela cantora Myriam Eduardo e com participações de Guinga e Carlos Malta. É coautor do livro Caminhos Cruzados, a vida e a música de Newton Mendonça (editora Mauad, 2000), e autor do ensaio "Brazilliance: Uma experiência inovadora" para o site Músicos do Brasil: Uma enciclopédia instrumental, coordenado por Maria Luiz Kfouri. Mantém o blog *jorgecarvalhodemello.blogspot.com* desde 2008, onde apresenta os resultados de suas pesquisas musicais. Aparece como verbete no Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira.

eram muito rígidos em relação a isso. Precisou da interferência de pessoas do governo para que o Garoto fosse liberado a tempo de participar de apresentações da Carmen Miranda, coisas ligadas ao Disney também, ficavam presas por isso. Aí o garoto foi liberado e ficou até 1940, acho que final de julho. Só sei que em setembro eles voltaram de férias. Aí o empresário da Carmen e do grupo do Bando da Lua fez uma proposta ao Garoto, para que ele assinasse um novo contrato, não como atração à parte mas agora como integrante do Bando da Lua. Resultado líquido disso é que ele iria, em primeiro lugar ganhar menos, em segundo lugar ele não seria mais protagonista, ele seria apenas mais um dos acompanhantes da Carmen. Além disso, tinha também a questão do racismo. A Dugenir, primeira esposa do Garoto, negra, temia pela questão racial nos EUA. Na época de 1940 era muito pronunciada. Hoje em dia ainda é, mas você imaginava em 40 como não deveria ser. Por isso o Garoto não retorna aos EUA. A história é mais ou menos essa. Lá nos EUA ele percorre bastante, fez um tour. Aquilo foi uma loucura, pois se apresentava em uma cidade e ia para outra, uma verdadeira roda viva.

Tiago Mayer: Você acha que quando Garoto não estava em show com a Carmem Miranda, frequentava as casas noturnas e foi aí que teve um contato maior com o *jazz*?

Jorge Mello: Não, ele tinha contato há muito tempo. Isso é um mito, uma história. Se você olhar a agenda dele, vai ver que não tinha tempo nem de dormir. Era uma loucura. Tem um livrinho do Aluísio de Oliveira, "De banda pra Lua", uma brincadeira com o nome Bando da Lua, que ele narra em detalhes como era a agenda deles, como era a logística. Acho que o Rui Castro também fala e você percebe que mal dava tempo. E essa história de que você precisa dos EUA para conhecer o *jazz*, isso é historinha. Os músicos brasileiros e os maestros das rádios tinham um tremendo intercambio com músicos de várias partes do mundo, eles mesmos excursionavam e traziam novidades, os discos circulavam. Isso, em minha opinião, é uma grande bobagem. Garoto não precisava ir para lá para conhecer o *jazz*. Agora, ele deve ter tocado em algum lugar, pouquíssimas vezes, certamente em algum grande lançamento ou em confraternização, alguma coisa assim. Dificilmente dava "canja" toda vez depois que se apresentasse com Carmen. Isso aí é mais folclórico.

Tiago Mayer: Não há confirmação que Garoto frequentava casas noturnas e dava "canjas"?

Jorge Mello: Não, que ele frequentava não. Se você olhar a agenda do Bando da Lua, você vai ver que não havia tempo pra isso. Era uma correria desenfreada. Então, em algumas ocasiões, que devem ter sido poucas, algumas canjas podem até ter ocorrido, mas não era uma coisa certa.

Tiago Mayer: Mas, não dá para afirmar que Garoto aprendeu o *jazz* nos EUA ou que a composição dele já se modificou a partir dali?

Jorge Mello: Não, ele já tocava. Quer dizer, você vê que em 1937 ele tocava naquela orquestra do Gaó, que era uma orquestra de *jazz* da época, então ele não precisava ir lá nos EUA para aprender, isso é mito.

Tiago Mayer: Como que Garoto aprendeu harmonia?

Jorge Mello: No convívio com esses maestros, principalmente com Radamés Gnattali, na rádio Nacional. Músicos que não foram aos EUA e que usavam harmonias modernas. O Radamés não precisaria ir aos EUA. Estou repetindo aqui: discos circulavam, arranjos circulavam, isso é um mito, isso é uma historinha da época da Bossa Nova. Isso, em minha opinião, é uma grande bobagem.

Tiago Mayer: E sobre o programa que Garoto fazia com Bonfá na rádio. Você sabe dizer como que era esse programa?

Jorge Mello: Olha, ele fez alguns programas né, um deles o "Clube da Bossa". É esse a que se refere?

Tiago Mayer: Sim.

Jorge Mello: O Clube da Bossa não era um programa só de Garoto e Bonfá, tinha o Zimbres, tinha o Valzinho, tinha muita gente, era um grupo. Tocavam de tudo, tocavam choro, entre outros. O "bossa" aí não era um prenúncio da Bossa Nova. A palavra Bossa era muito usada como um algo a mais para a pessoa que tinha uma inclinação para aquilo. O Clube da Bossa era de um pessoal que tinha a bossa para música. Nesse sentido. Tanto é que a Bossa Nova sugere que existia uma "Bossa Velha", senão não seria Nova. A palavra bossa era usada desde

há muito tempo. O clube da bossa não tem nenhuma ligação, não é um prenúncio da bossa nova. O Bonfá também tocou com o Garoto nos clubes, eles interagiram muito. Na ocasião que o Garoto comprou aquele apartamento em Santa Tereza, ia o Bonfá e o Menezes ajudar o Garoto lá na pintura e tocavam e ensaiavam muito para o Clube da Bossa na Rádio Nacional. Depois disso, Bonfá entrou no conjunto Quitandinhas Serenaders e sua carreira tomou um novo rumo. A partir daí começou a atuar em filmes e se distanciou um pouco do Garoto. Só depois, em 1953, 1954, que eles voltaram a tocar, mas não com a mesma frequência de antes. Também tinham caminhos bem definidos. O Garoto já estava praticamente saindo da Rádio Nacional, já direcionando a carreira dele para a composição, e o Bonfá já se afirmando como compositor, como violonista. Foi um período que ambos eram ligados à Continental Gravadora, tinham o Radamés como diretor artístico, o Tom Jobim estava lá. Nessa época, o Tom e o Bonfá estavam muito próximos, fizeram muitas composições e o Garoto tocava eventualmente com eles. O Garoto gravou com o Tom (gravou com o Tom na Continental) como acompanhante. O Próprio Tom fala nisso e você pode ver no Museu da Imagem e do Som.

Tiago Mayer: E a música de Tom em homenagem ao Garoto?

Jorge Mello: Há! Eu acho que essa composição tem elementos da linguagem do Garoto em grande número. São mais evidentes do que no choro "Garoto" do Bonfá, que eu acho que tem muito pouca coisa. Talvez só o que você notou em relação aos tempos. Mas no choro "Garoto" que o Tom compôs você encontra um caminho harmônico inspirado em Duas Contas, uma pequena parte e uma escala de tons inteiros que ele usou. Então ali mostra que o Tom conhecia bem o universo musical do Garoto, o que para mim não é surpresa. Muita gente acha que essa música foi composta tempos depois, não sei. Essa música foi gravada pelo Leonel Lima, que foi grande amigo do Garoto, ele fez duo com o Garoto na época que frequentava várias casas noturnas, se apresentaram no Juca Tênis. Apresentaram-se também na Casablanca, no Itanhangá, em vários lugares eles se apresentaram. Outra pessoa que privou muito do convívio do Garoto foi o músico Luiz Berta, tenista que chegou a tocar uma vez com o Garoto.

Tiago Mayer: Como foi o começo da carreira de Bonfá, da formação dele e convívio com o Isaías Sávio?

Jorge Mello: O Isaías Sávio estava aqui no Rio, ainda, e ele dava aulas e morava em Santa Tereza e o Bonfá morava bem longe. O Bonfá tomava umas 3 conduções para chegar lá. O avô dos Abreu, Sergio Eduardo Abreu, também era aluno do Sávio, junto com o Bonfá, um grupo enorme, eles tinham uma orquestra de violões. O Bonfá se apresentou nesta orquestra algumas vezes. Aí depois o Bonfá não prosseguiu né. Acho que era Antonio Rebello, se eu não me engano. Ele tinha um açougue, era uma historinha engraçada que ele tinha um açougue. Bonfá ficou uns três anos com o Sávio e depois seguiu para o popular, parece que o próprio Sávio disse, olha, ele gosta mais da música popular. Ele entrou naquele trio campesino, que tocavam músicas paraguaias.

Tiago Mayer: O que o Bonfá aprendia nas aulas? Tinha algum método específico? Como eram essas aulas?

Jorge Mello: Com o Sávio?

Tiago Mayer: Com o Sávio.

Jorge Mello: Eu não sei exatamente como era, mas certamente o Savio já tinha um método e era um professor reconhecido. Agora, eu não tenho informação de qual método usava, se eram anotações e material desenvolvido pelo próprio Savio, acredito que sim, acho que o Savio já tinha bastante bagagem para ele próprio fazer o material.

Tiago Mayer: Quanto à ida do Bonfá para os EUA, como foi sua vivência lá nos EUA.

Jorge Mello: Inicialmente foi com a cara e a coragem, até ele se firmar. Possuía condições tanto de técnica e de composições para se firmar lá, então não foi muito complicado. Já tinha pessoas conhecidas lá que deram um suporte a ele, então conseguiu se firmar e construir uma carreira muito interessante. Nós já tínhamos lá o Laurindo Almeida, já bem estabelecido. Laurindo Almeida era um nome muito respeitado, mas eu não tenho certeza se eles chegaram a interagir não. Eu tenho a impressão que não. O Laurindo era muito ligado ao Garoto, porque eles tinham um Duo. Laurindo ganhou vários *Grammys* como instrumentista.

Tiago Mayer: Jorge, o que você acha do LP Introspection do Bonfá?

Jorge Mello: Eu acho que ali ele se reinventa, quando faz uma série de experiências que não se permitia fazer. Gravava aquelas músicas e tal, tudo muito bem feito, com muita qualidade, mas não ousava tanto. Intropection é uma viagem. A própria capa já diz tudo ali que se passava na cabeça dele. Agora, tem um comentário muito particular, não é uma opinião baseada necessariamente em fatos, tanto é que tem pessoas que interpretam de outra forma. Acho que o Bonfá foi vítima da Bossa Nova, não do movimento em si, mas no que aquilo se transformou. Como a Bossa Nova estava em evidência nos EUA, comercialmente era interessante que Bonfá ficasse ligado, atrelado à marca da Bossa Nova. O próprio Laurindo teve esse problema, o rei da Bossa Nova e tal. Então isso daí levou a uma série de equívocos. Eu acho que a obra do Bonfá é mais do que isso e não precisaria da Bossa Nova. O Bonfá não precisaria da Bossa Nova, é o que eu acho. Bom, nem o Tom, tanto é que você vê que o Tom pós bossanovista é muito mais interessante.

Tiago Mayer: Pode-se dizer que o Bonfá teve uma parceria com o Tom Jobim?

Jorge Mello: Claro, foram muito amigos.

Tiago Mayer: Tem uma composição dos dois que se chama Dúvida, não é?

Jorge Mello: Tem várias composições de Tom e Bonfá. Tem "Deixe a Chuva Cair", "Dúvida", a própria "Correnteza", que talvez seja a mais conhecida. Tem uma música chamada "Engano". Tem várias, acho que 6 ou 7 parcerias deles. Tem Choro também, acho que é "Barbinha Branca". Tem também "Domingo Sincopado". A verdade é que Bonfá era um nome, o Tom era ainda um arranjador lá da Rádio Continental e da Nacional ligado ao Radamés Gnattali e o Bonfá já era um nome conhecido, um compositor. Tem até aquela história que o Tom carregava o amplificador do Bonfá. Por a
e você vê.

Tiago Mayer: Isso no começo da década de 1950?

Jorge Mello: Isso foi 1952 ou 53. Tinham parcerias até 56. Depois Tom teve a sintonia do Rio de Janeiro - Tom e Billy Blanco. Então, quando o Tom começa a parceria dele com o Vinícius, aí ocorre o afastamento com o Bonfá. Também coincidi com a viagem do Bonfá aos EUA, que foi em 1957.

Tiago Mayer: A primeira ida de Bonfá aos EUA?

Jorge Mello: A primeira ida. Mas eles foram parceiros e amigos, amigos de pescaria inclusive. Eles pescavam ali no iniciozinho da Barra, no Arpoador também, eles pescavam pesca de caniço.

Tiago Mayer: E quanto a Manhã de Carnaval, tem uma importância significativa para o Bonfá?

Jorge Mello: Manhã de Carnaval foi muito importante e se transformou em uma das músicas mais tocadas no mundo. É pensando na história desse filme (Orfeu Negro), que teve a participação do Bonfá. Foi um negócio assim, não foi uma coisa planejada. Parece que quando eles resolveram fazer o filme, alguma coisa ali não estava dando muito certo com as músicas do Tom e do Vinícius, então colocaram o Bonfá e entrou o Antonio Maria como letrista. Ali, o Tom e o Bonfá não eram mais tão ligados, mas não tinha nenhum problema entre eles. Era uma confusão mais de empresários, de questão do que colocar no filme como trilha sonora, mas não teve problema entre eles. O filme deu uma visibilidade absurda ao Bonfá, não resta a menor dúvida. Também é notável na peça Orfeu, que o Bonfá tocava atrás da cortina a Valsa de Eurídice do Vinícius. Era Bonfá o solista.

Tiago Mayer: E o que você pode destacar do Bonfá como violonista, de recursos que ele utilizava, de como que ele pensava para compor, para tocar violão?

Jorge Mello: Ele tinha algumas inovações. Destaca o baixo simultâneo, também a raspagem. ('técnica de *brushing'*). O Bonfá, que eu saiba, foi ele que introduziu isto. O baixo simultâneo fez um grande sucesso na época, muita gente queria aprender a tocar daquele jeito, então esses foram recursos que o Bonfá desenvolveu, fora o lirismo das músicas, das composições dele, melodicamente muito bonitas, uma facilidade muito grande para compor.

Tiago Mayer: E quais gêneros, ritmos o Bonfá já tocou ou compôs?

Jorge Mello: Olha, o que você puder imaginar. Aqueles discos em que ele toca músicas francesas, italianas, espanholas, tudo o que você puder imaginar de ritmos, o Bonfá já se

aventurou. Ele tinha essa versatilidade, olha o LP Alta Versatilidade, por exemplo, você vê que os próprios títulos dos discos sugerem isso, essa visão universal do Bonfá.

Tiago Mayer: E o Bonfá era interessado pelo cinema?

Jorge Mello: Bastante. Ele mesmo imaginava que a composição funcionava assim como um filme, com as paisagens, as cenas, uma coisa cinematográfica. Isso inspirou o Bonfá a ter trabalhado tanto com cinema. Ele tinha essa mente.